

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

3

a n u l
X X I I I
martie 1970

IOANA ORLEA	3	riul (nuvelă)
HORTENSIA-PAPADAT- BENGESCU	24	creația; melancolie; privirea; tăcerea (în rom. de st. aug. doinaș)
DAMIAN NECULA	27	frunze (nuvelă)
VICTORIA ANA TĂUȘAN	42	versuri

DEMOSTENE BOTEZ	44	o prietenie de cîteva decenii (la aniversarea lui al. al. philippide)
-----------------	----	--

discuții

VASILE FLORESCU	49	despre promovarea românei ca limbă literară
-----------------	----	--

cronică literară

M. PETROVEANU	58	„duiliu zamfirescu” de m. gafița
---------------	----	----------------------------------

pe marginea cărților

VIRGIL V. MIRESCU	62	reflecții pe marginea unei „introduceri în filozofia culturii”
-------------------	----	---

tribuna — poezia lui nichita stănescu

PETRU POPESCU	66	concluzie sau început ?
M. NIȚESCU	70	oglininda noului ptolomeu

actualitatea literară

M. PETRIȘOR	79	ipostaze ale cutezanței actului poetic con- temporan
-------------	----	---

scriitori străini contemporani

VIRGINIA CARTIANU	83	actualitatea operei lui samuel beckett
SAMUEL BECKETT	91	fără (schită)

cronica ideilor

JEAN STAROBINSKI | 94 relația critică

cronica dramatică

OVIDIU CONSTANTINESCU | 103 drama istorică în cadrul festivalului de teatru

cronica filmului

D. I. SUCHIANU | 108 „reconstituirea”

cronica

I. NEGOIȚESCU | 111 h. p. bengescu: „poezii franceze”
MIHAI UNGUREANU | 113 posibile mutații în disciplina volumului
„joc secund”
IOANA CREȚULESCU | 118 remember mateiu caragiale

radio — t.v.

ANDREI SAVU | 121 radio — ianuarie 1970
ION IANEGIC | 123 baletul la televiziune — pe teme coregrafice

miscellanea

geo bogza: tableta '69 (**demostene botex**) — „10” (**d. b.**) — în căutarea stilului direct (**i. c.**) — un roman în limba germană despre răscoala din 1907 (**iane g.**) — un monopol (**nic**) — teorie ... și stil (**maria luiza cristescu**) — saratoga și interpușii (**rodica iulian**) — ce aplauzi? (**p. v.**) — o problemă literară ... de masă (**nicanor & comp.**) — text și „mesaj” (**virgil gheorghiu**) — neliniște și echilibru — câteva sugestii pentru antologii (**veronica porumbacu**) — cafe-neaua literară de odinioară (**eugenia tudor**) 125

cărți noi

SONIA LARIAN: profira sadoveanu: „stele și luceferi” — PETRU POPESCU: corneliu ștefanache: „zeii oboșiți” — GEORGE MUNTEAN: nelly cutava: „domnișoarele” — AL. SEVER: m. ciobanu: „epistole” — SANDA RADIAN: m. negulescu: „balans de zodii” — VIRGIL NEMOIANU: eutimie murgu: „scrieri” — EUGENIA TUDOR: ioana andreescu: „soare sec” — VL. B.: v. firou: „din nou acasă” — convorbiri cu h. coandă — VLAICU BARNA: vinfilă rusu-șirianu: „vinurile lor” 139

cartea străină

CONSTANTIN CRIȘAN: edmond vandercammen în „poètes d'aujourd'hui” 153

revista revistelor din țară

uplimente social-culturale ale ziarelor județene (a.c.r.) 155

revista revistelor de peste hotare

„ostrannaia literatura” nr. 1/1970 (i. p.) — „cuadernos americanos” nr. 5/1969
„casa de las americas” nr. 55/1969 (**andrei ionescu**) 156

rîul

Așteptau în întunericul de la marginea orașului, se mișcau fără zgomot, numai atunci cînd amorceau, uneori se aplecau unul spre altul și cuvintele treceau printre ei, grele, împiedecate, șoptite. Luminile orașului erau puternice, ei își coborau pleoapele, de teamă ca luminile să nu sclipească două cite două, perechi, în pupilele lor. Păreau un pîlc de copaci prea mici, întunecați, se doreau copaci, mai mult trunchiuri pe care nu foșneau frunze și în jurul cărora nu zboară păsări.

— Cine mai e și asta ?

Vocea lui Bad răsunase limpede, neferită, și s-au apropiat legănîndu-și trupurile întepenite.

— Fără femei, am spus de la început, fără femei.

Îl recunoșteau ușor pe Bad, după silueta lui scundă, dar nu știau cine sînt ceilalți doi, mai înalți decît el, două umbre nesigure.

Una din umbre a făcut un pas spre Bad:

— Nu pot pleca fără ea.

A spus „nu pot pleca fără ea“, vocea groasă, oarecare, cine și-ar fi închipuit că vreunul din ei va veni cu femeia lui, oricum Bad nu trebuia să vorbească așa de tare și cineva zvîrli o lumină albă pe fețele celor doi, două pete albe atîrnate de întuneric, atîrnate cu ornamentele din foiță argintie pe tavanele noapților de Anul Nou. Două pete albe, care s-ar fi putut desprinde de firele subțiri, ca să plutească liniștite în jurul lor.

Bad l-a lovit peste mină pe cel cu lanterna și petele albe s-au șters. Rămăseseră iar două umbre înalte și silueta scundă a lui Bad. Bărbatul era Iulian, iar pe femeie n-o cunoșteau și e ciudat că Iulian are o iubită de care nu se poate despărți, atît de ciudat și se uitau la Bad, se uitau spre fața lui, dar el tăcea.

Jiga înaintă pînă în dreptul lui Iulian, încerca să deslușească obrazul femeii :

— Dacă era vorba așa, veneam și eu cu nevasta. Auzi mă ? cu nevasta mea, nu cu...

I se păru că aude rîsul ușor al femeii și se opri descumpănit. Dintre ceilalți nu vorbi nimeni, apoi Bad spuse încet :

— Anatol întîrzie, dacă nu vine în cinci minute, plecăm.

Îl cuprinse pe Iulian și pe femeie într-un arc, pe care mîna lui îl tăie scurt în întuneric :

— Fără voi.

Femeia rîse iar, de data asta au auzit-o toți, doar Jiga înțelese că femeia plîngea și simți o bucurie neașteptată răscolindu-se în el și se gîndi la cealaltă femeie, nevasta lui, care avea să-l aștepte toată noaptea, și dimineața avea să plîngă cu hohote de furie.

Femeia care nu-i era nevastă lui Iulian, se desprinsese de lângă el și trecu prin fața lui Bad și abia atunci au văzut că era mai scundă decât Bad, mult mai scundă decât în timpul cît stătuse lângă Iulian.

Se strecură printre ei, clătînd în tîmberic și Iulian nu se mișca, era un fel de umbră neagră, deșirată, înfiptă în pămîntul jilav. Pe ea o urmăriră cu privirea, dar dispăru imediat în întuneric și fiecare privea mai departe în locul unde își închipuia că e ea.

Minu, care găsise în sfîrșit lanterna, oftă pițigăiat :

— Păcat, orice explorator are nevoie măcar de o femeie.

Iulian se legănă înainte și înapoi, părea că va pendula pînă cînd fruntea lui se va lovi de pămînt și ceafa lui se va lovi de pămînt. Nu se legănă decât o dată și porni către cel care vorbea.

Jiga îi tăie calea.

— Acum, lasă, mă, că nu sîntem arca lui Noe, dacă n-ai plecat cu ea, lasă.

Și au așteptat iar în întuneric, coborînd pleoapele de teamă ca luminile orașului să nu se răsfrîngă în ochii lor și cînd cele două camioane pline cu soldați au trecut în viteză pe șosea, și-au ținut răsufierea. Auzeau motoarele, vedeau camioanele, știau că masa aceea neagră de pe platformele lor erau trupuri omenești închise în căști și uniforme, adică soldați, le era frică și încă nu le venea să creadă, de cînd începuse totul, încă nu le venea să creadă.

Camioanele trecuseră de mult, undeva în pădure s-a auzit un foșnet de pași. Nu puteau deosebi nimic în umbra neagră a copacilor.

Bad se răsuci în partea cealaltă, spre șosea :

— De acolo vine.

L-au văzut venind, un om călcînd prudent, abea conturat și au stat la pîndă, pînă cînd s-a oprit lângă ei :

— Eu sînt, Anatol.

Bad îi spuse imediat că Iulian a adus o femeie, că acum femeia a plecat, și Anatol duse ceasul aproape de ochi și începu să-l întoarcă. Era ca un țîrîit de greiere în mijlocul lor.

— Nare nici o importanță, n-are nici o importanță, e foarte tîrziu și ar fi bine să mergem.

Nepăsarea lui le plăcu, dar Bad știa că înainte să răspundă, Anatol îi numărăse ca să fie sigur că femeia a plecat și asta era cel mai lesne, să fi fost aici de la început și atunci s-ar fi descurcat el cu iubita lui Iulian și n-ar mai fi putut spune atît de liniștit „n-are nici o importanță, n-are nici o importanță“.

Își potriviră rucsacii și Bad porni primul pe poteca bătută care ieșea în șosea.

Iulian rămase ultimul și după ce făcu doar cîțiva pași, se ghemui. Din-spre pădure nu se auzea nimic, iar mersul celor de pe potecă nu foșnea, era mai mult mișcare de trupuri. Și Anatol venise pe potecă, și totuși auziseră cu toții foșnetul din pădure și Bad a spus „de acolo vine“, dar toată atenția lui era încordată în partea pădurii, numai că pe el nu-l poate păcăli, îl cunoaște prea bine pe Bad. Frica se adună brusc în jurul lui. Se ridică și îl văzu pe Jiga așteptîndu-l :

— Mi s-a desfăcut șiretul de la ghetă.

Trecu în fața lui Jiga care îl urmă cu mersul lui țepăn, de picioare fără glezne și genunchi. Îl simțea morocănos, bănuitor și grăbi pasul să-i ajungă pe ceilalți. Fusese cineva în pădure, de asta era sigur, Irina plecase prea ușor, nu se așteptase s-o vadă plecînd, ca și cum tot plînsul ei dinainte îl scormise doar ca s-o ia cu el pînă acolo, poate, nici un poate, Irina e un om, atunci era ea, ascunsă acolo în pădure, de aceea nu-și luase rămas bun de la el. Îi era frică și singurul lucru adevărat era că fusese cineva în pădure. Îi depăși pe ceilalți și merse un timp alături

de Bad, cel mai bine e să vorbesc cu el. Călca afară din potecă, pe pământul neregulat și obosi repede. Când se împiedică, Bad spuse:

— Dacă nu se întâmplă nimic pînă cînd ajungem în șosea, e bine. I-ai spus fetei unde mergem?

Nu, îi spusese că e vorba de o excursie mai lungă și ea se mirase, pentru că nimănui, nu-i prea ardea acum de excursii.

Bad îl privi dintr-o latură, du-te dracului dacă nu mă crezi, și trecu în spatele lui pe potecă, deci totul e să ajungem la șosea, tot nu știu cine a fost în pădure.

Anatol îl lovi cu vîrfurile bocancului în călcii, și dacă Irina... Nu mai era mult pînă în șosea, încercă să-și amintească o poezie pe care să și-o recite.

Cînd au ieșit la șosea, Minu îi șopti lui Anatol:

— Nici la examene, n-am avut atîtea emoții.

Ar fi vrut să meargă în spatele lui Bad, s-ar fi simțit mai liniștit, pe munte mergeau întotdeauna așa, Bad înainte și el în urmă. Acum Bad parcă uitase de el.

— Lasă dragă, îți trece, mormăi Anatol.

— Ce să-mi treacă?

Mergeau pe marginea șoselei, cercetînd asfaltul negru, nesigur ca o pojghiță de gheață întinsă peste o apă adîncă.

Iulian nu reușise să găsească o poezie și încercă să-și facă el una: pui gutui țugui, fără să se oprească, ieși din șir și se uită în urmă. I se păru că Jiga îi face un semn prietenos. Își reluă locul în spatele lui Bad și Anatol îl călcă din nou pe gheață. Îl întrebă peste umăr:

— De ce ai întîrziat așa de mult?

— Ce dracu nu ai grijă!?

Șueră Anatol, apoi adăugă:

— Îți povestesc mai tîrziu.

Îți povestesc mai tîrziu, Bad se înveseli că unuia dintre ei îi venea să povestească ceva, mai tîrziu, deși n-am de ce să mă mir, pentru că întotdeauna se găsește cineva care vrea să povestească sau cineva care vrea să i se povestească. Și femeia lui Iulian, cine știe cui povestește, și noi trebuie să mergem pe șoseaua asta neagră, să așteptăm ca dintr-o clipă într-alta să ne iasă careva în cale.

Se apropiau de intersecția unde aveau să ia drumul de țară, drum lateral, albicios, anume făcut pentru oamenii care umblă noaptea.

Au auzit zgomotul motorului și Bad se opri. Pe șoseaua dreaptă nu se vedea nici o lumină, era un șgomot rotund, egal, ieșea din asfaltul negru, pătrundea în haine, urca încet în lungul trupurilor alunecînd odată cu singele în artere, îi înfășura pe fiecare din ei într-o spirală, din care nu le rămîneau afară decît ochii și degetele de la picioare, îndepărtîndu-i unul de altul, lăsîndu-i singuri, fiecare singur.

Iulian simți privirea lui Jiga ațintită asupra lui, apoi îl auzi întrebîndu-l pe Bad:

— Ce zici?

Și amîndoi alături, ascultau în același fel, cu capul drept, răsucindu-l doar puțin, într-o parte și în cealaltă.

Șgomotul continua, Bad se uita la ceilalți, ar fi vrut să știe, grozav ar fi vrut să știe dacă și ei alergau înapoi spre oraș, unde întunericul se colorează albastru în luminile care se ridică mult deasupra limitei verticale a orașului, descompusă într-o pastă lăptoasă, alerga, și asfaltul elastic îl arunca în salturi prelungi. Avea să ajungă pe străzile cunoscute și cred că totuși se poate trăi oricum pe străzi cunoscute, între case de zid și ferestre cu perdele și restul nu are nici o importanță, destul să învățăm a spune „bună ziua” și „mulțumesc” altfel decît am știut pînă acum,

mereu „bună ziua“ și „mulțumesc“, sînt desigur și alte cuvinte pe care, la nevoie, le-am putea folosi și atunci n-ar fi mare lucru să trăiești mai departe între casele cunoscute și străzile cu case.

— Parcă ar sta pe loc, șopti Jiga.

Și Bad se întoarse din drum, chiar de la marginea orașului sau de pe străzi.

— Să mergem, dacă apar farurile, săriți în șanț.

Se obișnuiseră cu sgomotul monoton, el era acum în afara lor și ei nu aveau altă treabă decît să înainteze, pînă cînd se vor întîlni cu mașina sau camionul sau ce o fi, în orice caz un motor de capul lui, nu e.

— E o pompă de apă.

Și Anatol își învîrtea capul în toate părțile, ca și cum asta l-ar fi ajutat la ceva.

— Pompă de apă, îl îngîină Jiga, și Minu rîse tăcut.

Bad văzu primul, gardul stropit cu var, apoi un fel de morman întunecat, puțin înaintea lor, pe dreapta șoselei. O mașină cu farurile stîmse. Deodată motorul hurui puternic. Accelerație, dar mașina nu se urni din loc, contactul fu întrerupt și liniștea se abătu asupra lor. Se auzi clăntănitul portierei. Înaintau. Era acolo omul, rezemat de portiera mașinii, așteptîndu-i. Singur, lîngă el pe jos era ceva rotund, semănînd cu un lighian și încă alte lucruri. Au trecut prin fața lui și el stătea nemișcat, rezemat de portiera mașinii, ținînd cu amîndouă mîinile un pătuț de copil. Nu-și vedeau fețele, știau că ei ar fi putut sta rezemați de portiera mașinii și el să treacă prin fața lor, călcîind pe șoseaua neagră, și ar fi fost același lucru.

După puțin timp deslușiră intersecția. Sgomotul motorului se auzea din nou, monoton, ca un sgomot al nopții. Anatol făcu doi pași mărunți, pentru a nu-l călca pe Iulian :

— Și ăsta o șterge.

Bad sări șanțul și tăie prin cîmp spre drumul de țară. Cînd trecuse prin fața celui cu mașina, i se păruse că omul a zîmbit, și asta era o prostie, dar și el îi zîmbise. Omul își încărca mai departe mașina și sgomotul motorului îi apropia ca într-un început de prietenie. Probabil că nu-l va mai întîlni niciodată, de fapt nici așa nu se văzuseră, doar că au trecut unul în fața celuilalt, omul își încarcă mai departe mașina și dacă a pornit din nou motorul, înseamnă că dintr-o clipă într-alta pleacă, iar ei intraseră pe un drum de țară albicios care ocolea satul, trecea printr-o pădure, apoi aveau să-l părăsească și să intre pe alte drumuri de țară albicioase și mereu, pînă la rîul acela însemnat pe hartă cu o linie tremurată albastru.

— Aș vrea să fumez.

Spuse Dinu, stringînd între degete o țigare stinsă, pe jumătate fumată, pe care o găsisse în buzunarul pantalonilor.

Femeia scotoci în sacul cenușiu de sport și scoase un pieptene mare, galben. Se pieptăna cu mișcări largi, prea largi pentru părul ei scurt, șuvițele cărunte se așezau ușor pe lîngă obraz, ea le răscolea cu dinții pieptenului galben, prelungindu-i alunecarea pînă pe umeri.

Nori frumoși, albi, treceau acoperind soarele, apoi deschideau spărturi albastre și umbra aluneca peste trupurile celor cinci bărbați care dormeau.

Femeia se întinse pe spate, lăsîndu-se cuprinsă de căldura soarelui, trecuse multă vreme de cînd nu se mai odihniise, cu mîinile sub cap, cu ochii închiși în lumina puternică. Miroase a iarbă. Unul dintre bărbați gemu ascuțit și ea îi ascultă geamătul ca un sfîrșit de plîns. Întinzînd mîna, găsi în iarbă pieptenele galben și își trecu degetul mare peste dinții lui. Scoteau un sunet ciudat, nici frumos, nici urît.

Te iubesc sau cam așa, de bună seamă că îi spusese ceva de felul acesta și se simți neliniștită, pentru că nu se așteptase să-și aducă aminte de el tocmai acum. Îl înmormintase cum se cuvine, numai coliva fusese de orez, cine știe de ce, și puștiul mîncase o farfurie plină, cînd ceilalți au plecat, a rămas singură cu puștiul și a rîs cînd el i-a spus că mai vrea să mînce, ca să crească mare.

Se răsuci și privi cele cinci trupuri grele, strivind iarba sub apăsarea lor, cum dorm țărani pe cîmp. Așa dormea bărbatul înainte să ne mutăm la oraș. Pe urmă au dormit multă vreme, unul lîngă altul, în patul cu tăblia bine lustruită, ogîndind ziarul pe care îl citea el în fiecare seară, dar l-a îngropat cum se cuvine și nimeni n-a avut nimic de zis.

Se ostenesc degeaba, destul să-i vadă cineva dormind pe pămînt, seamănă cu toți bărbații satului, pentru că omul care doarme pe pămîntul gol, e un om foarte ostenit. Niciodată nu veghease somnul atîtor bărbați tineri.

Un nor mare acoperi iar soarele și femeia se ridică înfiorată de răcoarea umbrei.

I-ar fi plăcut să poată face focul. La început adunase din marginea pădurii cîteva uscături, acum nu era timpul de vatră, și le lăsase acolo, o grămadă de vreascuri potrivite, cineva tot avea să aprindă focul cu ele.

Își trase pe umeri scurta îmblănită și se ghemui cu bărbia sprijinită în pumn. Așa, cu trupul chircit, putea să vegheze liniștită somnul celor cinci bărbați.

Minu simți cum somnul i se destramă din ce în ce și se trezi. Îl durea șoldul pe care dormise, se întoarse pe spate și răsufli adînc. Mirosea a iarbă. Lîngă el dormea Anatol, cu genunchii îndoiți și obrazul îngropat în rucsac. Se ridică încet, ferindu-se să-l atingă și văzu femeia, se întinse scurt, și văzu din nou femeia. Îl privea liniștită. Își mută ochii pînă pe dealurile albastre, depărtate, dar cînd îi aduse înapoi, femeia era tot acolo și soarele care ieșise din nori nu schimbase cu nimic culoarea părului ei cărunț, dimpotrivă, se vedeau mai bine șuvițele cenușiu-închis, amestecate cu cele alb-gălbui.

Păși peste trupul lui Anatol și începu să-l scuture pe Bad, Bad știa întotdeauna ce trebuie să facă, atunci cînd el nu avea altă dorință, decît să-și închipuie că totul e un vis frumos sau un vis urît.

Se trezeau și ceilalți, pe rînd, și ei i se părea un lucru minunat să-i vadă cum se trezesc, fiecare în felul lui, i se părea că îi cunoaște încă de la începuturile lor și că orice s-ar întîmpla între ei și ea, ea va ști întotdeauna adevărul.

Se trezeau și se uitau la ea, la mîna ei care se juca pe dinții pieptelui galben și femeia simți durerea aceea adîncă în pîntecul ei bătrîn, durerea începută la nașterea lui Anatol și pe care știa că o va purta pînă la moartea ei sau a lui.

Înălță ochii spre bărbatul scund oprit în fața ei și Bad se gîndi că ar fi putut s-o lovească cu piciorul sau să-i sfărîme capul cu o lovitură de pumn.

— Bună ziua, spuse.

— Bună ziua.

Spuse femeia și era mai mult un ecou al vorbelor lui decît un salut.

Nu încerca să-i cîștige bunăvoința și, mai ales, se uita la el, numai la el, acum nu vroia să-l vadă pe Anatol.

— Trebuie să pleci de aici, femeie.

— Am să plec odată cu voi.

Julian veni lîngă Bad, avea picioarele mai lungi decît Bad și pantalonii roși în genunchi.

Și-a pus pantalonii de lucru, gîndi femeia, deși nu știa ce meserie are Julian, pantalonii de lucru.

El se aplecă pînă la obrazul femeii și ea lăsă pieptenele din mînă pentru că dinții lui Iulian erau înguști și galbeni ca dinții de pieptene, dinții care scoteau un sunet nici frumos, nici urît, cînd își trecea degetul mare deasupra lor. Unghiile lui Iulian se adînceau în carnea moale a brațului ei.

— N-ai venit pentru mine, nu-i așa? N-ai venit pentru mine!

— Nu, n-am venit pentru tine.

Un fel de amorțeală îi cuprinsese brațul, auzi rîsul tînărului care se depărta și o voce răgușită spuse:

— Lasă Iuliane, dacă n-ai plecat după ea, lasă...

Nu-l ura pe Anatol, îi întîlnise privirea încă înainte ca Bad să fi ajuns lîngă ea și fusese sigură că va întîrzia, și asta nu era decît dovada slăbiciunii lui, de ce să-l urască? Și cînd Bad strigă:

— Pentru cine ai venit, femeie?!

Se ridică și era mai înaltă decît Bad și peste umărul lui îl văzu pe Anatol venind, și el era înalt, ar fi chiar frumos, dacă n-ar avea șoldurile atît de rotunde, șolduri de femeie leneșă.

— Pentru mine a venit.

Și toți se uitau la Anatol, se uita și ea, avea fața lui nepăsătoare, alta decît cînd se trezise și cine putea ști cum e fața lui de noapte, nici măcar ea nu știa, Anatol doarme întotdeauna cu obrazul îngropat în pernă.

— E bătrînă, spuse Minu cu o mare mirare în glas.

— E mama mea, spuse Anatol.

Pe fața frumoasă cu lîinii moi a fiului ei, trecu fiorul acela care o neliniștea, nu-i aflase încă înțelesul.

Bad își lovi unul de altul pumnii mari:

— Fără femei, am spus de la început, fără femei, parcă ați înnebunit cu toții.

— A venit singură.

Și din nou femeia nu știa dacă fiul vorbise ca s-o apere, sau doar se temea de bărbatul cel scund.

Pumnii lui Bad se ciocneau cu înverșunare, unul împotriva celuilalt, pînă la urmă deschise briceagul și îl zvîrlî cu putere. Briceagul se înfîpse în pămînt, pînă la prăselele late. Femeia se aplecă și scoase din sacul de sport, un șervet cu flori roșii, îi deznodă colțurile, le netezi cu palma și pîinea mare, albă, era acum între ea și Bad. Trase briceagul din pămînt, îl șterse pe marginea șervetului și începu să taie pîinea.

Soarele cobora încet, un soare copilăros, cu spițe subțiri.

Bad întinse mîna și împinse soarele la marginea dealurilor, îl apăsă, cum ar fi apăsât în apă, capul unuia care trebuia înecat.

Femeia privi soarele, era din nou la locul lui și în ochii ei zăpăciți de lumină pluteau alge verzi și roșii. Lîngă ea Anatol sprijinit pe un cot, era poziția în care putea să stea ore întregi, înnodea un fir lung de iarbă, noduri mici, strînse. Cînd firul de iarbă rămase prea scurt, îl aruncă și smulse altul.

Jiga și Iulian se așezaseră spate în spate. Pe gîtul gros a lui Jiga, capul se urni anevoie spre locul unde Anatol înnodea fire de iarbă, dar Jiga ținea pleoapele plecate și Anatol nu știa dacă se uita la mîinile lui sau la felia de pîine albă care zăcea încă între ei, aruncată de Bad, după ce o luase din mîna mamei lui. Lăsă firul de iarbă pe jumătate înnodeat, smulse cu grijă altul și îl ținu între degete, așteptînd ca Jiga să-și găsească altceva de făcut, decît să se uite la el.

Iulian se uita mereu în sus, nu era nimic de văzut pe cer, îi era prea cald la spate, unde se rezema de Jiga.

— Hai să mîncîci, femeia e mama lui Anatol.

Îi spuse Jiga scuturîndu-i brațul.

S-a smucit și, întorcându-i spatele, și-a lipit obrazul de scoarța aspră a copacului și potrivindu-și gura pe trunchi, încercase să muște lemnul.

Îl auzea pe Jiga scuipând la intervale regulate, și cel mai rău a fost când și-a dat seama că are fața mînjită de lacrimi, a șters-o cu palmele, ca și cum s-ar fi spălat și atunci Jiga i-a spus că degeaba a mai așteptat-o pe curva aia a lui, el, Jiga, a știut de la început că pe ea o aștepta, când a mințit că și-a legat șiretul, deși nici prin cap nu i-a trecut că ea s-ar întoarce, a fost foarte atent tot drumul, ca nu cumva să se strecoare totuși pe urmele lor ca o cățea flămîndă și nu înțelegea cum făcuse femeia asta, mama lui Anatol, că n-o simțise deloc, doar acolo, când foșnise în pădure și crezuse că e cealaltă.

Nu-l auzise niciodată pe Jiga vorbind așa de mult, s-au așezat în fața mamei lui Anatol, ea le-a dat o felie de piine și o bucată de brînză și Jiga a spus „hai spate în spate, că stăm mai bine“, și au mîncat, cu toate că văzuseră felia de piine aruncată pe jos.

Minu mai ceruse o felie de piine, erau toți așezați în jurul femeii care le împărțea mîncarea și mestecau, numai Bad nu mesteca, stătea în picioare și se uita la ei, asta după ce aruncase felia de piine pe care i-o dăduse femeia. Ea își împreunase mîinile în poala fustei cu dungi negre și albe, o fustă frumoasă modernă, cumpărată de Anatol, cu un an în urmă. Și Anatol se mira că pînă atunci toate mișcărilor mamei sale i se păruseră greoaie și stîngace. Mîinile împreunate în poală și pometii ei netezi în partea lor cea mai înaltă, acolo unde o sărutase în seara dinaintea plecării, și cînd își dăduse seama că era tocmai ceea ce nu trebuia să facă, fusese prea tîrziu.

— Ultima oară m-ai sărutat cînd aveai unsprezece ani și ți-am dat voie să mergi cu un coleg la cinema, abia mai tîrziu am aflat că era un film în care o femeie dansa goală. Mai stai să bem o cafea.

În timp ce turna cafeaua în ceștile cu dungă aurie, vorbise despre fleacuri și el îi povestise de o bolnavă a lui, are o sută de kilograme, o sută, și ea îl asculta sorbind cafeaua cu înghițituri scurte, desigur că se frămînta să înțeleagă de ce o sărutase, poate chiar ghicise, deodată i-a spus să plece dacă vrea, numai că atunci el habar n-avea la ce se gîndește ea. Coborîse pe scări, s-ar putea să n-o mai vadă niciodată, și alergase să prindă autobuzul. Acum ar trebui s-o întrebe, cum ajunsese ea aici, cu dragostea asta pe care el nu i-o ceruse.

Soarele atingea linia dealurilor, nu mai avea raze, eliberat de strălucirea lor, aluneca mai ușor spre cealaltă parte a pămîntului.

— În curînd se întuneacă.

Spuse Minu, uitîndu-se la Bad, Bad își îmbrăca hanoracul. Spera că îl va face să iasă din tăcerea în care se închisese și în care se întîmplau, sigur, tot felul de lucruri. Dar Bad părea să nu fi auzit; enervat, Minu foșni harta turistică și, deschizînd-o, se aplecă asupra ei. Crezuse că Bad va lua o hotărîre, el, oricum, nu-și putea închipui ce vor să-i facă mamei lui Anatol, dar nu-i mai era teamă și îl disprețuia puțin pe Bad, cu trupul lui scund și pumnii mari, ca două capete de copii. Două capete de copii erau pumnii lui Bad, mai ales cînd îi lovea unul de altul, așa cum făcuse înainte să arunce briceagul lîngă piciorul femeii, și după ce tăiasse piinea, femeia pusesse briceagul în buzunarul fustei, și Bad nu-l mai ceruse înapoi. Ce aiureală, să vină după fi-su, are dreptate Bad, femeile nu au ce căuta în treaba asta și cu atît mai puțin mamele. Băiețelul și mămica. Bine că eu nu am asemenea griji și pentru prima oară se socoti foarte fericit, pentru că nu o cunoștea pe femeia care îl născuse.

Se mișcau toți în jurul lui, legînd și dezlegînd rucsacii, strîngîndu-și șireturile. Cu virful bocancului, Bad încerca să desprindă din pămînt o rădăcină putredă.

Minu închise harta, numai el și femeia rămăseseră așezați.

„Ii e frică, să nu fi venit, acum nu știe să facă altceva decât să se holbeze la soare-apune și dăscul soarelui alunecă în partea de cer unde se contura profilul femeii sau ea își înclină capul pentru a-l însoți pînă la marginea orizontului. Femeia și soarele apuneau împreună, el portocaliu, fără strălucire, ea, efigie neagră. Se încheie o zi. Nimeni nu plînge pentru atît, nu, nu se preface, puțin îi pasă de ce hotărăște Bad sau fiul ei cu șoldurile grase.

Femeia părăsi drumul soarelui și se întoarse cu fața la el. Văzu că Minu era foarte tînăr :

— Mă cheamă Minu, șopti el.

E foarte tînăr, e nespus de tînăr. Mîinile ei s-au adunat în poala fustei cu dungi albe și negre.

— Mă cheamă Valentina.

La marginea dealurilor se mai zărea doar un arc al soarelui.

S-au ridicat amîndoi, femeia se apropie de Bad care își pusese rucsacul pe umeri. La sfîrșitul brațelor lui, atîrnau cele două capete de copii, părul cărunt al femeii avea culoarea dealurilor.

Bad porni înainte și femeia păși în urma lui. Iulian îi făcu semn lui Anatol, dar el clătină din cap, reluîndu-și vechiul loc în spatele lui Iulian. Minu culse din iarbă pieptenul galben al Valentinei și trecu în fața lui Jiga, ocolindu-i privirea bănuitoare.

Bad simțea în spatele lui pasul egal al femeii. Sigur că pînă la urmă aș fi putut scăpa de ea. Lucrul acela pe care trebuie să-l faci, oricare, acela sau acela, unul singur, totul e să te hotărăști.

Depart, în dreapta, se vedeau luminile satului. Bun, cu tot întunericul reușise să găsească drumul.

Asta am și făcut. Acela sau acela. Ori o omori, ori o iei cu tine, acela parcela acela în care domniile secolului XIX plutesc demn în baloane să nu omori, să nu, porcării, dacă se întoarce în oraș ne omoară ea pe noi. Milă, binecuvîntată milă creștinească sau cum dracu se cheamă și bineînțeles că nu va rezista mult, și cînd n-o să se mai poată ține pe picioare, iar o să fie lucrul acela pe care trebuie să-l faci, pleznește balonul, cade acela. Acela sau acela. E imposibil ca Anatol să nu-și fi dat seama, și ceilalți s-au gîndit tot timpul cît au mîncat piinea tăiată de ea, pe fața lui Minu era întipărită curiozitatea imensă de pe fața copiilor, care cu vîrfurile briceagului fac să sară ochii pisicilor. Și ea s-a gîndit, poate de aceea și-a împreunat mîinile în poala fustei. Are mîini mari, împăcate, mîini împăcate, nu se potrivesc cu fusta modernă. Și Anatol a pus întrebarea pe care ar fi pus-o, dacă femeia ar fi intrat peste el în baie :

— Ce cauți aici, mamă ?

Pe tine, vreau să fiu lîngă tine, ești fiul meu, mai sînt nenumărate variante, ar fi putut să le folosească și atunci eu aș fi înjurat-o deși nici asta n-ar mai fi fost de mare ajutor, înainte Iulian făcuse scena aceea ridicolă și lui Anatol îi e frică de mine, n-am știut nimic despre frica lui.

Cînd s-au oprit să se odihnească, femeia l-a întrebat :

— Bad, unde mergem ?

Nu-și scosese rucsacii, se așezaseră rezemîndu-se de ei și întrebarea ei avea ceva liniștitor. Bad, unde mergem ? Era trecut de miezul nopții, umblau de la asfințitul soarelui și ea abia acum, iar el a tăcut, mai spera că femeia venise numai pentru fiul ei. Pînă la urmă Minu a spus „încercăm să ajungem la rîu“ și ea a spus „trebuie să ajungem la rîu“ și el s-a trezit vorbind :

— E un rîu, acolo o să vedem ce e de făcut.

Trebuie să ajungem la rîu, de fapt n-a spus nimănui pentru ce a venit, noi am hotărît, ea n-a spus nimic, am fost atît de siguri că nici unul din noi n-a întrebat-o, pentru ce a venit. Pentru...

Dar Iulian izbucni cu nervozitate :

— Nu e nimic de hotărît, riul a fost reinventat pentru că am vrut să plecăm, și ca să pleci e nevoie de un loc unde să ajungi.

Bineînțeles, bineînțeles, numai că nu avea nici un rost ce spunea Iulian, de vreme ce plecaseră, și el fusese cel care văzind fotografiile de excursie ale lui Bad strigase :

— Aici ! aici am putea trăi un timp !

Prin geamul deschis intra în cameră liniștea neobișnuită a orașului, din când în când se auzeau împușcături și mai târziu huruitul tancurilor. Anatol închisese geamul și își trecuseră unul altuia fotografiile. Riul, riul din alt unghi. Riul. Malurile sălbatice ale unei lumi altfel, o lume altfel unde încă se mai poate trăi, spusese Minu, avem dreptul să trăim sau cam așa ceva strigase și el.

Ocoliseră satul. Bad coti la dreapta și intrară într-un câmp de porumb.

— Călcați numai pe urmele mele.

El era primul care strivea porumbul firav și mama lui Anatol călca numai pe urmele lui. E bine că e întuneric, nu vede, poate să-și închipuie că nu e nici un porumb sub tălpile lor. Căută de câteva ori înapoi și Iulian crezu că îl va striga pe Anatol, dar femeia șopti :

— Mergeți numai pe urme.

Tot asta spusese și Bad încă de la început și Iulian continuă să meargă exact în spatele ei, era mai ușor pe cărarea îngustă, puțin bătătorită de ea și de Bad.

E sigur trecut de miezul nopții. Anatol își ridică ceasul aproape de ochi, îl întoarse pînă la capătul arcului. Îi era sete. Bad făcea etapele prea lungi și îi fulgeră că Bad e fricos. Se plictisea, e îngrozitor să umbli o noapte întreagă ca un orbete și pînă la urmă lucrurile se vor aranja în oraș, totul, orice se aranjează pînă la urmă, cu timpul. În orice caz o să fie odihnitor pe malul riului, am nevoie de odihnă în aer liber, fără bolnavi, fără spital, și timpul o să-și vadă de treabă. Se gîndi la femeia venită pentru el și o mare duioșie îi cuprinse inima, era plăcut s-o țină acolo, s-o urmărească trecînd din auricul în ventricul, dilatînd, strîngînd pereții inimii. Imaginație, imaginație, se certă el cu simpatie, e firesc, la început a fost foarte, foarte surprins, oricine ar fi fost în locul meu, doz: nu e ceva obișnuit, dimpotrivă, e ceva absolut neobișnuit, destul de neplăcut cînd se uitau toți la ea și ea a înțeles că nu puteam face mai mult decît am făcut. Și ca să-i fie mai ușor, își aminti de riul, riul din fotografii, atunci închisese geamul, în camera lui Bad, pentru că se auzea huruitul tancurilor. E totuși bine că am plecat, și dacă ea vrea să fie lingă el, în definitiv, nu i se poate face o vină din asta. Nu se mai îndoi de nimic, era sigur de el.

Ieșiseră în drum, bucăți de pămînt negru, amestecat cu frunze lungi se desprindeau de pe tălpile lor și rămîneau întunecate în petrișul drumului.

Izvorul se înălța la răscruce, văruit ca un început de casă. Se auzea apa curgînd în jghiabul de piatră.

Bad se opri, și ceilalți au așteptat pînă cînd mama lui Anatol a băut apă, doar Jiga a mormăit ceva și Iulian a rîs nechezat, bănuia că era o înjurătură aleasă.

Apa curgea pe fața femeii, rece, înghețîndu-i buzele și dinții, amăruie, cu gust de frunze moarte și lemn putred. Izvor de noapte. Într-o altă noapte, cine știe cînd, intrase în vadul adînc, pipăind cu degetele picioarelor pietrele alunecoase și apa îi ajungea pînă la coapsele goale. Pot să plîng, dacă vreau pot să plîng, nu crezuse că mai are destulă blîndețe, ca să fie atît de neputincioasă și se gîndi la riul unde trebuiau să ajungă. O strigau, întotdeauna se găsisse cineva s-o strige, era și Anatol printre ei. Valentina. Pe mine mă strigă. Cineva o zmuci de umăr și abia după ce își șterse gura cu dosul palmei, îi văzu apropiindu-se. Veneau

drept spre izvor, înaintînd tăcuți. Patru. Patru oameni. Îl auzi pe Jiga șoptind poruncitor :

— Nu vă mișcați !

Și în aceiași clipă lanterna lui Bad și lanterna celor de dincolo își încrucșară luminile. De o parte și de alta chipuri în alb și negru.

— Stînge !

Cei doi cu lanternele vorbiseră o dată, rămaseră în întuneric, față în față, și între ei, curgea egală a apei, apă bună de băut. După un timp, Bad se aplecă și bău îndelung, se aplecau pe rînd și de fiecare dată izvorul curgea egal, pînă le atîngea buzele și stropi mari se împrăștiu în jghiabul de piatră. Cei de dincolo așteptau, așa cum e obiceiul din totdeauna, cînd oamenii se întîlnesc unde este apă bună de băut. Și-au umplut bidoanele, capacele de metal zornăiau slab. Cei de dincolo păstrau obiceiul din totdeauna, iar ei au trecut în fața lor, unul după altul au trecut, dacă și ei, și cei de dincolo ar fi întins brațele, mîinile încă ude ar fi strîns mîinile încă uscate.

Izvorul curgea egal, apoi l-au auzit împrăștiindu-se în stropi mari, la fel ca pe buzele lor, se îndepărtau călcînd fără șgomot și nimeni nu întoarse capul spre izvorul de la răscruce.

Cît timp mama lui Anatol băuse apă, Jiga se mulțumise cu înjurătura și pe urmă veniseră ăia patru, unde s-or fi ducînd ? Te întîlnești, bei tu apă, bea și el, și nu spui nici bună seara, nici nimic, treci unul pe lîngă altul, așa, de parcă n-ai fi om, ci stafie, și după aceea nu te mai uîți în urmă, de parcă ți-ar fi rușine. Asta e, dar de ce a lăsat-o Bad pe mama lui Anatol să bea prima ? de ce ?

Se opri trîznit de gîndul că Bad știuse încă de la început că femeia va veni și el, dobitocul, avusese încredere, bătaia lor de joc, prostul lor, proști ca el sînt destui pe lumea asta, Gheorghe Gheorghe, cum spune șeful cînd se înfurie.

— Bă, parcă ai fi Gheorghe Gheorghe.

Acum el era. Sînt. Gheorghe Gheorghe. Ce ? femeia asta e mai brează decît nevasta lui ?

E adevărat că întîi se bucurase că pleacă, douăzeci de ani să trăiești cu muierea în casă, s-o vezi în fiecare zi, nu e lucru ușor. Și cînd o apucaseră dracii, că nu mai stă cu el, că i s-a urît ? I-o plătise, cu blonda. Tîrfă. Dar asta fusese mai de mult, cînd copiii erau mici.

Încerca să-și netezească gîndurile care se învălmășeau unele peste altele, știa bine că nu se gîndise la toate acestea cînd venise la Bad să-i povestească ce se întîmpla în oraș. Bad pusese muzică la magnetofon și băuseră un rest de coniac. Era tîrziu și Bad nu l-a lăsat să plece și cînd el i-a spus „mă, dacă se leagă careva din ăștia de mine, eu îi sparg capul, auzi ?“ Bad i-a răspuns „aud, la fel zic și eu“. Se simțeau bine împreună, ei doi nu aveau nevoie de tot felul de fleacuri ca să se înțeleagă, așa a fost atunci, nu aveau nevoie. Dormise la Bad și îl trezise pe la mijlocul nopții :

— Mi-e frică să plec, mi-e frică să rămîn, nu pot să rabd, pentru mine e sfîrșitul, înțelegi ?

Și Bad i-a spus :

— Numai tu poți să hotărăști, n-o să fie ușor.

Doar îi cunoștea și pe ceilalți de mult, prieteni. În oraș era altfel, cînd au intrat ăia cu tancurile lor, au alergat să se găsească, s-au adunat și au ținut sfat, dar încă nu umblaseră niciodată noaptea, unul după altul, cu ochii unul în ceafa celuilalt, ocolind satele și coborînd la apă noaptea, ca fiarele. Pe de altă parte, adevărat că Neli n-ar fi putut să umble ceasuri întregi ca femeia asta a lui Anatol sau a lui Bad sau a cui mamă o fi, nici nu e atît de bătrînă cum mi s-a părut întîi, și dacă e mama lui Anatol, ce se schimbă ? Or fi cam de aceeași vîrstă ele două și pînă la

urmă nici nu era sigur că lui Neli îi pasă de plecarea lui. Tîrfe, niște tîrfe toate, și Bad un mincinos, fără femei, fără femei, și pe asta a luat-o, o plimbă, o duce la băi, cu fi-su, blegul de fi-su.

Fără să știe bine ce voia să facă, îl depăși pe Anatol, aruncă o privire piezișă Valentinei și îi tăie calea lui Bad. S-au oprit toți, împinându-se unii pe alții.

— Ce e bătrîne ?

Întrebă Bad, și erau alături, așa cum fuseseră cînd ascultaseră sgomotul motorului, pe șosea, în prima noapte, și cînd au venit aia patru la izvor, și înainte.

— Mergi repede.

Nu găsisse nimic altceva de spus și înțelese mirarea lui Bad. Pornise iar cu pasul lui de drum.

— Știu un mal surpat, unde o să putem dormi în timpul zilei. Vreau să ajungem acolo pînă se luminează.

Merse un timp lîngă Bad. Habar n-are, habar n-are, și tîrfa mea de femeie cine știe la ce se gîndește, se bucură că am murit, i se răsuci stomacul. O lăsă pe Valentina să treacă și intră în rînd după ea.

Minu rămăsese ultimul, nu era obosit, cunoștea pasul de drum al lui Bad și dacă și-ar fi păstrat locul în spatele lui, nimic n-ar fi fost deosebit față de excursiile pe care le făcuseră împreună, un drum de noapte spre cine știe ce cabană neclădită.

— Mă plictisesc, spuse Anatol peste umăr.

Minu închise ochii, numără zece pași, deschise ochii. Li închise iar și se urcă pe spinarea unei cămile, cea mai blîndă cămilă din toate cămilele, nu-și mai aducea aminte dacă trebuie să se așeze în fața cocoșei sau după cocoșă sau eram pe un elefant frumos cu trompă prietenoasă și ascultătoare.

— N-auzi ? întrebă Anatol enervat și vocea lui venea de departe.

— Urcă-te pe un elefant.

Deschise ochii, era mult în stînga drumului, aproape de șant.

— Ce ?

— Nu mai e mult pînă la ziuă, spuse Valentina.

Anatol își ridică ceasul aproape de ochi.

Din față veni vocea lui Bad :

— Nu mai e mult.

Și Anatol se întrebă cîte zile aveau să mai umble așa, de parcă i-ar urmări un regiment de cavalerie. Ce dracu a vrut să spună puștiul cu elefantul lui ?

I-a găsit vorbăria, își spuse Jiga, mai ales îl auzise pe Bad care pînă atunci aproape nu vorbise femeii. Acum dacă ea spune „nu mai e mult pînă la ziuă”, spune și el după ea, și băiețelul mamei se plictisește, Anatol se plictisește, vorbi apăsînd cuvintele :

— O să vedeți voi ce bine o să fie cînd s-or găsi unii să ne urmărească.

Sînt gheorghe gheorghe. Înainte de venirea femeii își închipuise mereu cum o să fie la rîu, o să cioplească iarăși în lemn, nu se poate să nu fie niște lemne bune de cioplit undeva pe malul rîului, în oraș nu avea niciodată timp, își luase și dalta. Orice-ar fi, tot o să cioplească, puțin îi pasă de Neli și de ăștia și de femeia lor.

Îl văzu pe Bad întorcînd capul, era încă prea întuneric ca să-i desprindă trăsăturile, dar era sigur că se uitase la femeie și cînd Bad iuți pasul, ea se grăbi pe urma lui fără să șovăie și i se păru că abia acum începe să-l urască pe Bad.

Corul se albea încet.

— Bună dimineața.

Spuse Iulian neașteptat de vesel, în timpul nopții fusese tăcut.

Jiga se simți vinovat că uitase de el și mulțumit de ura lui nouă, privi cerul :

— Bună dimineața.

Pământul mai păstră înținericul și trupurile lor păstrău, deasupra, lumina înainta în fîșii lungi cenușiu-albastre.

— E senin, e nemaipomenit de senin.

Iulian își ridică brațele și Minu începu să ridă, pentru că degetele lui Iulian erau foarte lungi și se mișcau în toate felurile, înfingîndu-se în cele cîteva stele aproape șterse de lumină.

Femeia le împărțise mîncarea. Așezați în jurul ei, mestecaseră feliile mari de pîine uscată, mestecaseră. În fața lor era malul surpat, straturi de pămînt sub alte straturi de pămînt, peste alte straturi de pămînt și toate învîlmășite, rostogolite, roase adînc. Agățat de pămîntul galben, un pomișor firav, drept, crescut în lungul peretelui.

— Satul e în cealaltă parte a malului, o să putem dormi liniștiți, îi anunțase Bad.

Cerul se acoperise de nori, deși erau obosiți, nici unul nu se hotărî să doarmă în lumina mohorîtă a dimineții, se așteptaseră la o zi senină. Tăceau.

Anatol întîlni privirea mamei lui și încercă să-i zîmbească, îi era din nou străină și nici ea nu părea să aibă ceva deosebit să-i spună, se poartă ca și cum ar fi venit aici pentru toți ceilalți, într-adins ca să le împartă mîncarea.

Bad își făcuse culcușul la piciorul malului, potrivindu-și capul pe un bulgăre mare de pămînt galben. Bulgărul se sfîrîmă și se porniră toți pe ris de parcă atîta așteptaseră, afară de Iulian care nu văzuse nimic și întrebă mereu „de ce rîdeți, de ce rîdeți?” cu un fel de enervare copilărească. Apoi unul cite unul și-au căutat loc bun de dormit, ultimul a plecat Jiga aruncîndu-i Valentinei o privire strîmbă. Ea le ură somn ușor și erau atît de neobișnuiți că singur Minu răspunse, din locul pe care și-l alesese pe un petic de iarbă.

Anatol crezuse că ceilalți vor întîrzia, rămăsese cu Valentina, ea privea malul abrupt și pomișorul cu rădăcini puternice, disproporționate, dezvelite de ploaie, prelungindu-se mereu în pămîntul galben, adînc, rădăcini de copac bătrîn.

Nu putea să ghicească la ce se gîndește ea și ar fi vrut să se culce, totuși să-mi dau puțină osteneală și o întrebă dacă e obosită.

Ea își umpluse mîinile cu pămînt și îl lăsa să curgă printre degetele răsirate.

— Anatol, ție o să-ți fie greu acolo.

Nemulțumit că trecuse peste întrebarea lui, ridică din umeri, apoi cînd își întinse picioarele amortite nu-și putu stăpîni un geamăt de plăcere.

— De ce? O să fie foarte frumos și în orice caz, sînt și sate prin apropiere.

— Niciodată n-ai știut să faci focul.

Într-adevăr. Cînd mai locuiau împreună, tu făceai focul și, răsfățîndu-se, îi spuse că nu are nici o importanță, doar ea e lingă el, dar ea nu-i zîmbi și se simți stînjinit văzînd-o cum își potrivește sacul de sport sub cap și se ghemuiește cu mîna strecurată între obraz și pinza sacului.

Totul fusese așa de simplu pînă venise ea, cu felul ăsta pe care îl avea de a se așeza oriunde pe pămînt, ghemuindu-se ușor, pentru lungi așteptări sau plecări pripite, cu gesturi pe care el nu le cunoștea, păstrate încă dinainte ca tatăl lui s-o ducă la oraș și ea să se așeze pe scaunele negre cu spătarul rotunjit, scaunele negre, oribile, ca mai puternică decît el. Speriat, își opri gîndul. Sînt obosit. Își găsi loc într-o scobitură din care îndepărtă cîțiva zgrunțuri mici de pămînt, un mărăcine uscat și se

pregăti să doarmă. Faptul că ea doarme mai ușor decât mine pe pământul gol, e ceva firesc și nu are nici o legătură... Își dori o femeie pentru dragoste, adormi numărându-și iubitele, și pe cele de o noapte.

Tipăt încolăcit. Tipăt sfărîmînd cochilia neregulată a somnului. Zăpăcit, Bad sări în picioare. Tipăt prelung de om, nici femeie, nici bărbat, iar liniște, și iar tipăt, ca un bocet pornit din toate colțurile pământului.

De unde vine? de unde dracu vine? Deasupra malului surpat plutea un fum negricios. Se treziseră și ceilalți învîrtindu-se amețiți, fără să priceapă ce se întîmplă. Jiga adulmecă fumul:

— Miroase a lînă arsă.

Anatol se strîmbă disprețuitor, crezînd că Jiga glumește, dar Bad strigă:

— Stîna!

— Care stîna? Care stîna?

Strigară și ceilalți, apropiindu-se de el, ca și cum el era de vină pentru ceea ce se întîmpla.

Bad alerga spre marginea teșită a malului, unde pământul era acoperit cu iarbă umedă, alunecoasă, am uitat de stîna și chiar se simțea vinovat pentru asta, într-un alt an, într-un alt timp, mîncase mămăligă rece și brînză la masa joasă a ciobanilor.

De sus, văzu fumul brun ridicîndu-se pe țapșanul cel mai apropiat. Arde stîna. Inima îi bătea cu putere, ca înainte de o mare nenorocire, fumul continua să urce subțiat, a ars stîna, și altceva nu mai avea ce să se întîmple.

Priveau. Înșirați pe buza malului. Prin stratul de nori se filtra lumina puternică. Cerul alb-cenușiu. Verde. Verdele crud al ierbii din care se înălța fumul brun, mereu, liniștit, ca un rost al zilei.

Jiga își duse mîna streșină la ochi:

— Eu mă duc acolo.

S-au gîndit la ciobani, țipătul încetase și acum li se părea că ar fi putut veni din oricare altă parte a pământului, numai din locul acela fumegînd, nu.

Femeia cobora în fugă panta înclinată a malului și pentru prima oară Bad o strigă pe numele ei, Valentina, strigă, fără să schimbe liniștea fumului brun, nu pot să alerg după ea, și îl împinse pe Minu:

— Prinde-o și n-o lăsa să se apropie de saivan, dacă jos sînt oameni, o să dăm de dracu. Mișcă-te.

Tînărul nu se mișcă, de fiecare dată cînd Bad îl împingea în umăr, se apleca înainte, apoi se îndrepta, fără să-i pese de mîna grea a lui Bad. Femeia alerga într-un fel deosebit, îndesat, Minu nu mai văzuse niciodată alergînd o femeie cu părul cărunt, ar fi vrut să-și îngroape fața în palme, chiar dacă n-ar fi plîns, doar să-și îngroape fața în palme.

Acum Jiga alerga pe urmele Valentinei, Bad mai spusese o dată „o să dăm de dracu” și au coborît toți spre saivanul învăluit de fum.

Pe cioban l-au găsit la limita subțiată a fumului și fața lui era atît de mînjită că nu-și puteau da seama dacă e tînăr sau bătrîn, nici Bad, dacă era același care îi dăduse mămăliga rece și brînză. Mîinile acoperite cu arsuri și le ținea țepene, depărtate de trup. Mult timp după ce se opriseră lîngă el, omul întoarse spre ei ochii albi:

— Ați venit.

Încet, ca și cum ochii i-ar fi devenit dintr-odată foarte grei, două bile de plumb, îi urni între pleoapele cu gene arse și îi aținti iar în fumegarea nesfîrșită, răspîndind un miros grețos.

— Ai fost singur? întrebă Bad.

Omul nu răspunse, uitase de ei, fumul se rărea și se vedeau mai bine pereții prăbușiți. Nu e nimic de făcut, și ce să-i spună omului cu două bile de plumb sub pleoape?

— Credeam că sînteți din sat.

Mai vorbi el și cu pași mari se îndreptă către saivan. Jiga îl urmă și amândoi dispărură printr-o spărtură a peretelui. Au ieșit aproape imediat, legănînd între ei prima oaie arsă. Încet, cu multă grijă, au întins-o pe pămînt. O oaie arsă.

O oaie arsă, își spuse Anatol, o oaie arsă, se apăra fiecare dintre ei, dar asta nu le folosea la nimic, nu-și puteau lua ochii de la ugerul monstruos, umflat între picioarele calcinate, Minu se gîndi la sexul bărbaților arși pe rug și lovi oaia cu piciorul.

Au scos oile, cîte mai erau întregi și le-au înșirat una lîngă alta, aveau burțile umflate și ugerile mari cu pielea plesnită, iar capul le rămăsese prea mic, și nu mai erau oi, erau trupuri necunoscute, în care focul îndeplinise vechiul ritual al morții.

Bad își lovea unul de altul pumnii înnegriți, ei s-au adunat în jurul lui și la picioarele lor se înșirau oile arse. Ciobanul se așezase, cu brațele încrucișate pe genunchi și nici acum nu îndrăzneau să-l întrebe cum s-a întîmplat sau orice și el să vorbească sau să țipe din nou, ciobanul oilor arse de viu.

Bad încetă să-și mai lovească pumnii unul de altul :

— Nu are nici un rost ce facem.

Atunci au văzut oile albe mișcîndu-se pe verdele ierbii, cîteva oi adevărate, pascînd înghesuite, albe și blinde, oi domesticate cu lîna bună de tors.

— Sînt sterpele.

Spuse Jiga și dincolo de sterpele vii, pe drumul șerpuitor înainta un nor de praf.

— Vin cei din sat !

Alb și verde. Nor de praf.

— Repede ! strigă Bad.

Și începură să urce spre buza malului.

Rămînea omul cu brațele încrucișate pe genunchi și înaintea lui înșirate una cîte una, ele, arsele, nu mai aveau nevoie de cioban. În norul de praf se zărea mașina și el sări dincolo de turma lui, fugind spre buza malului.

— Smintitul ăsta ne înfundă pe toți, spuse Anatol.

Bad se opri, ca și cum ar fi fost de la sine înțeles că îl vor aștepta. Omul de dincolo de turmă urca alergînd aplecat, cu capul înfundat între umeri. Îi auzeau gîfîitul.

Valentina se uită la mîinile lui Bad, mari, destinse, cu degetele liniștite, începea să-i cunoască mîinile, pumnii lovindu-se unul pe altul, lupta dintre Bad și ceva potrivnic, lupta dinaintea înfrîngerii. Pumnii lui Bad liniștiți.

Anatol venise lîngă ea, ar fi vrut să-l ajute, dar el se feri de atingerea ei, și Jiga văzuse, știa că lui Anatol îi e frică. Își deschise al doilea nasture de la cămașă, Iulian se gîndi că Jiga era singurul dintre ei care ar fi putut să-l țină pe Bad și tocmai acum se găsise să facă pe cel căruia puțin îi pasă. Minu număra oile vii, sînt sterpe. Ce fel de om o fi ? Și omul se opri. Răsufla greu, își lăsa capul pe spate, ca să le vadă ochii. Bad coborî pînă cînd amândoi au fost la aceeași înălțime, acolo au stat puțin în ochi și pe urmă omul se întoarse și plecă. Mașina era foarte aproape de saivan. Jiga scupă într-o parte și cînd au ajuns sus, privi. În jurul mașinii se mișcau mai multe siluete, dar nu-l mai cunoscu pe omul care coborîse, poate că totuși Bad îi spusese ceva și ei n-au auzit, și se gîndi la oamenii arși de viu.

Au mers ferit printre dealuri, pînă au dat de un crîng unde s-au hotărît să aștepte întunericul, nu aveau nimic altceva de făcut, erau obosiți și așteptau întunericul. Deasupra lor frunzele foșniră ușor și o pasăre cenușie sură la marginea crîngului.

Jiga vorbi primul :

— Și dacă se ținea după noi ?

Valentina își ștergea pe iarbă mîinile mînjite de funingine, întîrziase, și ea ar fi vrut să-l întrebe pe Bad, s-a temut să treacă peste liniștea lor, Jiga nu s-a temut.

— Nu avea de ce să se țină după noi, pentru niște oi arse.

Anatol încercă să surprindă ceva ascuns în vocea lui Bad, îi fusese foarte frică și nu înțelegea de ce îi fusese atît de frică.

Jiga îl căută din ochi pe Iulian, dar întins pe burță, indiferent la ceea ce se întîmpla în jurul lui, Iulian sîcîia un gîndac roșcat, îl lăsa să se urce pe un bețișor, apoi scutura bețișorul, gîndacul aluneca rotindu-și zăpăcit antenele și cînd Iulian îi întindea iar bețișorul, totul se repeta. Fără să întrerupă jocul, Iulian întrebă :

— Și noi, crezi că o să fim mulțumiți acolo ?

Erau din nou unul fără celălalt, ca și oam, își spuse Bad, ca și cum fiecare din noi am fi venit pe alt drum și ne-am întîlnit aici în crîng și doar omul de la stîna ne dă dreptul să stăm împreună, pentrucă i-am văzut oile arse. Acum au venit cei din sat, vorbesc cu mîna la gură, cum vorbesc despre noi cei din oraș.

— E un rîu frumos.

Iulian zvîrli bețișorul pe care se urcase iar gîndacul roșcat. Își apăsa pîntecul și coapsale de pămîntul tare, în tot timpul cît fuseseră la stîna arsă nu se gîndise la Irina, și uite, din nou..

— Puțin îmi pasă dacă e frumos, să ajungem odată, să ajungem, auziți ?

— Mai gîndește-te și la altceva și nu ne înnebuni.

Spuse Minu, aruncînd spre Iulian o piatră mică rotundă.

Pe fața lui Bad alunecă un fel de zîmbet, aș putea să vă las baltă și să p^l.c singur, asta s-o fi făcut încă de la început, dar v-ați agățat de mine, și pentrucă eu știu drumul mă lăsați pe mine înaintea și de cîte ori vă e frică să vă hotărîți, vă chiorîți la mine și la urma urmei există întotdeauna un mod de a trăi pe malul unui rîu.

Jiga păși peste trupul întins a lui Iulian și se afundă în crîng. Se întoarse potrivindu-și cureaua, se așeză lingă Iulian și îl scutura de umăr :

— Irina ta precis se...

Înjurîndu-l, Iulian veni să se așeze lingă Minu. Jiga rîse gros uitîndu-se apăsător la Valentina. Rezemată de trunchiul unui copac tînar, cu mîinile nemișcate în poala fustei cu dungi albe și negre, femeia lăsa rîsul să se piardă în jurul ei.

Mucosule, mucos îmuțit, să mă înjure el pentru o muiere care nici măcar nu-i e nevastă, și îi făcu cu ochiul Valentinei.

Privirea femeii alunecă peste el, pînă la fiul ei. Părea să doarmă.

— O să treacă și asta.

Frunzele moarte din toamna trecută se amestecau în pămîntul începutului de vară și frunzele verzi în trecere pe crengile copacilor își aruncau umbra deasupra lor.

O să treacă și asta.

Îzvoare limpezi izbucnesc la suprafața pămîntului și se întemeiază matcă. Din cînd în cînd, de pe virful muntelui pietre mari pornesc la vale. O să treacă și asta. Pasc vite roșcate cu coarne mari și pasul mărunt al oilor duce veste îngustă din deal în deal, de la sat la sat, de la om la om. Bat clopote și mai bat, griul crește înalt pînă la pieptul cailor, și iar mai bat clopote și mai bat, pentru înmormîntări și botez.

Felul de zîmbet de pe fața lui Bad se liniștise.

— Ți-e sete ?

Îi întinse Valentinei bidonul lui.

Minu deschide ochii și răsufflă adînc, nu mai știe cînd a ațipit, o să treacă și asta, e un rîu frumos, a spus Bad, părul Valentinei e cenușiu,

scoarța copacului e cenușie, femeia din scoarță de copac, îl auzi pe Jiga mormăind ceva, dar adormi imediat.

Tîrfa, toate femeile sînt tîrfe, se frămîntă Jiga, și dacă are un fiu mare și bleg își închipuie că e sarea pămîntului, trece pe mă-sa. Ferind-o în cășul palmei, privi fotografia copiilor.

Cei doi băieți ținîndu-se după umeri, și la picioarele lor, fata. Rîdea, „n-am chef să fac poze de familie“, își ascundea fața în părul lung și drept. O femeie, fata lui e o femeie, cum de nu observase pînă acum? Il cuprinse un fel de ameteală și pentru că Anatol se uită la el, îi întinse fotografia :

— Copiii mei sînt frumoși, așa e că sînt frumoși ?

Imediat îi păru rău, Anatol încuviința pe un ton politicos că sînt într-adevăr copiii frumoși, Valentina ceru și ea să vadă și el puse fotografia la loc în portofel.

Bad își ridică privirea în lungul trunchiului de care stătea rezemată Valentina. Sus, frunzele lui se uneau cu frunzele altui copac, și mai departe cu alte și alte frunze, din avion nu se văd niciodată trunchiurile pădurii, doar frunzele. O să treacă și asta, poate la noapte plouă, ar fi fost mult mai potrivit să plec singur, așa sîntem o ceată întreață și mai e și Valentina și toate femeile pe care le tîrîie după ei cu gîndul, de parcă ar mai avea vreun rost. Și el să-i ducă pînă la rîu și acolo va hotărî fiecare cum să trăiască, n-au decît să se întorcă dacă sînt prea slabi, numai că atunci se pun pe povestit, toți slăbănogii povestesc. O să rămînem împreună.

Pe obrazul neted al lui Minu se plimba nesigur un gîndac roșcat, care semăna cu cel pe care îl sîcîise Iulian și băiatul se strimba în somn. Gîndacul cobora spre gît. Bad îi făcu vînt cu virful degetului. Băiatul încetă să se mai strimbe.

Totul era să ajungă la rîu, de vreme ce la rîu trebuiau să ajungă, i se păru că adormiseră toți, chiar și Jiga, buzele subțiri i se adînciseră la colțuri. Valentina nu mai era la locul ei, printre copaci zări mișcîndu-se dungile albe și negre ale fustei. Îi e greu printre noi, și la urma urmei, n-avea decît să stea acasă. Totuși Anatol nu-i seamănă deloc, și înainte să adoarmă încearcă să facă socoteala, cîți ani poate să aibă ea, dar cifra îi ieșea mereu prea mică sau prea mare, oricum, cînd alerga spre saivan pasul ei era greoi și totul s-ar fi terminat prost, dacă aș fi fost nevoit să-l pocnesc pe aiuritul ăla de cioban. Ce s-o fi petrecut în capul omului, cît stătuseră ochi în ochi și Bad se gîndea că el n-ar fi fugit din cauza unor oi arse și ce o fi văzut omul în ochii mei, că a plecat? S-o ia dracu și pe ea și pe fi-su, în hainele croite modern nu i se vedeau atît de tare șoldurile grase.

Bad adormi brusc.

Bad doarme.

Bad se trezește.

S-a înserat și e liniște. În lumina albastră-cenușie o vede pe Valentina rezemată de trunchiul copacului. Oare ea n-a dormit deloc? Pe urmă îl vede pe Anatol stînd în fața ei, foarte drept și deobicei Anatol se sprijină mai mult pe un picior decît pe celălalt, acum stă drept și vorbește :

— Habar n-am, am dormit tun și am visat o grămadă de aiureli, habar n-am, de ce ?

Bad e sigur că Anatol e încordat și el e încordat, ca și cum în somnul lui s-ar fi petrecut ceva care să-l pregătească pentru asta. Dar vocea Valentinei e aceeași ca deobicei :

— Trezește-l pe Bad, e tîrziu.

Celălți mai dorm încă și de bună seamă că și cu am visat o grămadă de aiureli și de aceea...

— L-ai văzut cumva pe Jiga ?

Iar Anatol și întrebarea prudentă e ciudată. Bad așteaptă răspunsul încercînd să-și imagineze cine s-a certat cu Jiga sau cam așa ceva.

După o pauză lungă, vocea femeii :

— Jiga a plecat.

Se ridică încet și se apropie de cei doi, Valentina îl întîmpină. În spatele ei Anatol era înalt, cu o față frumoasă, liniștită.

Ce se întîmplă aici, ce se întîmplă, ce...

O crăpătură adîncă sîngera pe buzele umflate ale Valentinei, pe gît avea urme vineții.

— Bad, mama spune că Jiga a plecat.

Nu-și întoarse ochii spre Anatol, își ascunse mîinile în buzunare de teamă să nu-l vadă ei frămîntîndu-și pumnii. Îi strigă lui Anatol să-l aducă înapoi pe zăpăcînt ăla și toți trei știau că Jiga poate fi oricum, dar zăpăcînt nu i se potrivea. Și după ce fiul plecă, scoase mîna din buzunar și lovi femeia peste față, lovi o dată și ea spuse :

— Jiga e mai puternic decît Anatol.

Crezu că îi e teamă pentru Anatol și că va începe să plîngă, ochii ei erau uscați și înțelese despre ce vorbea ea, Anatol va face în așa fel încît să nu-l prindă pe Jiga și avu o poftă grozavă ca ea să-i povestească amănunțit tot ceea ce se întîmplase. Și dacă Anatol nu vrea să-l prindă pe Jiga, înseamnă că Jiga știe ceva de Anatol și el cum să afle dacă pînă la urmă Jiga s-a... să-i ia dracu, ce-mi pasă mie de porcăriile lor ! Se miră de vocea lui blîndă :

— Jiga avea copii, n-ar fi trebuit să plece.

Femeia zîmbi, un zîmbet nesilit, fără nici un pic de veselie.

— Valentina, o să ajungem la riu.

— O să ajungem Bad, orice om care a pornit la drum ajunge într-un loc.

Anatol i-a găsit tot împreună, nu, nu l-a prins pe Jiga, l-a zărit sau poate că s-a înșelat, ce mai, nu l-a prins.

I-au trezit și pe ceilalți. Cînd Iulian auzi că Jiga a plecat, tăcu o vreme, apoi spuse :

— Am fost întotdeauna convins că Anatol va fi primul care se va întoarce.

— T-en mă-ta !

Rîdeau, nu crezuseră că Anatol se pricepe să înjure și Bad care nu avea nici un chef să rîdă, văzu privirea atentă a Valentinei îndreptată asupra fiului ei. Anatol dormea sau nu dormea, cînd Jiga se sculase s-o urmărească pe Valentina în pădure ? „Jiga e mai puternic decît mine“ și-a spus el atunci și ea știe, „Jiga e mai puternic decît Anatol“, cam așa a fost și era aproape mulțumit, pentru că el și Valentina se descurcau unul în gîndurile celuilalt. Prefăcîndu-se că îl ajută pe Minu să-și pună rucsacul, îi șopti :

— Supraveghează-l pe Anatol.

Ce porcărie, socotise că dacă vreunul din ei va trebui supravegheat, Jiga va fi cel care o va face, și acum Jiga... la dracu. Ochii băiatului nu-și ascundeau mirarea și Bad nu știa ce să-i mai spună, poate că povestea cu supravegheatul era o prostie.

Începu să plouă. Înaintau încet, bălăcîndu-se în noroi. Era foarte întuneric, de cîteva ori Bad rătăci drumul și odată se pomeniră pe șoseaua națională. Spre ziuă ploaia încetă, dar erau uzi și tremurau de frig. S-au oprit sub coasta unui deal și Anatol a vrut să facă focul și cînd Bad i-a spus că nu se poate, Anatol a rupt pe genunchi un lemn luat din drum :

— Prea faci pe deșteptu.

Își ieșise din fire, pe urmă a aruncat cele două bucăți de lemn și Minu a venit lîngă Valentina și Bad se gîndi că ar fi fost un fiu mai potrivit pentru Valentina.

— Minu, tu semeni cu mama, dragă.

Și fața lui Anatol redevenise nepăsătoare.

— Azi o să fie senin.

Erau primele vorbe pe care le spunea Iulian de pe la miezul nopții. Vorbise acoperind clefăitul pașilor în noroi, „La rîu o să putem pescui și păstrăvi, totul o să fie mai simplu.“

Păstrăvi. Nu mîncase niciodată, dar îi văzuse și numele lor aveau o alunecare luminoasă și mirosea a piatră udă, încinsă la soare. I se părea că umblă în căutarea păstrăvilor dintotdeauna și nu mai avea răbdare, Bad să se grăbească, le spusese că mai sînt doar două zile pînă la rîu, rîul unde pești cu nume lunecător nu au altă treabă decît să fie pești în apa lor.

Munții erau învăluiți într-o ceață roșietică.

Mai tîrziu căldura soarelui le uscă hainele.

Minu îi povesti Valentinei cum îl cunoscuse pe Bad într-o cabană de munte. Avea piciorul rupt și Bad l-a cărat într-un rucsac în care făcuse două găuri pe unde ieșeau picioarele și cel rupt atîrna umflat. Bad l-a cărat, deși el țipa mușcîndu-l de umăr, după aceea au făcut multe drumuri împreună, nimeni n-a crezut că vom face un drum ca ăsta în care să umblăm numai noaptea și cine știe cît va trebui să stăm aici? Bine că și-a dat măcar ultimul examen. Bad i-a vorbit de o moară părăsită acolo la rîu, o să-și petreacă timpul punînd-o iar în mișcare.

— Și ce o să măcinăm la moara ta?

Minu o privi drept în ochi:

— O să ne măcinăm zilele.

Dumnezeule, cît e de tînăr și femeia se întrebă dacă drumul lor spre rîu avea vreun rost și dacă n-ar fi fost mai bine să aștepte în oraș. Între sprîncenele băiatului se adîncise o cută oblică, da, va pune în mișcare moara părăsită, o să treacă și asta, trebuie neapărat să-i spună lui Bad ce mult ține băiatul la el.

Zi. Noapte. Zi. Noapte. Zi și nu s-au mai oprit decît pentru a răsufli după urcuș, înainte de a coborî în valea adîncă și sălbatecă. Trecureră în zori pe lîngă ultimul sat adormit. Soarele încă nu se ridicase deasupra crestei pietroase, aerul era limpede și rece. Le era foame.

— Acolo la rîu e un bătrîn, el ne va ajuta. La amiază ajungem.

Spuse Bad și porni, deși abia se opriseră.

Anatol îi ieși în față, avea obrazul tras de oboseală și Bad văzu că slăbise.

— De ce nu ne-ai spus nimic de bătrîn pînă azi?

— Pentru că nu era nevoie.

Deci nu m-am înșelat, aștepta un prilej, e de-adeptul caraghios că l-a ales tocmai pe ăsta și vru să-l ocolească pe Anatol, care ferindu-se în lături, îl prinse de braț. Era din nou moale, nepăsător, și întreba prietenos:

— Vreau să spun, e un om sigur?

Bad începu să coboare. Atent, o să fie atent, cretinul, o urăște pe Valentina și încearcă să mă înfurie pe mine, atunci i-a fost teamă de Jiga, l-a văzut intrînd în pădure și s-a prefăcut că doarme și cel mai ușor i-a fost s-o urască pe Valentina. Aruncă o privire peste umăr. Minu mergea în spatele lui Anatol.

Poteca, urmă de iarbă strivită, cobora pe coasta acoperită de iarbă înaltă și hățisuri de măceș. Soarele trecut de muchia muntelui, îi orbea.

Lui Iulian îi alunecă piciorul pe o piatră, Bad nu se opri și alergă să-i prindă din urmă, puțin îi păsa că Bad nu se opri, s-ar fi putut foarte bine ca el să-i fi strigat „nu mă așteptați“ sau „grăbește-te“.

Bad mergea din ce în ce mai repede și totuși nu se depărtau unii de alții. Mai e mult pînă la amiază. Picături de sudoare le intrau în ochi

și le ștergeau cu dosul palmei strângând pleoapele arse de soare. Făceau toți aceleași gesturi, repetate, mereu aceleași și ori de câte ori vreunul din ei încerca să-l întrecă pe Bad, Bad își îndoaia genunchii și începea să alege, așa că pînă la urmă au alergat toți și cînd au ajuns pe fundul văii le tremurau genunchii. Bad a încetinit pasul și au putut rămîne împreună, unul în spatele celuilalt, ștergîndu-și sudoarea cu dosul palmei, potrivindu-și rucsacul pe spate, sărînd peste lemnul căzut de-a curmezișul, ridicîndu-și mîinile deasupra capului cînd treceau printre urzici, apăsîndu-și tălpile în pietrele parcă dinadins aruncate în fața lor, să le închidă drumul, se cunoșteau, se cunoșteau bine unul pe altul, am fost împreună, fiecare oaie un mormînt și fiecare uger umflat pînă dincolo de cece ce fusese piele, rămășiță de rug pe care ardem din anul primului ars și în anul următor și anul următor următorului și în toți ceilalți ani pînă la secol și secolul următor următor următorului și în toate celelalte secole și acum ardem în cine știe ce colț al junglei unde un soldat îmbrăcat în haine de culoarea frunzei ridică în grabă un rug lipsit de vechiul fast, rug sărăcăcios din lemnele care îi prisosesc, el oricum se hrănește cu conserve închise în cutii frumoase colorate și noi legați așteptăm gîndindu-ne că acelea n-au fost decît oi și pe urmă strigătele noastre trec deasupra hainelor impermeabile de culoarea frunzei și ardem într-o cameră cu uși îngrijit capitonate, camere în care mîinile poartă mănuși negre, pentru că altfel am vedea că seamănă cu mîinile noastre și ardem pe șosele bine asfaltate, deasupra căroră plutesc vechile minunatele noastre vise începute cu aripi înclieate pe umeri, vise de păsări din care explodează ouăle și ardem în cuptoare igienice cu coșuri înalte fumeșind de noi, mai ardem sigur și în alte locuri și ardem și ardem în nenumărate feluri, acelea au fost doar oi și ne-a fost ușor să ne despărțim, să rămînem despărțiți, pînă sus în buza văii, „acolo e un bătrîn, el ne va ajuta“, „vreau să spun, e un om sigur?“ și a fost cumpănă și pe urmă iar a fost ușor să ne întîlnim ca să coborîm împreună în valea adîncă, acolo unde e un bătrîn și el ne va ajuta.

Soarele încă nu ajunsese la amiază și Bad a spus :

— După ce ocolim stîncă aceia ascuțită, ajungem la rîu.

Anatol a îmbrîncit-o pe Valentina, Bad nu se aștepta și n-a mai putut face nimic. Anatol alerga legănat, pasul lui sigur se ferea de pietre și rădăcini, au început toți să alege, împiedicîndu-se unii pe alții, căutînd locurile unde puteau trece, găsind scurtăturile bune și Anatol nu mai era în față nici Bad, nici unul dintre ei nu mai era în față. Au ocolit stîncă ascuțită, lovindu-se de ea, sgrîindu-și mîinile de tot ce le stătea în cale și ar fi continuat să alege, dacă Bad nu s-ar fi oprit în dreptul albici secate.

Secatesecatesecatesecate.

Pietre mari uscate, albe ca oasele arse de soare ale vitelor moarte, ochiuri de nisip sfărîmicios — cenușa vechilor bulboane, lemn încrămenit într-o plutare fără apă, pietre uscate, albe, foante albe pietrele netede, nisip ars. Își auzeau sîngele svîcînd în urechi, se aplecau închizînd ochii, apa năvălește stingînd albul pietrelor, nisip greu de apă clipește în bulboane verzi și lemnul se desprinde încet, coboară corabie, singuratic pe firul apei, în urma lui apa rămîne limpede și curge apă limpede. Pace singelui. Și liniștea s-a tăvălit în ei, silindu-i să deschidă ochii pentru scheletul lung al rîului.

Valentina s-a lăsat încet pe pămîntul care fusese mal de rîu și ceilalți s-au așezat unul după altul, ca și cum ar fi sperat că aceleași gesturi repetate, mereu aceleași, aveau să-i ajute să rămînă împreună, dar despărțirea începuse, nimic n-o mai putea împiedica, nu se hotărâu să vorbească și tăcerea lor semăna cu o pîndă.

— Trebuie să mergem mai departe.

Bad își lovea pumnii mari ca două capete de copii, apoi îi puse lângă el, de o parte și de cealaltă a trupului. Știa că sfârșise pînda, ea îi mai unise, aștepta singur, fiecare singur, fiecare din ei avea acum dreptul să fie la fel de singur.

Iulian își freca glezna, îl dureau de la căzătură și îi strigase lui Bad „mergeți înainte“, „vă ajung din urmă“ sau altfel.

— În susul apei, ca să ajungem la izvor, să vedem dacă râul și-a schimbat albia sau a secat.

— Nu, trebuie să mergem mai departe, o să găsim alt rîu.

În albia secată pietrele erau albe, albe, încinse de soare, Anatol se ridică ferindu-și ochii de lumina riului secat. Toți și-au dat atunci seama că slăbise mult. E un bărbat frumos, își spuse Bad, sigur că unul din noi era dator să se ridice.

Anatol îi zîmbi :

— Nu are nici o importanță, a fost un drum deosebit, noi ne întoarcem în oraș.

Pietrele albe.

Minu întinse mîna spre Valentina și fața ei arsă de soare, străbătută de cute subțiri era mai tînără și mai bătrînă, Bad ar fi putut să strige, dar în jurul lor era liniștea albiei fierbinți de părăsirea rîului. Mîna băiatului era inutilă, atîrnată în gol, inutilă, și Anatol rise deasupra lor. femeia asta nu se mai hotărăște odată.

— Eu rămîn, fiule.

Au fost față în față și ceilalți nu le mai vedeau decît picioarele, bocancii mari cu vîrfuri jupuite și pantofii greoi, negri, cu botul rotund, cum poartă femeile numai la țară. Bad își aducea aminte că în prima zi femeia purtase pantofi eleganți cu tocul modern, cînd i-o fi schimbat? de ce nu știu cînd i-a schimbat?

Bocancul se mișcă încet, nu se mișcă, ba da, foarte încet, se așează înaintea celuiilalt, a strivit o floare albă urîță, era chiar o floare urîță, celălalt bocanc a pornit, Anatol pleacă.

Bocancii s-au oprit, totuși s-au oprit, bine, e bine și așa.

Bad își strînse genunchii la piept și se propti cu palmele în pămînt. Acum o să ne batem, ca fiarele o să ne batem și deodată i se păru absurd să se bată pentru o femeie bătrînă, nemaipomenit de absurd, toată bucuria îi pieri, aștepta, și de ce dracu îi trebuie ăluia șapte ceasuri ca să înceapă?

Bocanc se mișcă, bocanc se așează în fața celuiilalt, așa ne învață pe noi mamele, să nu umblăm în patru labe, un picior înainte, celălalt picior înainte. Anatol a plecat.

Anatol a plecat. Mersul lui seamănă cu al meu, niciodată, fiul meu, n-ai fost atît de frumos, e așa cum a spus, un drum deosebit, foarte deosebit și cînd o să ajungă la stîncă ascuțită, unde cotește drumul, o să fluture brațul, cum l-ai fluturat pentru Jîga, și ai văzut că îl lovisem, și el și-a luat rucsacul și s-a depărtat alergînd, fără să-i mai pese de tine, nici nu-i păsa de tine și fluturai brațul în urma lui.

Dacă n-ar flutura brațul, Anatol să nu...

Brațul lui Anatol se legăna larg într-o parte, într-alta, trecînd în dreptul stîncii cenușii abea se distingea, apoi apărea bine conturat pe verdele frunzelor.

Femeia întoarse capul spre ceilalți trei. Erau în picioare în spatele ei, cu rucsacii pe umeri, gata de drum, doar Iulian ridică odată, scurt, brațul. Cînd privi din nou spre stîncă, Anatol nu mai era acolo. Nu te teme fiule, ai să răzbești oricum.

Albe pietrele rîului lipsă.

Din nou se așteptau unii pe alții, fiecare își cunoștea dreptul de a fi singur, nu se puteau ajuta, totuși cel mai tânăr dintre ei se apropie de Iulian :

— Vino cu noi, ce rost are să cauți izvorul ?

Izvorul. Da, sigur, ce rost are ? Dar trupul lui înota împotriva curentului, în apa limpede a albiei secate și porni grăbit. Urca din piatră în piatră albă, pe firul albiei.

— Să mergem, spuse Bad.

— Bad.

S-o iau înainte, să nu mă opresc, mai ales să nu mă opresc, ea o să mă urmeze, așa cum m-a urmat de la început, dar nu se clinti din loc. Iulian urcă din piatră în piatră albă și ea o să vorbească din nou.

— Bătrînul, bătrînul acela, unde e ?

— Bătrînul acela...

O privea în ochi, numai în ochi, deși de multă vreme nu mai ținea seamă de cele două cercuri colorate, prin care oamenii privesc afară și întii venise ciobanul, vreau să fug, sint ciobanul fără turmă, acum ea și eu spun mereu „bătrînul acela“, spun, de câte ori...

— Bătrînul acela...

Era în ochii ei bătrînul, în palmele căruia peștii pot trăi fără apă și pietrele atinse de mîinile lui revarsă izvoare.

Pleacă bătrîne, nu cred în basme.

În cercul albastru al ochilor ei, o văzu înaintînd spre el, înaltă, ușoară, femeie născută anume pentru un singur bărbat, sortită lui. Doamne, ea e femeia mea !

— Tu ești...

Ea închise încet ochii și lumina pătrunse adînc în fața ei bătrînă arsă de soare și dincolo de ea, era albia pietrelor fierbinți.

Iulian urca din piatră în piatră albă, Bad îi urmări mersul anevoios.

Femeia își ridică pleoapele sfrijite, pumnii bărbatului se loveau unul de altul, din înfrîngerea lor își aduna putere, cîtă avea nevoie. Așteptă pînă cînd împotrivirea încetă. Acum Bad poate să vorbească.

— Bătrînul trebuie să fi murit, casa lui e sub malul văii.

Sub malul văii, Bad.

— Am să vă aștept acolo.

Femeia se depărtă, călcînd parcă pe semne vechi, de mult știute.

— N-o să ne întoarcem !

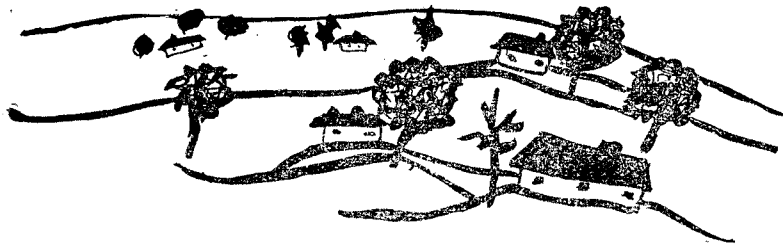
Strigă Bad lovind cu pumnul într-o piatră mare albă.

— N-o să ne întoarcem niciodată !

Bătrîna se opri și strigătul lui Bad trecu dincolo de ea, îngropîndu-se undeva în malul văii.

— Eu am să fiu acolo, mai spuse ea.

Bad traversă albia uscată, nu va alerga, nu alerga, nu pleca spre celălalt rîu, în urma lui Minu se împiedica de pietrele albe. Uitase de moara părăsită pe care voia s-o pornească.



hortensia papadat-bengescu

versuri inedite*)

creația

Un monstru mineral înfipt pe brinci
 în gloduri și
 împinzit de picle și de fum...
— iar clocot înpumînd din vinete gitlejuri
Prin beznă, cu vuiet dibuind, păroase
 beții oarbe scornesc din mil viscos
 spurcatul vierme —
Mîini negre răscolesc prin mîrșave coclauri !
...Din iesme înălțat surîde o clipă Monstrul
 și pierc.

... Se iscodesc miresme
— ci săgetînd sulite, junghere, săbii orbitoare
 — iată a răsărit Arhanghelul
 și s-a urcat strălucitor spre Zare !

Iar rîma în nămol răscolitoare
s-a năruit în putregaiuri iarăș
— scurmînd spre a stîrni din mil
 o aripă, un fulg,
 o țandără de soare !

melancolie

Sînt tristă-n seara asta din lucruri imprecise
ațta de neclare că-abia le simt născînd
și le și văd cum intră în moartea lor pe rînd
o, doliu impalpabil de flori agonizînd !
de lucruri ce-n declinuri străine sînt ucise.

*) Poezia „Creația“ a fost scrisă în limba română. Pentru celelalte poezii, traduse din limba franceză, a se vedea și articolul „Poezii franceze“ de I. Ne-goitescu, pag. 111.

Sînt tristă-n seara asta din chinuri vagi și stinse
aduse-ncet în suflet de dulci melancolii
ca zvonul plîns la moartea unor gingași copii
ce și-au trăit viața în deznădejdi prea vii —
chinuri de nevăzute și blînde mîini atinse.

Sînt tristă-n seara asta din străluciri prea pale
mici raze cu pleoape clipind șovăitor
hrănite de-o văpaie cu murmurul ușor
asemeni unei vane pupile de fosfor —
o, străluciri sorbite de-nrouări astrale.

Sînt tristă-n seara asta din doruri diafane
topite în dorințe ce curg indefinit
mai vagi ca șoapta unui izvor secătuit
leșinul unui sunet sub cerul mărginit —
o, doruri prăbușite sub degete profane.

privirea

De ce-mi părea în seara aceasta mai frumos
lumina văruise clădirile un vaer
plutea pe străzi și gesturi de mîngîiere-n aer
și stelele de Martie-n cerul flăcăros...

Ne preuamblam orașul redevenea tăcut
dacă scoteam vre-o vorbă nu-mi mai aduc aminte
cînd sufletul vorbește la ce să spui cuvinte
ce tulbură-armonia acelu cîntec mut...

Apoi pe-un prag de poartă noi ne-am oprit spre zori...
Pe mîna mea tu gura ți-ai pus de două ori...
M-am dus ca amețită purtată de aripe

și cînd am întors capul — fără să vreau — dorind
să te mai văd — privirea ta dulce mîngîind
mă căuta — O, vraja acelei sfinte clipe !

tăcerea

M-aplec pe-a ta oglindă-mpietrită, o Tăcere !
pe fața ta-nghețată și lacul transparent
și-aud misteriosul tău cînt inexistent
ce-n marea lui cadență alunecînd mă cere.

O, tu-mi vorbești ! Ți-e vocea de vocea mea chemată
și tu-mi răspunzi. Cu suflet pe sufletu-ți culcat
îți simt iubirea ca un fior îndepărtat
m-atingi și văd adinca ta față-nlăcrimată.

De ce-n anume zile zadarnic caut har
în golurile-ți negre... implor, însă-n zadar...
profilul tău de gheață m-alungă-n depărtare...

Închise-mi stau în față a tale porți severe,
privirea mea-nfilnește în ochii tăi uitare
și pling nemîngîiată că te-am pierdut, Tăcere.

din limba franceză de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ



ștefan constantinescu : *plaja de la dieppe.*

damian necula

frunze

Autorul atrage atenția că a inventat totul : frunze, eroi, șapte, fișe matricole, medicale ori scrisori, din necesități exclusiv estetice și literare. Orice asemănare cu un caz real nefiind exclusă, ea este independentă de autor și de textul creat.

Și deodată deschise ochii. Sau poate nici nu i-a deschis așa deodată, ci îi avusese deschiși mai dinainte. Sau dintotdeauna. Numai că pentru ei abia acum sînt deschiși, căci abia acum simte că se petrece ceva.

Intră, parcă, într-o lume opalină și luminată. E ceață poate. Dar el nu cunoaște încă acest cuvînt. E ceață sau altceva, în orice caz dureros și plăcut și deci cu atît mai dureros. Simte. Bucurie și groază și nerăbdare. Probabil, acum încep senzațiile. Ochii se strîng involuntar. Intră acum dintr-o lume, care era amorfă și inertă și nu era, în alta. A durerii. A durerii și a bucuriei. Numai curiozitatea e mare și mușchii feței contractați se destind din nou. Sînt mișcări mecanice pe care nu trebuie să și le amintească. Nu e nevoie. Tot așa se lasă noaptea ori răsare soarele. Tot așa. Ochii se crapă doar puțin și din nou ceva opalin și alb și luminos. Și din nou durerea. Contractie. Pauză. Cînd îi deschide pare că se pornește plutind, se tot înalță și mediul în care pătrunde e viscos, aproape dur, și dureri nebănuite îl fac să-și înțeleagă adevăratele dimensiuni. Contractie. Pauză. Și zbor înalt și dimensiuni dureroase. Și un obstacol imens de care se va zdrobi. Se va zdrobi. Și frunzele. Contractie. Pauză. Și frunzele...

Un cuvînt, o amintire a pătruns pe undeva.

Pe unde ?

Pauză. Pauză. Pauză. Trebuie să știe ce are în față. Trebuie să știe ce îl va zdrobi ori de ce se va zdrobi. Cînd deschide ochii simte că e zvrîlit în sus, în afara lui și știe că se va zdrobi de masa alburie și ceoasă din față. Și de aceea îi închide cu putere și îi ține cu încăpăținare strînși. Dar trebuie să afle ce e dincolo. Dincolo de întunericul propriilor lui pleoape, în ceața aceea dureroasă și albă care îl atrage cu atîta forță. Trebuie. Uite, a stat așa cu ochii închiși și nu s-a întîmplat nimic. Și acum îi deschide. Deschide ochii încet dar cu hotărîre și iată că nu. Obstacolul alb nu mai coboară spre el și nici el. Nici el nu mai zboară. Pericolul a trecut. Sau nici n-a existat. A trecut.

A fost numai o amețală trecătoare. Ochii tot îl dor. Și restul. Dar asta nu. Asta e probabil tavanul alb, mare și pătrat. Uite, acum a putut să-și rotească privirea și lucrurile au cedat. Înțelege acum că e o geometrie perfectă în toate. Din poziția în care se află imobilizat, ochii în rotire

lor, pe care o fac cu tot mai mult curaj, deși cu o oboseală și o durere abia reținute, nu pot vedea decât tavanul pătrat sau dreptunghiular și linia dreaptă, perfect dreaptă care face unghiuri în cele patru colțuri. Și atât. E înalt și alb și asta e liniștitor.

Și frunzele? *Frunzele care vin și se apleacă asupra lui și-i pun în-
trebări. Și el închide din nou ochii. Are și acolo sub pleoape ori înăuntru
lor frunze. O mie de frunze care îl pîndesc!*

— Cum te cheamă, răsună glasul. Și el nu știe. A știut și a uitat
ori a vrut să uite. El știe că asta e doar o viclenie a lor. Vor să-l
atrage într-un joc. Un joc din care el nu se va mai întoarce. Și e gata
din nou ceața și ameteala. Și el trebuie să lupte, să se agățe cu disperare
de ceva, de un obiect. Să uite glasul de lângă el. Să nu cedeze. Atît.
Să nu cedeze.

— Ai fost bolnav, mai spune glasul, și îi vorbește dulce, în limba
lui, dulce și binevoitor. Numai că el știe că e o cursă. Strînge ochii și
dinții. Și dinții scrișnesc. Uite, gura îi e plină de nisip și dinții scrișnesc
și el tremură. *E soldat și tremură. Acum e pe capra căruței. Căii înain-
tează la pas. Nu se mai aude nici un glas. Cîteva comenzi răsunaseră mai
înainte. E ud. Plouă. De azi, de ieri, nu se mai știe de cînd dar plouă.
Și căruța și tot convoiul tremură de durere, la fiecare pas. Căruțele înain-
tează în noapte pe terasamentul înalt înconjurat de mlaștină. Pe deasupra
se apleacă pădurea. Frunzele tac. Pîndesc doar mișcările. Și el nu se mișcă.
A lăsat hățurile din mînă pentru a nu mai trebui să facă nici o mișcare.
Nu face deci nici o mișcare și doar tremură. Nu de frică ci în ritmul
traverselor pe care se saltă roțile și scrișnesc și urlă chiar, și ele. Și piatra
care se sfarmă. Și frunzele...*

*De jos de la șina căruței și pînă sus la fruntea omului, la frunțile
oamenilor care se încheștează cu disperare în acest scrișnet imens al melcu-
lui pe care îl formează convoiul, totul se preface treptat în durere. Și
dinții. Dinții celor care nu mai pot (nu mai pot? nu mai puteau?) ține-
gurile deschise, urlă fiecare a spargere și chiar se sparg alunecînd o dată
cu nisipul care le-a umplut gura. Se sparg consumîndu-și în felul acesta
energiile latente adăpostite într-înșii.*

Și din nou tavanul alb, imaculat. Și laturile lui acum certe, drept-
unghiulare. Și iarăși jocul:

— Cum te cheamă? Sau nu. Taci. Ai fost bolnav, foarte bolnav.

Și din nou:

— N-ai voie să te obosești!

Contractție.

Pauză.

N-ai voie să te obosești, atîta! *Și înaintarea asta blestemată. Pas și
durere, urlăt înarișat care cade reintors la obîrșie ca un bumerang, într-o
presiune și o zvircolire fundamentală de însuși destinul acestei armate,
acestui regiment care a scăpat războiul din mînă, care nu mai face acum
RĂZBOIUL ei GLORIOS!*

*Pas și durere și scrișnet. Și stropii apei care curg de sus și noroiul
care amestecă totul, chiar și piatra măcinată și totul — și frunzele care
coboară astupîndu-le cerul și care pîndesc și poate așa, o ameteală. Și.
Și iarăși glasuri:*

— Temperatura?

— Normală.

— Pulsul?

— Și el.

— „O.K., O.K., O.K.“, vorbe pe care el nu le înțelege rostite într-o altă limbă. O.K., O.K., O.K.

*

Războiul care trebuie să aibă o ordine în exploziile lui și în marșurile lui lungi; în vînturarea atîtor arme și armate, atîtor tancuri și tunuri; în locurile noi pe care le descoperă privirilor, dar și printr-o ostașii oboșiți care nu mai au curiozitate în priviri, ci numai semnul sălbatic ieșit din nou la lumină din hățiturile atîtor păduri ancestral părăsite și peste care atîtea veacuri, atîtea munci și atîtea zvircoliri ale omului de a-și depăși, de a-și nivela drumul, au sedimentat cuvinte și lucruri, de parea că nu vor fi urnite, că sînt acolo pentru vecie. Și iată că nu. Că războiul acesta neînțeles și perpetuu e deajuns să răstoarne, să îndepărteze toate acele cuvinte și acele lucruri, toate acele trăiri și eforturi de generații împotriva omului din om, împotriva speciei care trebuie învinsă în fiecare individ. Războiul care păstrează, trebuia să păstreze, ordine strictă în toate actele lui, în toată hîrtogăria, toți caii, și oamenii de la cai, toate tancurile și oamenii de la tancuri, toate tunurile și oamenii lor și așa mai departe, cu geniișii și infanteriștii și restul lor, așa ca să nu scape nici unul risipit ori pierdut, ori rătăcit dincolo de singurele sale rațiuni viața cu V mare ori moartea cu M mare.

Războiul știe precis, trebuie să știe, de urma soldaților săi. Are fișele lui cu cifre și filme, cu indicații prescurtate în felul alfabetului, în care însă fiecare literă, fiecare număr și semn reprezintă ceva. Un pas, ori poate o rană, o decorație. Două răni, două decorații, ș.a. Trebuie să știe că în regimentul 2.7.4. plutonul X are un soldat Stömpfel Erik care se scoală, cînd e la cazarmă la 5.30, o dată cu ceilalți, se spală și se îmbracă o dată cu ceilalți la hîrdaiele instalate pentru spălat o dată cu zîmbetul celorlalți, care sînt nemți ca și el, dar ceva mai nemți chiar, fiindcă el este neamț doar pe jumătate. Căci numai tatăl lui, d-nul Stömpfel, fusese neamț, și venise de la ei din nemția cu meșteșugul lui cu care făcuse bani buni și dusese viață bună alături de nevasta lui care era româncă și era mama lui și îl făcuse acolo în România și deci el, Erik Stömpfel, era numai pe sfert la fel de neamț ca ceilalți camarazi ai săi. Și cu toate astea zîmbea cu toți dinții ca și ei și cu toată gura, căci moștenise de la maică-sa firea deschisă și isteată, și doar din cînd în cînd, cînd era singur, se mai înnegura și el, fiindcă moștenise desigur și de la taică-său forța, îndemînarea de a primi și duce la capăt lucruri grele, dar forța moștenită de la maică-sa era totuși mult mai mare și în ceasurile ori minutele lui de singurătate îl făcea să pună lucrurile în cumpănă și să le întoarcă pe toate fețele, judecînd la utilitatea ori neutilitatea lor.

Și asta era un lucru pe care războiul nu-l mai știa.

Și era și acela care avea să-l piardă pe Stömpfel al nostru pînă la urmă. Sau, poate, nu. Dar asta era un lucru pe care nici el, Erik Stömpfel, nu-l știa și avea să-l afle abia acum, mult mai tîrziu, acum, cînd stă în patul lui ori ce-o fi și privește tavanul opac al camerei lui de spital.

Războiul mai știa sau mai bine zis știuse și în orice caz toți cei care urmăriseră cît de cît mișcarea trupelor, ca să nu mai vorbim de combatanți, că toți soldații regimentului 2.7.4. și deci și cei ai plutonului X în care Stömpfel al nostru zîmbea o dată cu toți camarazii lui, care păreau să nu-și facă prea multe probleme pentru tot ce se întîmpla cu ei, majoritatea, căci unii totuși își mai făceau, cu ei și cu ceilalți și cu toate locurile colindate de ei în marșuri organizate și cu toate locurile ocupate de trupele lor nemțești conform unor strategii care lor le scăpau, dar pe care Războiul, care era ori mai bine zis fusese Războiul lor și nu al altora, făcut de ei și pentru ei, le prevăzuse și calculase în toate amănuntele, știa ori mai bine zis știuse, dar asta e ou totul altceva, chestie de gramatică, de gramatica timpurilor verbale care sînt cumva imateriale și

amorse, le pui cum vrei și ele stau așa și fie că folosești prezentul, trecutul ori viitorul, asta tot nu influențează cu nimic ordinea lucrurilor ce se petrec ori s-au petrecut ori se vor petrece, știa că luptaseră și ocupaseră localități, dealuri și munți, șosele ori numai drumuri de țară, că regimentul 2.74. ostenise și că alte și alte cîmpii și dealuri și șosele așteptau să fie ocupate și hotărîseră ca alt regiment, alte regimente să treacă la ocuparea acestora, și să facă marșurile lungi de noapte și de zi și asalturile lor turbate și să-și frigă mâinile pe țevile automatelor. Împușcau cu automatale lor soldați inamici, dar și oameni pașnici, civili, care doar păreau prin aerul lor ursuz și rigid, rigid din cauza fricii care plana asupra lor o dată cu ivirea acestei nemaipomenite păsări cernite a secolului care era El, RĂZBOIUL, deosebit de dușmănoși și de anticolaboraționiști și chiar că ar purta în servietele ori în trastele lor, sub haine, în sin sub cămașă, arme și grenade cu care în modul lor laș ar fi putut să-i împuște și să-i zvîrle în aer pe acești luptători privilegiați de îndată ce ar întoarce spatele. Primiseră ordin ori nici măcar nu primiseră vreun astfel de ordin, ci numai un simț de conservare ascuțit de nervii lor încordați spre un singur fel de a privi lucrurile, ca al unor latifundiați periclități în liniștea lor de fiecare rădăcină care țîșnește nedisciplinară din pămînt, săltînd pietrele așezate de ei ori de alte generații în calea naturii și timpului, și care se pornesc preventiv, nu împotriva rădăcinii ori florii ori ce-ar mai fi putut fi să fie, se pornesc cu toată forța topoarelor lor împotriva copacilor, a rondurilor de flori, a tuturor copacilor din preajmă și a tuturor rondurilor, care ar fi putut să-și scuture sămînța ori să-și întindă nedorit rădăcina către liniștea lor, îi împinsese la asta. Războiul hotărîse ca Stömpfel cu toți camarazii lui să rămînă acum în urma frontului și să păzească poduri și linii ferate, magazii de muniții și altele, alături de unitățile ungurești care dovediseră că pe front nu fac doi bani și comandamentul german fusese silit să le mute pe toate în spatele frontului, unde era treabă oricum mai ușoară, dar că și acolo trebuiau întărite cu trupe nemțești.

Războiul cu arhivele lui exacte :

Și Eric Stömpfel (1,75 x 75 kg, blond, ochi verzi — nu albaștri, verzi ca ai maică-si, Ioana Retegan) care făcuse două fronturi și păzise cu succes mai multe magazii de alimente în Franța, se retrage cu proviziile lui, cu toate camioanele și căruțele lui cazone, cățărât într-un tren care se tot tirăște. Mai mult noaptea decît ziua. Prin păduri mlăștinoase înapoi. Sau poate înainte. Înapoi sau poate înainte, către cine știe care punct, pe care nici el, Stömpfel, nici camarazii lui nu-l mai cunoșteau. Întineric și ploaie și drumul lung și încet și frunzele care se apleacă și se desfac la pufăitul mașinii și apoi iar se apleacă deasupra capetelor lor.

*

Tavanul este dreptunghiular. Acum știe. A putut să miște capul și a aflat.

E aici într-un salon de spital. Nu înțelege bine încă tot ce se petrece și mai e și imobilizat în pat.

Realitatea ajunge la el incertă. Din cînd în cînd totul se transformă în senzație insuportabil de dureroasă. Atunci închide ochii și recade într-un somn amestecat pe care nu-l vrea. Totuși, o voință mai mare decît aceea pe care o mai poate avea el, îl trage înapoi din lumea înconjurătoare, îi închide ochii și îl viră în somn. Este poate numai forța de conservare a acestei vieți și a acestui trup, hărțuite și abia scăpate din lanțul unor hărțuiri și mai mari.

Nu vrea să închidă ochii și nu vrea să doarmă. Dar începe totul fără vina și puterea lui, așa, ca o amețeală, înfii plafonierele cad din ochii lui în afară, apoi se dezagregă într-o masă lăptoasă care e tavanul pînă la limita celor patru muchii, pe care le știe, le-a învățat de-acum. Nu vrea să-i închidă, ochii, mai ales că știe ce cădere vertiginosă va avea corpul său și ce cădere vor avea cele câteva lucruri care prin ei, prin aceste singure vietăți care se zbat cu și fără voia lui și care sînt ochii (verzi, nu albaștri, verzi, ca ai maică-si) lui, s-au cuibărit în el. Nu știe cu ce se începe această respingere. Ceea ce știe e că totul se cheamă amețeală, amețeală. Și lui îi e greață de atîta amețeală. Și mai e ceva. Mai e că știe ce durere îl va sfîrteca atunci cînd va deschide din nou ochii. Și totuși...

Pauză... Și zbor înalt și dimensiuni dureroase. Și obstacolul ale cărui dimensiuni le cunoaște acum și către care știe că o vreme va fi atras cu viteză; cu o viteză care-l va face să-i fie dintr-o dată teamă că se va zdrobi, cu toate că acuma știe că nu se va zdrobi și că imediat totul va reintra în normal: și tavanul salonului cu cele patru muchii care-l încadrează ca pe un dreptunghi onorabil, și plafonierele care se vor aduna din risipirea lor luminoasă și științifice și își vor relua locul lor, de acum știut.

Pauză...

Și zbor înalt.

Și dimensiunile dureroase.

Și... frunzele.

Și durerea lui.

Și nisipul ori pietrișul ori ce-o fi fost care scrișnește undeva insuportabil. Undeva la limita conștiinței lui. Are capul plin cu nisip ori pietriș și acum și-l clatină. Și nisipul, pietricelele astea mărunte care zuruie... zuruie amețitor. Și el... își clatină capul sau îl zdruncină cineva în așa fel ca să nu se potolească, să nu tacă nici un moment glasul nisipului care este glasul timpului ce s-a scurs ori de fapt nu s-a scurs, cum nu se scurge decît pentru contemplativi, timpul, ci s-a înmagazinat în el și s-a cuibărit făcîndu-l să ațîrme tot mai greu, atît de greu că zace imobilizat și așteaptă gongul care să anunțe clipa eliberării timpului din el, cînd va rămîne gol și inutil ca o zdreanță de sac lepădată și nu va mai aminti prin nimic de ceea ce a fost căci el va țîșni atunci la semnul gongului și de care bătrîna lui știa că e scris în stele odată cu timpul pe care a avut forța și curajul ori măcar curiozitatea să-l cucerească și se va duce. — Acum, Stömpfel (1,75 m. x 75 kg blond, ochi verzi — nu albaștri, verzi, născut în 1920 — avea pe vremea încorporării și deci a fișei matricole 20 de ani și fotografia îl arăta băiat frumos, trăsături regulate, poate prea regulate și numai fruntea lată, dar strînsă la mijloc de virtejul părului și de fapt părul care cade sau e lăsat special să cadă puțin într-o parte salvează acest chip de ridicolul și banalitatea dusă pînă la limită de simetria asta perfectă) e din nou sus, pe capra căruței. Căruța înaintea:ă hurducat. În liniștea nopții nu se mai aude nici un glas. Cîteva comenzi răsunaseră scurt mai înainte cînd trenul lor se oprise și locomotiva stricată ori naiba știe cum era și ce pățise, nu-i mai putea duce înainte (înainte ori înapoi), și coborîseră tot calabalic, camioanele și căruțele lor cazone, încărcate gata și în care pusaseră tot ce mai putuseră și le umpluseră vîrf. Porniseră cu toate acestea pe terasament, singurul drum pe care se mai putea umbla pe deasupra mlaștinii aceleia infecte care era în stare să înghită în măruntaiele și în capcana ei nu numai unitatea lor ci chiar armate întregi și chiar înghițișe. Primele camioane coborîte cu chiu cu vai se avîntaseră prin băltoacă să caute un drum și acum zăceau acolo părăsite pentru totdeauna, pentru ei părăsite în orice caz aproape definitiv, și înămolite cu roțile îngropate în întregime în noroiul gros și cu lăzile cuprinse de ape din toate părțile.

Deci, Stömpfel, sus pe capra căruței în această liniște scrișnită, mocnită. Ar cobori și ar merge pe jos, dar nimeni n-are voie să coboare, pentru că nimeni n-ar reuși să se ferească pe acest drum al infernului și nimeni n-ar reuși să scape de pasul cailor și de roțile căruțelor care se înghesuie una în alta și al camioanelor, care le-au mai rămas, fumegînd și urlînd de încetineala și hurducăturile drumului.

Ar cobori și ar lua-o pe jos. Ar scăpa de apăsarea acestui cer de frunze. Ar scăpa de zdruncinăturile acestea infernale, pe care de mult nu le mai poate suporta, căci de jos de la șina căruței și pînă sus la fruntea lui, care se înclășează cu disperare în acest scrișnit inens al melcului, al reptilei cu solzi zgomotoși ce abia se tirăște, convoiul se preface, s-a prefăcut de mult în durere. Ar cobori și ar lua-o pe jos. Dar așa, tremură aici, sus pe capra căruței. Tremură. Își dorește, și ca el poate și ceilalți camarazi ai lui, el își închișuie că toți, dar, poate, măcar o parte, cei care își mai pot, în frigul și ploaia nopții, dori ceva, își dorește să fi putut învia măcar unul din împușcații de ieri, brunetul acela căruia barba crescută fără obstacole îi dădea un aer sălbatic, ori poate sentimentul morții lui nedrepte îi dădea, măcar unul din împușcații în care trăsese ieri și el, să trăiască ori să reinvie. Să fi scăpat ca prin minune, deși știa că asta nu se poate, nu se mai poate, că plutonul, și el personal, își făcuse bine și cu grijă datoria, că zăceau toți morți în însăși groapa săpată de ei, pe care îi siliseră să și-o sape singuri.

Fuseseră desigur o trădare și el nu era vinovat că morții avuseseră printre ei trădători.

„Dar, își mai zicea, oamenii sînt totuși oameni și cu ei niciodată nu poți ști!“

„Deci oricum fuseseră o trădare. Cineva care se temuse și voise să scape singur.“

„Ori cineva care voise doar să-i piardă“.

„Cineva“.

„Ori poate ei, nemții, îi descoperiseră. Poate că nu fuseseră destul de abili și se descoperiseră singuri.“

„Oricum astea erau lucruri care se plăteau, care te puteau costa viața.“

Trăsese în ei cu sentimentul doar al lașității, căci trăgea în oameni neînarmați și care, e sigur, nu se pot ascunde și mor. Dar nici el, care trăsese, nu se putea ascunde, nu se putuse ascunde. Scăpaseră, el și camarazii lui de pluton, de a face parte din pluton de mai multe ori, dar acum, de data asta nu mai scăpaseră. Fuseseră aleși și numiți și gata. Nici ei nu se pot, nu se putuseră ascunde. Și sarcina lor era chiar mai grea. Ceilalți mor. Cad trăsniți și mor. Asta e, dacă lovitura e sigură cad trăsniți și mor. Dar ei nu. Ei care au tras. Rămîni mai departe cu puștile și cu sufletele fumegînd. Sau cel puțin el. Rămăsese cu pușca și cu sufletul, goale și jalnice. Asistase desigur de cînd era aici în spatele frontului la multe execuții dar nu trăsese el. Și asta era altceva. Acum ar fi vrut ca măcar unul din ei să fi scăpat și să-l urmărească din desiș. Băiatul acela cu barba lui crescută fără împotrivire, din hățiturile căreia se degaja totuși un aer de forță și de dușmănie, de forță și de dușmănie, să fi scăpat și să-l urmărească din desiș. Să-l urmărească din spatele frunzelor acestora amenințătoare care oricum pîdesc. Negre și grele de apă și pîndind, cu gura unei țevi de pușcă în dosul ficăreia.

Și iarăși glasuri care îl trezesc, într-o limbă, pe care n-o înțelege. De ce n-o înțelege?

— Temperatura?

— Normală. A crescut puțin în timpul nopții, dar acum e normală.

— Pulsul?

— Și el.

— O.K., O.K., O.K.

Și din nou glasul acela dulce și blajin și ușor cîntat pe care îl cunoaște acum. E glasul surorii care se ocupă de el. Ea a dat și răspunsurile medicului. Și parcă ea îl mai întrebese și altă dată la fel:

— Cum te cheamă?

Numai că el nu răspundese. Nu răspunde nici acum. Și nu mai știe de ce. Acum nu-i mai e teamă de jocul delirant al frunzelor. S-a trezit și înțelege că de fapt sora e aceea care-l chestionează.

— Te-ai făcut bine, îi mai spune sora.

— Uite în câteva zile o să ieșim la aer.

Zimbește slab. Își închipuie în orice caz că zimbește. O să ieșim la aer. De ce să ieșim? Acolo sînt probabil copaci. Și iarăși frunzele. Trebuie să se stăpînească. În orice caz trebuie să se stăpînească.

— Trebuie să-ți aflăm numele... și adresa dumitale din patrie.

Adresa lui din patrie. Deci e altundeva. Prizonier. Probabil prizonier și bolnav. Ori a fost bolnav și acum o să-l trimită îndărăt. Numai că el n-o să facă asta. N-o să le spună nimic. Nu vrea să fie trimis nicăieri!

— Poate ai rude și vrei să afli ce fac?, i se spune. Gîndește:

„Viclenie!”

— Ori poate ei vor să știe ce faci. — Că ești în viață și sănătos.

Nisipul ori pietrișul ori cine știe ce mecanism stricat. Asta e. Un mecanism metalic, mărunț și mărunțit care tresare la fiecare clătinare a capului lui și hîrîie. Hîrîie insuportabil. Și el clătina capul fără să-l poată opri. Avea acasă o pendulă care tot așa își clătina ritmic secundele. Și capul lui se clătina urmărind aceste secunde. Acum știe. Timpul e cel care-i zuruie în urechi, în gît și în tot corpul și el nu mai e decît o pîndă și urmărește fiecare minut, fiecare secundă. Nu trebuie să-i scape nimic. Tavanul alb, imaculat cu laturile lui certe nu e decît cadranul, spațiul necesar al desfășurării activității lui. De aceea îl și atrage cu atîta viteză, pentru că locul lui e de fapt acolo sus, în centrul acestui cadran, despre care atîta vreme și-a închipuit că e doar tavanul unei odăi. Va sta imediat acolo sus și va desfășura timpul, minutele și secundele. Nu știe dacă va avea putere să ajungă la ore. Dar va desfășura minutele și secundele. Va înghiți timpul tuturor și-l va înghesui în această încăpere, care de fapt e un mecanism. Va desfășura minutele și secundele. Trebuie doar să deschidă ochii. Simplul gest îl va arunca în mijlocul aceluia cîmp alb în care noua lui menire își va găsi împlinirea.

— Și ceilalți?

— ...

— Cei de afară?...

Afară va rămîne totul cum va fi în clipa cînd el va deschide ochii. Și soarele și oamenii vor ieși din timp și din vreme. Și vor rămîne tineri, și alții bătrîni ș.a.m.d. Numai aici în interiorul odăii lui, în interiorul mecanismului care e el se va înghesui timpul. Numai el va îmbătrîni și va schimba mereu fețe-fețe. Va trece prin toate ipostazele posibile nu numai pentru el ci pentru toată lumea, pentru toți cei de afară. Și va suferi. Pentru toți cei de afară.

— Dar dacă afară plouă? Dacă afară e înnorat și plouă, atunci cînd el va deschide ochii și după aia, așa la infinit?...

Pauză... A obosit. Toate astea l-au obosit. Nu vrea să se mai lege de nimic. Trecut și viitor și prezent — nimic. Nu vrea să se mai lege de nimic! Uite, era așa bine. Nu mai știa nimic despre el și se simțea ca și cum ar fi fost nou-născut. Și accidentalul sau lovitura și rana ori ce-o fi fost erau bine venite. // Numai că au venit ei cu întrebări. // Sau au venit întrebările singure?... // Au venit ei cu întrebări sau au venit întrebările singure și a trebuit să-și întoarcă fața îndărăt acolo unde era negură și credea că va rămîne așa o negură pentru totdeauna, dar nu. Nu s-a putut și a trebuit să prindă un fir și să-și amintească.

Și din nou vocea care-l tulbură :

— Poate ai rude și vrei să afli ce fac ? Gîndește :

„Viclenie !“

— Ori poate ei vor să știe ce faci. Că ești în viață și sănătos.

„Viclenie ! Nu, nu le va spune !“

— Poate că părinții dumitale mai trăiesc.

„Trăiesc, dar asta nu v-o spun vouă. Nu spun nimic. Trăiesc, adică doar mama. Mama.

Sora nu mai vorbește. Nici n-a vorbit. Sau în orice caz nu cu el. A declanșat doar în el resorturi tainice.

— Mama... Chipul ei îi apare cu greu. Nu se mai știe nici pe el. Nu s-a privit de mult într-o oglindă. Numai după asta își dă seama că a trecut timp mult. A trecut foarte mult timp de cînd a fost rănit.

Îi știe totuși culoarea... Și dimensiunile. O vede mișcîndu-se. Subțire și ageră. Fără gesturi de prisos. E mereu în viteză și de aceea pare repezită. Dar nu e. Tot de aceea poate figura ei pare sculptată în aerul din jur. Sculptată sau în orice caz cu trăsăturile stilizate de aerul din jur, pe care îl traversează și-l tăia cu atîta repeziciune de atîtea ori pe zi. Are ochii lui ori mai adevărat el pe ai ei... Verzi...

Pauză...

Astăzi e soare. Bolnavul s-a trezit. Aceleași vizite periodice, și întrebările invariabile ale doctorului și răspunsul invariabil al sorei. I se examinează picioarele.

— O.K., O.K., O.K.

E soare și uite îl mută și pe el din pat. L-au așezat pe un scaun cu rotile. Sora îl va scoate la plimbare. A deschis ușile salonului și l-a condus la un lift. Acum coboară cîteva etaje. Și din nou uși și coridoare. Prea multă mișcare dintr-o dată și i se face rău... și numai soarele.

Soarele îi amintește de-acasă, în alte vremuri, și parcă în altă viață.

— Viață liniștită !

O dimineată ca asta acasă. Diminețile acolo încep o dată cu zorile, o dată cu dărorile de fiecare zi. Cu animalele care trebuie hrănite. Te scoli, înainte de a se lumina, îei merele sau dovlecii și cartofii, ce ai pregătit de cu seară și ai adunat în vasul de lut de la picioarele sobei, care arde deja cu un foc de vreascuri, pregătite și ele cu o zi înainte, le iei și le pui la fiert. Deschizi ușa și geamurile și în vreme ce te speli pe față în prag și mai aranjezi puțin foalele în care ai dormit peste noapte, zeama e gata. Trebuie numai s-o răstorni în alt vas și s-o lași să se răcească. Afară zarva e în toi și cînd în sfîrșit treci în ograda animalelor, semn că totul e gata, o înghesuială de hun venit se petrece în jurul troacei, și porcii și rașele la un loc se calcă în picioare căutîndu-și locul și luîndu-și fiecare porția, fiecare prin viclenia, puterea și iscusința sa.

Abia după aia te întorci și după ce îți speli încă o dată mîinile ai timp și pentru tine.

Acum vine rîndul tău și al pisicii. Tu te închini sau nu te închini după cum îți e obiceiul și puterea și vremea. Pisica se spală. Împarți apoi laptele în două și mîinci într-o frăție deplină. N-ai vreme să stai jos căci alte și alte obligații îți reclamă prezența în cîte zece colțuri ale ogrăzii în același timp. Dimineata în plină vară n-ai timp să mai stai și jos. Nici cînd te cheamă Stömpfel după bărbatul tău, care a fost neamț și care te-a purtat nițel prin lume și te-a făcut doamnă, doamna Stömpfel, și care acum nu mai e.

De la o vreme începe mișcarea și în drum. Oamenii încep a-și vedea de treburile lor, dincolo de casă și curte. Merg fără să pară grăbiți după lucruri începute cu multe zile înainte și lăsate numai peste noapte, cu pas măsurat și totuși alert. Înainte de a începe căldura. Numai poștașul apare tîrziu. El e slujbaş la stat și statul are orele lui care îl lasă și pe el să

se scoale o dată cu zorii să-și fiarbă merele (scuturate de vînt și adunate cu grijă de cu seară) ori dovlecii ori ce are și să hrănească animalele. Să se inchine. Să-și spele fața și mîinile. De două ori mîinile. Și să-și împartă laptele ori ce mîincă el dimineața.

Scaunul lui cu roțile e acum prin parc. A stat puțin la soare și a picotit puțin. Acum sora îl poartă din nou.

— Știi, acum ești mai bine. Ești mult mai bine. Poate ai vrea să le scrii alor dumitale.

— Vezi, dumneata nu vorbești niciodată. Numai cînd îți trebuie ceva. Și noi nu știm nimic. Nu-ți știm nici măcar numele. Ești doar un număr. Numărul fișei dumitale medicale.

— Trebuie să faci un efort și să-ți amintești.

Invalidul tace însă. E foarte bine că nu știi nimica despre el. Nici el nu le va spune. Îl cred probabil tot bolnav. El își închipuie că nici el nu mai știe cine e. Nici numele. Dar îi lasă să creadă. Nu vrea să i se afle adresa. Nu vrea să fie trimis înapoi. Vrea să rămînă în spitalul acesta. Toată viața. În spitalul și în scaunul ăsta cu roțile.

Acolo, înapoi (înapoi ori înainte) e războiul. Sau nu mai e. N-are importanță. Acolo a fost în orice caz războiul și el știe cum a fost și ce a fost și chiar și ce a făcut și prin ce a trecut el. Și nu vrea. Vrea să rămînă aici. Pentru totdeauna.

Scaunul cu roțile și gazonul ăsta englezesc și toată lumea asta a cărei viață mișună în jurul lui, deși aici se trăiește ca într-o minăstire, sînt viața lui, vor fi viața lui.

Știe că doctorii și surorile și toată lumea de aici îl cred încă bolnav. Într-o vreme a și fost. A înțeles asta de mult. De aceea toți se poartă cu el așa cum te-ai purta cu un copil. Numai că lui îi convine. Îi convine de minune. Au și renunțat de a-i mai pune întrebări. Și asta e minunat. Cei din jurul lui s-au convins că e cuminte, că nu poate deveni rău și nu poate face nici un rău nimănui, și-l lasă în pace. Numai sora mai încercă din cînd în cînd să-l convingă că îl cheamă Erik Stömpfel.

El n-a zis nu. Nici n-a acceptat. Nu știe însă de unde ar fi putut afla. Și dacă el e într-adevăr Stömpfel. Și ce importanță ar avea toate astea în viața lui? Ce importanță poate avea în viața lui ori aiurea un nume ori altul? În viață e importantă doar lumea. Bagajul și imaginile, îndesate cu voia ori fără voia ta. Și alegerea! Alegerea între existențe. Și momentul cînd poți s-o faci. Adică alegerea. Și acum poate. Poate? Ei, da. Întîmplarea l-a aruncat într-un iureș din care a ieșit și acum poate, trebuie să poată.

Și era tot el, Erik Stömpfel sau indiferent ce alt nume ar fi purtat, era tot el unicul și de neschimbat, entitate bine stabilită, produs al unor date independente de el și mai ales al unora dependente cu lumea lui, dată de aerul pe care l-a respirat întîi și pe care l-au respirat părinții și părinții lui, dată de stelele pe care le-a văzut întîi, așa cum erau ele așezate acolo și aiurea nu. Era tot el, aruncat într-un iureș, pe care nu-l dorise și nici desluisese, cînd jocurile fuseseră făcute și el nu știa, și nu era decît bila, și el nu știa, lovită din cînd în cînd de capetele ruletei, și asta simțise, loviturile adică, și se rotise o vreme izbit de ruletă și aruncat de colo, colo și trebuise totuși să se oprească, ca orice bilă și, și ea, ca orice ruletă, și să cadă undeva pe una din culori.

Și se opri.

Și fusese rănit și căzuse prizonier.

Era tot el indiferent de eticheta pe care o purta, de Stömpfel și Erik. Era tot el mai ales acum, cînd i se părea că va putea în sfîrșit să-și con-

struiască un destin, când i se părea că se naște cu adevărat din el însuși, crezînd și sperînd că poate decide, acum cînd putea da contur pe deplin conștient forței și silei dimlăuntru său, alegîndu-și singur calea și păstrînd echilibrul. Și, acum, acum nu mai era decît El, de care va dispune, decis, cum va găsi de cuviință. Cum va găsi de cuviință.

Deschide ochii. Și parcul ăsta imens cu arbori înalți și cu pașiștea englezească îi dă o mare liniște și siguranță. Aici învață să guste mărția, sub acești arbori vechi și între acești oameni noi pentru el și cu preocupări atît de altfel și care vorbesc limba aceea pentru care avusese întotdeauna o mare fascinație. Stă în scaunul lui cu rotile învățînd primii pași, la urma urmei, sigur, primii pași, în viața asta nouă care va fi. Știe sau bănuie că în spatele lui sau chiar în fierul și în pernele scaunului în care a fost așezat se ascunde acea stare care l-ar putea scoate din minți, l-ar putea dezechilibra și face să renunțe la tot ce și-a propus inconștient mai întii dar acum mai în urmă din ce în ce mai conștient, mai cu bună știință, plictiseala.

Cunoaște acest sentiment, această stare în care spiritul dornic de peregrinări și căutări în susul înalt al ființei și lumii a dus la marile aventuri planetare dîndu-ne harta rotundă, cu munții și apele și cîmpiile în care sîntem înfășurați, a dat războaiele și contorsionările toate și care jos, la scara individului devine cigătoare, atunci cînd disciplina socială în care vrei să te complaci te ținutește așezîndu-se ore în șir de pază în fața unei uși ori porți ori bariere cel mai adesea inutilă ca și paza ta, pentru că știi, ți-ai dat seama, atunci cînd păzeai magazia aceea în Franța, că nimeni nu vrea să pătrundă cu forța acolo și că, dacă totuși cineva ar fi vrut cu tot dinadinsul, ar fi putut intra trecînd peste tine și peste tot blindajul și apariția ta nu tocmai plăcută și peste uneltele tale care ar fi putut aduce moartea dacă ai fi crezut, așa cum crezuși și tu cîteva zile la început, că e util și mai ales dacă nu te-ai fi convins treptat că totul, absolut totul, nu-i decît o farsă, un joc de copii sau de proști care se complac într-un joc de copii, în care unii sînt puși să păzească ceva, indiferent ce, ceva ce nu-i privește și de care nu aveau la urma urmei nevoie, și alții să caute și să ceară ori chiar să vină și să ia acel ceva, cu toate că nici ei n-aveau nevoie, de fapt, de acel ceva, oi doar pentru faptul că acel ceva înseamnă, pe treapta redusă a unui cod convențional, care pe tine personal iarăși nu te privea, forță de dominare asupra celorlalți. Cunoscu se acest joc. Iată: viu tu, Vasile sau Gheorghe sau Ion sau Thomas sau Erik, de la treburile tale pe care le făceai pentru că îți inchipuiseși că e bine să le faci sau pentru că îți plăceau sau pentru că nu găseși altceva mai bun, dar oricum puteai să mai sperii, treburile tale de dulgher ori fierar ori medic ori student etc., pe care le-ai lăsat, că așa ți s-a spus că să lași și să le curmi pentru o vreme și găsești un Vasile ori Gheorghe ori Ion ori Thomas ori Erik și îl pui, adică îi ordoni, amenințîndu-l bineînțele, să facă cutare și cutare lucru. Bunăoară îi arăți un cub de vid din tot vidul care există pe lume și îl pui strajă. Și pentru ca lucrul să fie clar pui deasupra aceluia cub o magazie. Și tu Gheorghe sau Vasile etc. sau Erik te așezi și îl păzești, nu pentru că asta ți-ar face plăcere sau ar însemna ceva pentru tine, ci numai așa, că ți s-a spus. Și de frică.

Cunoștea plictiseala de a păzi acest ceva, ce nu era al lui și nu-l interesa de fel și pe care deocamdată, atunci cînd păzea el, nu îndrăzne nimeni să vină să-l ia, pentru că nu avea încă nimeni forța lui. Și el își dorise, ajunsese să-și dorească ca în aerul acela galben în care ochii lui pluteau, aerul acela material și care-și dobîndise materialitatea treptat odată cu obișnuința de a fixa mereu și mereu același rizont, să vină careva, orice ar fi vrut și făcut, numai să vină odată. Întii fusese magazia, la care stătea cu spatele, și drumul, la care stătea cu fața. Și apoi nu venea nimeni. Pe drum nu venea nimeni și nici la magazie nu se petrecea nimic. Și, cînd stătea așa cu spatele deci la ea și cu fața la el, mereu în aceeași

poziție, așezat, pentru că îți făcuseși un fel de fotoliu, o bancă de fapt de lemn dar cu brațe și spătar, după prima oră de gardă, în chinuitoarea somnolență care te cuprindea, lumina soarelui răspîndită pe drum se transforma într-o pastă groasă, din ce în ce mai groasă și în nemișcarea aceasta te convingeai treptat că nu există nici un fel de magazie în spatele tău, că totul nu e decît o născocire a fanteziei tale, o farsă sinistră, rezultatul oboselii adunate pînă atunci. Te convingeai atunci (ca să-și găsească un rost, încerca să se convingă, și mai ales în ultima vreme îi reușea de minune) că stai acolo pe bancă cu o treabă serioasă și care la urma urmei și-ar putea face chiar plăcere, că aștepti pe cineva care trebuie să vină și că numai treaba asta serioasă și nu ordinul te aducea în fiecare zi acolo.

Și, poate că dacă ar fi venit, ar fi apărut într-o bună zi cineva, ar fi tras totuși în acel cineva sau n-ar fi tras și ar fi sărit și l-ar fi îmbrățișat sărutîndu-l pe amîndoi obraji, dacă ar fi ajuns, dacă ar mai fi ajuns să-l mai îmbrățișeze și să-l mai sărute, căci celălalt poate avusese într-una ceva de făcut și n-avusese timp, atît cît avusese el, Erik Stömpfel, pentru că acum nu, nu mai avea importanță, dar atunci îl chema într-adevăr Erik Stömpfel, să se gîndească la tot ce știa și ar fi vrut să mai afle, nu și-ar fi recitat de zeci de ori poeziile pe care le știa, terminîndu-le și săturîndu-se de ele, și chiar de rugăciuni. n-avusese vreme să îngălbenească cu ochii lui drumul pe care nu venea nimeni și pe care îl aștepta, începuse să-l aștepte, să-l sperde, să-l dorească ca pe un salvator să-l sperde, să-l dorească, să-l aștepte, poate că n-avusese vreme celălalt să se gîndească la el, omul, soldatul care s-a săturat pînă peste cap de uitarea în care a intrat în colțul ăla izolat de lume și că-l așteaptă pe el izbăvitorul, și ar fi tras atunci el, celălalt, cît mai multe cartușe, ca să fie sigur.

Acum nu mai știa exact cum ar fi procedat și dacă plăcerea de a fi venit celălalt l-ar fi făcut să uite consemnul, pe care dintr-un spirit de ordine era silit să-l repete zilnic înainte de a intra în așteptarea aceea a lui. Dacă ar fi uitat consemnul și dacă spiritul de autoconservare, de perpetuare a ființei n-ar fi reacționat înainte ca el să mai poată face ceva? Numai că, ar fi încercat să prelungească venirea celuiui. Ar fi scormit tot felul de amînări, nu de frică ori de teama de a nu apropia prea tare momentul alegerii. Nu. Ci doar pentru că așteptase prea mult, mult prea mult pentru a putea consuma cu bruschete întîlnirea. Era prea gîdit, așteptase prea mult întîlnirea asta, venirea lui. Își rostogolise toate gîndurile posibile de prea multe ori, stînd acolo cu golul acela în față și cu drumul, și cu golul celălalt în spate, unde era magazia sau nici măcar nu mai era căci de la o vreme nu mai vroia să se întoarcă de fel, din teama de a nu scăpa drumul din privire și a pierde astfel clipa prețioasă a apariției Lui. Își repetase toate cunoștințele de student și se imaginase făcînd tot felul de lucruri, altele decît cele pe care le putea face acolo, se imaginase iubind și fiind iubit, își gîndise iubirea cu totul platonic și romantic, alungîndu-și izbucnirile violente de soldat stătut, idealizînd ca la 18 și 20 de ani și mai tîrziu nu, și și-o trăise chiar, acolo, în izolarea lui totală de lume. Sub pleoapele acelea blonde și-o trăise. Își spusese de prea multe ori toate poeziile și chiar rugăciunile pe care le știa terminînd întotdeauna cu „sîntem făcuți din noapte” de Novalis, care i se părea mai presus de toate. Și rămăsese la un moment dat gol și el. Tot numai o așteptare, și o speranță, și o pîndă. Așa că dacă ar fi venit ar fi zvîrlit automatul, nu că s-ar fi predat, căci între ei nu mai puteau exista astfel de lucruri, ci se cimentase o mare comuniune (sau poate numai el cimentase?) și numai pentru că l-ar fi incomodat în ceea ce avea de făcut și i-ar fi ieșit înainte bucuros, cu brațele întinse.

Numai că nu venise. Ci, doar s-au trezit într-o zi că nu mai trebuie să se ducă și să păzească (ori să aștepte cum aștepta el), și că se încarcă totul și se pornesc. Și trenul în care s-au urcat ei lingă alții, fiecare cu căruțele ori camioanele lor pline cu nu se mai știe ce, alimente ori gloanțe

ori nimic. Pline mai ales cu nimic. Și apoi exploziile, și coborîrea improvizată din trenul ăla imobilizat, și părăsirea atîtor lucruri și camarazi care nu mai foloseau nimănui și care scăpaseră, și drumul apoi prin mijlocul acelei mlaștini și acelei ploii și acelor frunze totul pierdut în acea noapte în care caili înaintau la pas, cînd nu se mai auzea nici un glas, după cele cîteva comenzi care răsunaseră mai înainte. Și tremuratul său în spasmul acelei zvîrcoliri și scrișnetul pietrelor strivite de roți, al roților strivite de traverse și șine și al dinților, și totul, și încă ceva — scîrba lui, îngrozitoarea lui scîrbă, nu numai greața care-l apăsase atunci cînd făcuse parte din pluton și trăsese și rămăsese așa, ci SCÎRBA lui imensă care se cuibărise în el și îi inundase fiecare celulă și nu ieșea.

Cunoștea deci acea stare, acel leșin în care intri chiar dacă nu vrei sau mai ales dacă nu vrei și împotriva căruia te revolți într-o bună zi, dacă mai poți.

Acum caută în jur. Caută în jur prin ochii abia întredeschiși, fiindcă vrea să păcălească, vrea să pară că e absent, să ascundă pînă la sfîrșit forța tainică pe care o simte din nou încălzindu-i trupul. Așa cum pare că doarme nu poate zări decît conturul luminos al lucrurilor și ele se detașează din irizările razelor de soare ca o platoșă aurie. Nu-l interesează ce spune sora. Nu vrea să-l intereseze. Nici gazetele pe care ea i le aduce și i le pune la îndemînă iar uneori le citește chiar ea. N-o aude pentru că pur și simplu nu vrea. Vede doar printre gene buzele ei arcuindu-se într-un balet al cuvîntelor, mult mai interesant decît chiar cuvîntele. Și nu-și dă seama cît de interesant poate deveni pentru el acest dans. Și de periculos. Are o gură fină sora, o gură care ține vîrsta de 18 ani în loc. Sau chiar de 16. Figura ei blondă și ochii albaștri, pe care o zărise în primul moment în care reîncepuse să vadă și altceva decît tavanul amețitor al camerei sale, al salonului în care stătuse și zăcuse atîta vreme, și care îi e atît de familiară. astăzi îi este cu adevărat plăcută. De ce să nu-și mărturisească. O mare blîndețe se degajă din toate trăsăturile acestei figuri, și din părul blond și din obrazul ca de piersică. Și la urma urmei blîndețea asta l-a ajutat să dea turnura voită lucrurilor.

— Cum te ceamă? îl întreabă ea și vocea ei îi aduce aminte versurile lui Shakespeare învățate de el cine știe cînd. Și începu să i le recite.

Sora i-a spus o poveste cu crucea roșie și cu nu mai știe ce și îi arată niște scrisori, în vreme ce el nu e aici, de fapt e, dar nu e, și se gîndește la toate astea și la iubire, așa cum o imaginase și o trăise atunci de mult.

Poate mama lui, pe care nu se știe cum au descoperit-o în fundul acela de lume, ar veni aici să-l vadă. Lui nu-i prea convine. Cît va fi îmbătrînit de mult? Ce se vor mai mira vecinii ei cînd vor afla că pleacă să-l vadă.

Își reamîntea toată istoria, toată povestea mamă-si și a lui. Cu mutatul lor, al părinților lui, la București în anul 19... cînd el nu știa prea bine cum se petrecuseră lucrurile, căci el nici nu era încă pe lume. Tatăl lui, bătrînul Stömpfel, mecanic priceput, trebuia să aibă cu atît mai mult aici căutare. Se mutaseră la București părinții lui și trăiseră vreme destulă acolo, ca să aibă cînd îl face și pe el, și abia de aici încolo amintirile lui aveau și imagini, chiar dacă uneori erau numai frînturi, clișee dispartate, fotografii de album, erau niște instantanee care-i veneau în minte, i se fixaseră cine știe pentru ce, o culoare, ori un glas, dar de fapt mai puțin culori și mai puține glasuri, căci ele îi reveneau, mai ales acum după boala lui, fără culori și fără sunete, ca într-un film alb-negru și mut, căci pînă aici traiectoria sa și a lor săi i se făcuse cunoscută din ce aflase de la unul și altul, din discuțiile măică-si cu te miri cine, din care aflase și că totul, toată plecarea ei de atunci, la București, și restul, era ceva așteptat de cunoscuți, care nu se miraseră de loc cînd o văzuseră pe ea și pe Neamțu că se încarcă și o pornesc. Știa, și văzuse cu ochii lui de copil întoarcerea lor în sat cu Steömpfel, în 19... sau mai bine zis alături de

Stömpfel bătrînul mort, iertate să-i fie păcatele, că fusese un om bun și milostiv, ziceau oamenii și știa și el, atît cît îl cunoscuse, un om bun și milostiv și cu dare de mină și după el mulți mulțumiseră și băuseră apă, și nu numai apă, și mîncaseră pîine și nu numai pîine, deși strîngător și chibzuit, cînd doamna Stömpfel se întorsese, după 10 ani și mai bine de ședere în capitală, cu tot calabalicul și toată agoniseala în Ardeal, la Sighișoara, de unde plecase, știa că iar nu se mirase nimeni. Înțelesese atunci ori mai tîrziu, că ei, cei din sat, nu încetaseră o clipă să o mai considere a lor mai ales că avea aici căsuță și pămînt rămas de la părinți, care răposaseră și ei, și multe nevoi mai mîncaseră și înduraseră cu ea, și pentru că așa le e dat oamenilor țării lui să se întoarcă la pămîntul și la soarta lor, să-și împartă soarta cu pămînturile din care își trăgeau bucatele și-și trăgeau chiar semeția lor de oameni liberi, că Dumnezeu ori Soarele ori cine a făcut lumea și pămîntul și țările toate, pusese tocmai acolo mai multă rîvnă și daruri și nu se mai știa ce, și el, care stătea aici în sanatoriul ăsta englezesc, pe scaunul lui cu rotile pe care îl purta prin gazonul special al peluzei, cu sora care se ocupa de el cu atîta rîvnă și care era și ea englezoaică, măcar că vorbea și limba lui, el care era român și neamț în același timp și făcuse armata la nemți și se luptase și căzuse pentru nemți, ori poate nu pentru ei ci pentru el, fiindcă nu putuse ori nu se pricepuse să facă ceva mai bun și de fapt nici nu se prea luptase ci doar rezistase cu singurul gînd de a supraviețui acelei înclăștări de care era străin, cu singurul gînd de a termina și a se întoarce la casa și la treburile lui, la studiile pe care doar le aminase pentru o vreme și acum știa că de fapt le-a părăsit definitiv, căci se decisese să rupă cu tot, să refuze în felul ăsta nebunia celorlalți, a celor de afară, el nici acum după atîta timp și de la o astfel de distanță nu se putea dumiri, nu înțelegea misterul, pe care și acum ca și în ceasurile lungi dintre două comenzi pe care trebuise să le împlinescă, dintre două atacuri, îl avea acea lume care era a lui și din care fusese scos, și o purta în el cu o dragoste și un blestem în același timp și de care fugea, nu înțelegea ce putuseră avea soarele ori vîntul ori... care te lega odată pentru totdeauna de farmecele lui.

Ori poate oasele bătrînilor părinți și ale bătrînilor, bătrînilor mamei lui și așa, pe care după o veche datină, rămasă de dincolo de istorie, oamenii de prin preajmă îi îngropaseră în grădinițe înșirate pe dealurile care le făceau curțile și livezile cu pruni și cu meri și viața, o chemaseră pe maică-sa să-și îngroape bărbatul, pe domnul Stömpfel, măcar că fusese neamț, în grădina părinților și bunicii ei.

Așa s-a întîmplat ca domnul Stömpfel, maistrul care o smulsese cu atîți ani în urmă și o purtase prin lume și o făcuse doamnă la oraș și chiar la București, să odihnească în livada din care furase cîndva.

Așa s-a întîmplat că mama lui, Ioana Reteganilor, a luat, a trebuit să-și ia într-o vreme lucrul casei și al locului, și vitelor și livezilor. Numai că Ioana Retegan n-a mai putut fi, ci tot doamna Stömpfel cum îi ziceau oamenii și cînd o vedeau cu sapa și cu sorțul de la maică-sa, în briu, și cînd o vedeau în hainele de oraș cu feciorul ei, el Erik, și al lui Stömpfel, de mină.

Tatăl lui, Neamțu, venise o dată cu moara mecanică întocmită de Sasu și se împrieteniise ușor cu oamenii, care văzîndu-i priceperea deveniseră — nu chiar dintr-un bun început, dar deveniseră — totuși prețuitorii lui și-l primiseră printre ei, la mesele lor de circumă ori chiar prin casele lor, pe unde Neamțu apuca să treacă și știa să se facă mulțumit mai repînd una și alta.

Chiar și ei, Ioanei, îi ziseseră într-o vreme, după ce făcuseră cununia, Doamna Neamțu, dar acum, după ce se întorsese de la București, și se chema că se domnise într-adevăr și că se rupsese măcar, așa, pentru o vreme de ei, nu-i mai puteau zice decît pe numele ei de familie, măcar că el, mortul, tot „Neamțu” rămăsese pentru ei.

Așa se face că nici după mulți ani de la moartea „Neamțului” și de la întoarcerea Ioanei pe pământul vechi al Reteganilor, în care îl și adusesese și-l îngropase după datina străbună pe „Neamț”, ea nu se chema, nu se chema pentru vecini, și chiar pentru rude, nici Ioana și nici Doamna Neamțu, și nici într-un caz Ioana Reteganilor, ci numai și numai doamna Stöm̃pfel de toate că straiile ei nemțești de oraș le pusesese într-una din lăziile ei înflorate și vopsite cu grijă în cine știe ce altă generație pe care ea n-o apucase și îmbrăcuse hainele și portul de lucru și serbare al satului.

Își amintise toată povestea dar n-ar fi vrut totuși. N-ar fi vrut să fie de la ea scrisoarea și nici ca ea să vină aici la el. Deși, acum abia, înțelesese că nu te poți rupe de tot, că asta e soarta omului să nu poată hotărî singur și când vrea, că nu mai are trecut, că adică e singur și detașat de viața materială, rupt de tot și de toate și născut de el însuși, din el însuși, așa cum ar fi vrut, cum încercase să creadă că e de fapt, din propria lui voință născut. Nu capriciu, ci doar voință. Și n-ar fi putut, și n-a putut nici măcar făcînd-o pe nebulul. Și, probabil, nici măcar fiind nebul cu adevărat. Ar fi putut s-o pornească. Imbrăcată iurăși în straiile ei nemțești, care acum desigur fuseseră strîmtate și ajustate cît mai aproape de ființa ei, ce se împușinase și se topise dincoace de țiparele ei adevărate, cu care hrănise țoalele și pământul și aerul și totul în jurul ei, vreme de peste 60 de ani de viață, căci doamna Stöm̃pfel, maică-sa adică, pășise de multă vreme dincoace de zodia lumească, într-o realitate filigranată și într-un joc chinezesc de umbre și alte semne. Mama lui, care mai păstrează încă, așa cum o știe el, mai păstrează sigur scrisorile lui și în orice caz pe ultima pe care o trimisese, pe care apucase s-o trimită. Era și singura pe care și-o mai amintea, și și-o amintea cu precizie căci fusese ultimul lui moment de destindere înaintea plecării lor hazardate și înaintea a tot ce a urmat: „Toate lucrurile mi se par acum departe, departe, lucrurile bune și frumoase, se pierd undeva, parcă nu există și n-au existat vreodată și, parcă nu vor mai exista nici odată, o senzație groaznică de vid, timp care se scurge fără noimă, egal, rotund, cu mici evenimente totuși, mici, mici, care aici par imense și sînt povestite de zeci de ori pînă își pierd și picul de haz pe care l-au avut, dacă l-au avut, și devin lipsite de sens și dispar apoi și ele și nu rămîne nimic, nimic și atunci ne mai amintim cîte ceva și totul pare frumos dacă a fost cît de cît frumos și real sau urît, dacă a fost cu adevărat urît și-ți provoacă o senzație de durere, de chin, de amărăciune, care se adună la cea în care trăim, și ți se pare atunci că ești nenorocit, foarte nenorocit și că mai rău nu se poate și te apucă disperarea și ți se pare că nu mai scapi și că timpul trece încet, încet, că în timpul ăsta puteai să faci ceva grozav și mare și frumos, și că ți se fură timpul și că dacă scapi de aici ești convins că ai să faci multe și-o să se vadă și-o să se simtă și de fapt ai să faci un singur lucru, ai să trăiești, ai să trăiești în libertate, puțin mai multă, și ăsta este singurul lucru pe care ți-l dorești, nimic altceva... să nu mai auzi la intervale egale, cumplit de egale, aceleași cuvinte, aceleași strigăte, aceleași urlete, și împușcături și altele, care în mod normal și povestite între prieteni te fac să rîzi și sînt lipsite de sens, fiindcă nici nu înseamnă în mod firesc mare lucru, și se reduc de fapt la niște ordine și la execuția lor, dar aici fiecare cuvînt este greu, fie că este al tău sau al altuia, dacă este spus rămîne spus și trebuie să-ți dai seama de asta din primul moment și asta te ajută foarte mult și trebuie să te aduni în tine să-ți păstrezi cu grijă amintirile să nu le arăți, să nu le murdărești, este așa ușor, este așa murdar, cu ele o duci mai bine și te păstrezi cît de cît la fel ca înainte și reușești să mergi mai

departe și să aștepti să treacă timpul pe care nici măcar nu-l mai numeri, îl numără alții pentru tine, nebunii sau cei în drept, sau poate nu sînt ei nebuni sau, poate, nu sînt ei în drept, nu-i bine să te gîndești prea mult la asta, nu folosește, ajungi la disperare și mai știi eu ce dandana iese de aici și atunci mai bine te ferești, nu cred că îți motivezi lașitatea în felul ăsta, cred că aici nu poate fi vorba de așa ceva, nu există decît o logică cumplit de rudimentară, pe care nu poți s-o înțelege și nici nu trebuie, ești mai vesel și mai nepăsător, ești convins că trece o adevărată că există și altceva, că mai sînt și alte culori afară de verde, vesele; că mai sînt și alți oameni și-ți mai dai seama că nu te-ai schimbat prea mult, că unii se gîndesc din cînd în cînd la tine, și alții se gîndesc, dar nu toți la fel, dar totul trece repede, repede și încerci cu disperare să te agăți de ceva, să mai păstrezi, dar încet, încet alunecă tot, dispăre, se scurge și nu rămîi cu mare lucru, decît cu ce ai pe tine și atunci se fac două grămezi: una mai mare, mai luminoasă și alta mică și neagră și urită, un fel de guguloi și-ți vine să dai cu piciorul în el să dispară, să nu-l mai vezi, dar nu-l lovești fiindcă te doare și te doare fizic, că ești și tu acolo...”

Și în felul ăsta a mai trecut o oră și cînd îți dai seama că ai făcut altceva și că într-adevăr a trecut un timp, din timpul care nu mai este și al tău, ai o mică bucurie, care este de fapt... Așa terminase, brusc și cu sărutări. Brusc și cu sărutări, căci după aia începuse...

Ar fi putut, desigur, ea, mama lui, să se afle în tren și tot satul să fi aflat deja că doamna Stömpfel a plecat la gară și de acolo la oraș, la București sau cine știe unde, unde o chemaseră te miri ce treburi și daraveri. Ar fi putut să fluture, desigur, pe deasupra tuturor un zîmbet cu multe, cu prea multe subînțelesuri pentru ca pe ei să nu-i neliniștească și după ce își aranjase treburile și lăsase gospodăria și toate acareturile pe mîini sigure, pregătindu-se ca pentru o ședere mai îndelungată undeva, și nimeni să nu afle prea deslușit unde anume, să se pornească la gară. Ar fi putut. Numai că nu. Nu. Deși știe acum. Sora asta, a cărei figură îi e atît de familiară și plăcută, pe care de la o vreme abia așteaptă să o vadă și s-o audă vorbindu-i deși n-o prea ascultă și n-o ascultă nu numai pentru că prin vocea ei se face legătura cu o lume de care nu vrea să mai fie legat, ci pentru că pur și simplu e prea preocupat de farmecul ce îl degajă articularea fiecărui sunet. Sora asta de care se simte atît de legat, și știe că și ea, — pe care ar putea într-o bună zi să o strîngă în brațe și s-o sărute și să fie bărbat, să fie bărbat și ea doar femeie, ar putea să se ridice într-o bună zi și s-o strîngă în brațe și să fie doar bărbat și nu bolnavul X și ea doar femeie și nu doar „sora” și să iasă din spitalul ăsta luxos; să-și părăsească scaunul lui cu rotile și starea asta de somnolență și să se instaleze cu ea undeva, undeva unde ar găsi de lucru, ce dracu, doar știe atîtea să facă și mai poate chiar învăța. Sora asta i-a dezvăluit că de fapt nu poate rămîne nelegat de nimic și așa cum vrea el. Sora a avut cruzimea, pe care ea nici măcar nu și-o bănuiește, să-i redea identitatea, să-i lege timpul pe care el nu-l mai dorea pentru că fusese tăiat odată de război și îi fusese de ajuns. Nu mai vrea să riște să stea sub brutalitatea timpului. Și de aceea va rămîne totuși aici. Își va nega identitatea pînă la capăt. Și n-o va strînge nici pe ea în brațe niciodată. Va cere cărți de artă făcîndu-se doar că le răsfoiește și nelăsînd pe nimeni să-i descopere aviditatea și bucuria de a le avea. Va rămîne singur cu trufia de a se fi născut însuși și de a fi El și cu durerea secretă de a nu se fi putut naște, de a nu se fi putut rupe de el cel dinainte, fiul, Neamțului Stömpfel și al Ioanei Reteganilor și care fusese copil și apoi student și militar și rănit și care nu putea să fie liber.

victoria ana tăușan

LXVI

Bunul, preasfîntul meu domn Françoys,
azi noapte a fost o cumplită ninsoare.
Nebună ca mine, pe zăpadă dansa
nebuna Margot a baladelor tale...
În răgazul de vînt mi-a părut
tropot de cai, și pumnalul izbînd,
și pe buzele mele un teribil sărut.
...O, ce lună în creier, pe cîmpii de argint !...
N-am simțit cum vîntul m-a dus
dintr-o baladă ce aiura...
Iată, mă clatin în ștreanguri, și nu-s
demnă de tine, domnul meu Françoys...

XI

Ce înțelept se naște o piatră dintr-o piatră,
pe lîngă vorba care se vrea a fi pădure !
Această răzvrătire de creier nu se iartă.
Și cine-ar fi, spre ce să se îndure ?
Pătrunsă cu mult aur în oase, boala este
întreită vină : cînd nu mai ești, a fi. —
cînd crezi, să pipăi încă nălucitoare creste
și, cînd iubești, să surpi din temelii...
În vorba pentru care ai plîns o noapte-ntreagă,
visezi să se coboare toți zeii din statui,
dar cei care se-apeacă în zori, să înțeleagă,
pătrund ca într-o casă în care nimeni nu-i.

XLI

În forme fixe, marea ? Oceanul, între maluri ?
Iluzia ne ține. Pământu-i mărginit !
Pământu-i cel rostogolit în valuri,
pământul nostru, sfera din care ne-am sortit.
În forme fixe gândul, imagini și cadențe ?
Și sufletul în forme modernizînd un rost ?
Mai bine grija pentru ascunsele esențe
a tot ce sînt, venind din tot ce-am fost.
Și cine ești tu, cel ce îmi judeci temelia,
deslănțuirea sacră, de-a lungul de poem ?
Atît de mulți știi, oare, ce-nseamnă Poezia,
cînd, s-o urmeze tragic, atît de mulți se tem ?!

CXXIV

Ești plin de negura de-afară
E, pentru tine, țărîm străin.
Desigur, te-așteptam de-aseară,
dar nu credeam... Mai toarnă-mi vin !
Nu, eu nu beau. Îmi place însă
s-o văd, licoarea ce-ar putea
să șteargă fața lumii plînsă,
și să ne facă a cînta...
Tu ești Verlaine. Dar eu ce sînt ?
Părem de mii de ani uitați !
Dăm rod amar, din cînd în cînd,
precum copacii blestemați...



o prietenie de cîteva decenii

la aniversarea lui al. al. philippide

Apariția în anul 1906, a revistei „Viața românească”, revistă literară în prim loc, dar și de informare și cultură generală, a însemnat un moment esențial de activitate a culturii românești. Dar ea a reprezentat doar un act deliberat de organizare a unei asemenea activități în jurul unei reviste și prin intermediul ei, căci în Iașul de atunci existau o seamă de oameni de cultură cu prestigiu necontestat în întreaga țară. Așa se explică faptul că, de la primul număr, revista a găsit și strîns în jurul ei un grup de intelectuali de prim ordin care, de la început, au dat revistei un mare prestigiu. Ecolul ei nu s-a stins nici astăzi. Printre aceștia, și chiar printre figurile cele mai proeminente ale epocii, se afla filologul Alexandru Philippide pe care, în fotografia grupului ce a înființat „Viața românească”, îl găsim în primul rînd; scund, cu capul mic și rotund, cu ochelari, cu figura brăzdată de musteți exagerat de lungi, depășind, stufoase, ovalul feței. Stă sprijinit în baston, în poziția degajată a unui păstor ce se odihnește. Expresia lui arată, așa, din senin, un fel de furie abia stăpînită și — dacă se poate spune — blajină. Are în dreapta un bărbat masiv, cu barbă mare, încrunțat și el, care nu-i altul decît Constantin Stere în epoca lui revoluționară. Iar alături de el pe G. Ibrăileanu, într-o poziție stîngace de elev timid care, pentru cine l-a cunoscut, exprima perfect complexul lui sufletesc. În stînga lui Philippide, un bătrîn distins, cu zîmbet fermecător: Neculae Gane, a-

vînd alături un om voinic, cu fruntea largă: Paul Bujor.

Sînt aicea cinci în rîndul întii, iar în mijlocul lor, în semn de recunoaștere a prestigiului său, stă Alexandru Philippide, profesorul de la facultatea de filologie, autorul volumului de mare însemnătate istorică prin documentarea și concluziile lui: *Originea românilor*. Era o figură reprezentativă a Iașului cultural, om de-o mare putere de muncă, harnic, extrem de cultivat și foarte curajos în susținerea opiniilor sale. În timpul acela cotarea oamenilor se făcea după gradul de cultură, ceea ce a influențat întregul mediu al Iașului. Oamenii ca Philippide erau cunoscuți de toți intelectuali Iașului. Aceștia îi venerau, salutîndu-i cu un fel de sfii-ciune, indiferent dacă îi cunoșteau sau nu. Salutul banalizat de obișnuiță era, în asemenea cazuri, un omagiu, și căpăta un caracter solemn. În special Alexandru Philippide, prin seriozitatea și franchetea lui, impunea un mare respect, ba chiar și un fel de teamă. Avea oroare de protocol și de orice ipocrizie a politetei, ba chiar de formele obișnuite în raporturile dintre oameni. Firea lui bruscă, directă, agrava tot acest climat care creiașe pe atunci multe aneodote, poate că lipsite de teme. Lipsa de menajamente pentru oricine îi creiașe o reputație de om ursuz, față de care trebuia să te gîndești bine ce vorbești și cum vorbești.

Această agresivitate se manifesta și în gîndirea și în stilul său, chiar în lucrări științifice, atunci cînd avea de combătut opinii cu care nu era de

acord. În primii ani ai revistei colabora asiduu la „Viața românească”. Deși cu caracter filologic, articolele sale aveau — prin virulența neobișnuită a atitudinii și duritatea cuvintelor mînuite cu mare artă — atracția celor mai literare pamflete. Mîniile lui pe chestiuni de limbă erau necruțătoare. Seria de articole „Un specialist român la Lipsca” au delectat nu numai pe lingviști, dar și pe orice intelectual. Bătrînul avea un stil foarte original și viguros. Cuvîntul nu avea pentru el secrete și nici înțelesuri ambigue.

Îșenii îl puteau întîlni pe drumul dintre casa lui și Universitate. Mergea totdeauna pe jos, repezit, aruncînd bătaios din picioarele lui scurte, secondate totdeauna de un baston gros. Îl vedeai mereu cu o geantă mare, foarte umflată de hîrtii, ca un uger, pe care o ținea strîns subțioară. Avea totdeauna un aer înfuriat, pornit parcă să lichideze nu știu ce socoteală gravă care nu mai putea răbda întîrziere.

Lucra pe vremea aceea la dicționarul limbii române al Academiei, cu o tenacitate extraordinară, închis în casă ori de cite ori nu era obligat să plece la Universitate, la cursuri. Munca aceea îl izola și mai tare și îl făcea și mai irascibil. Rar cutezător să încerce atunci o vizită, mai ales una pur protocolară. Și cei ai casei trebuiau să păstreze o liniște desăvîrșită. Și vecinii. Lucru care, de altfel, se întîmplă cu toți cei care creiază sau lucrează la o operă științifică, ce impune multă concentrare.

Cum eu stăteam pe strada Tăutu, colț cu strada Muzelor, iar profesorul pe strada Kogălniceanu, imediat după colțul cu aceeași stradă a Muzelor, îl vedeam pe fereastra casei și îl întîlneam foarte des soborînd sau uncînd spre oraș. Acolo dealul este destul de abrupt, dar — cu toată vîrsta lui înaintată și puținătatea trupului — el îl urca făcînd pași apăsați și deși, ținînd anevoie geanta subțioară. Nu făcusem cunoștință cu el, dar, instinctiv, fără voe parcă, numai din imboldul respectului pentru el, mă simțeam nespus de emoționat de îndată ce-l vedeam de departe, coboram de pe trotuar, parcă pentru a-i face loc și treceam pe lîngă el cu o vădită sfială și stînjenit, salu-

tîndu-l adînc, pentru ca apoi să mă simt, nu știu de ce, foarte mîndru de asta. El da din cap, scuturînd ca niște aripi masive și negre borurile mari ale pălăriei, îmi spunea tare și răspicat: „bună ziua” și trecea înainte. Nici nu avea chip să facă altceva, căci cu o mînă strîngea geanta iar cu cealaltă manevra nelipsitul baston. Probabil că, în fond, salutul meu îl deranja, deși i se întîmpla foarte des să fie astfel salutat cu venerație de oameni despre care habar nu avea. Se vede însă că frecvența regulată a acestor întîlniri stabilise între noi, cu toată diferența mare de vîrstă și de însemnătate, o abia simțită atmosferă familiară, de vechi cunoștințe și de bună vecinătate.

Aceste „raporturi” au căpătat apoi un alt caracter, din momentul în care l-am cunoscut pe poetul Al. Al. Philippide, fiul profesorului, și acesta a aflat de prietenia dintre noi. Pînă în ziua aceea eram și eu unul dintre cătănenii Iașului, care îl salutau fără să-l cunoască, din pur respect.

În 1919, cînd au apărut „Însemnările Literare”, Ionel Teodoreanu, cu care eram prieten din liceu, era nedespărțit de un tînăr de o vîrstă cu el, cu o față mai chinuită, un băiat de aceeași statură cu el, dar cu gesturi bruste, mergînd apăsat, repede și cu capul în pămînt, și parcă mereu copleșit de gînduri. Eram intrigat de faptul că nu știam cine este, și nici ca figură nu-mi era cunoscut. Am aflat apoi de la Ionel că este Alexandru Philippide, fiul veneratului profesor, drumețul scund și supărat pe care îl salutăm în fiecare zi.

Cînd Ionel Teodoreanu mi l-a prezentat, l-am găsit exact așa cum îmi apăruse la vedere, caracterizat de gesturi repezi, aproape violente, cum în mod normal se întîmplă la o ceartă, și de o voce neobișnuit de adîncă la un tînăr de vîrsta lui. Mi-a făcut impresia unui băiat cam închis, dificil, puțin comunicativ. Am făcut în gîndul meu imediat o apropiere între el și tatăl său, încercînd de data aceasta să-i înțeleg mai bine pe amîndoi. Asemănarea fizică, de gesturi și mișcare, dintre amîndoi s-a accentuat în mîntea mea cu timpul, și astăzi mi se pare mai frapantă ca oricînd. Am uneori impre-

sia că este vorba de o mimare extraordinară de reușită, care mă face să zîmbesc din senin.

Mi-a trebuit mult timp să mă deprind cu el și să cred că l-am înțeles: un băiat care avea rezerve preconcepute asupra oricărei noi cunoștințe, reținut din fire, cu o aparență de răceală și detașare. Era, în orice caz, cu totul diferit de toți ceilalți prieteni care formau un grup, constituit prin preocupările noastre comune de literatură și prin aceleași lecturi și aceleași preferințe. La formarea acestei imagini, contribuise cu siguranță și cunoașterea în manuscris a poeziilor sale, și ele cu o tonalitate deosebită de aceea a liricii de-atunci, tonalitate pe care de altfel și-a păstrat-o și în creațiile de-acum, rezistentă la durata unui sfert de veac. Cu deosebirea că atunci maniera sa părea stranie, viguros originală și, iarăși, nu știu prin ce, agresivă, puternică. A debutat doar cu poezii pronunțat, chiar ostentativ moderniste, cu toată reținerea lor specifică mai mult clasicismului. Oricum, cu această de neconceput alianță dintre un modernism ostentativ și o rezervă clasică, poezia lui, încă de la prima lucrare, purta și atunci, ca și mai târziu, poantă pînă astăzi ceva străniu, dintr-o altă lume, dintr-o mitologie cu decoruri ciudate, fantastice și aride, cu sentimente severe, cu implicații supraomenești, cu dimensiuni cosmice, cu o asprime de decor parcă de început de lume. Pentru mine, poeziile lui de astăzi, cînd poetul optează pentru cea mai riguroasă formă clasică, de-un clasicism elin, poeziile sale sînt ca niște statui de o mare perfecțiune.

Cine citește una după alta poezia *Clopoțele*, prima din cele publicate în revista „Insemnări Literare”, și oricare din poeziile recente, își dă seama imediat de violența cu care, afirmînd o poziție modernistă, poetul sparge tiparele cuminți ale poeziei de-atunci, din anul 1919, și de deosebirea de clasicismul lîmpede, rece, de astăzi, solemn ca o scriere săpată în marmură.

Iată doar un fragment din acele *Clopoțe*: „Și-atunci nebuni care-ntr-una urlă / Cu sufletul la gură ca o surlă / Cînd clopoțele-n fiecare turlă / Cu ură-și mușcă frînghiule, botniți / Ne-

bunii intră pe furis în casă, / Și tac din gură, și s-ascund sub masă; / Căci trebuie să știți că din clopotniți / În-dată clopoțele au să zboare / În calvacadă către soare, / Și-au să se-ntoarcă liniștit, la trap, / Să ne cadă pe cap, / Să ne cadă pe cap”.

E greu de închipuit surpriza și stupeorea pe care a simțit-o Ibrăileanu, în auzul cărui sunau iambii și troheii lui Eminescu, aliniați la scară, la lectura acestei neașteptate poezii citită de-un tînr de 19 ani. Și totuși, prin inteligența, puterea lui de înțelegere și simțul frumosului, i-a sesizat de îndată esența noului și valoarea și a publicat-o cu entuziasm.

Și acum, iată, pentru a face chiar aici confruntarea de care vorbeam, câteva strofe din lungul poem de mai târziu *Pe un papirus*: „Sub cel de-al treilea Ptolomeu, / La curtea din Alexandria, / Mi-am dovedit cîndva și eu / În hexametri măiestria. // Și-n vila mea de lingă Nil, / Sub ochii stelelor amice, / Am preamărit în nobil stil / Părul reginei Berenice. // Un retor însă, sec și șters / Dar în terțipuri meșter mare, / Mă-mpunse cu perfidu-i vers, / Scris prost, dar plin de defăimare”.

Siguranță și perfecțiune; o mare altitudine de desfășurare a viziunii, în care o ușoară, distantă persiflare în expresii, dă solemnității versului un aer de svelțeță ageră și tinerească.

La început nu eram familiarizat cu un asemenea univers în care omul apărea și el cu alte dimensiuni. Mi-am dat seama mai târziu că poate fi un om apropiat, de o mare delicateță și cu enorme disponibilități de prietenie, deși acestea nu se manifestau niciodată cu ostentația obișnuită în special între tineri, poate pentru că el trăia prea intens și într-o altă realitate personală, în lumea lui fantastică. Pe Ionel îl acceptase mai demult în intimitatea sa, atît cît cineva putea să intre întrînsa. Îi citise din poeziile sale, apăsînd tare cuvintele, dîndu-le sonorități de bolovani rostogoliți într-un peisaj de stînci. Pe mine m-a primit mai târziu, dar tot fără rezerve. Cu anii, prietenia s-a adîncit prin stimă și astăzi a devenit la amîndoi o stare afectivă care dăinuiește de la sine, fără a ne mai gândi la ea.

În redacția revistei „Însemnări Literare” am avut prilejul de a aduce și recomandarea de o dată pe Ionel Teodoreanu și Al. Al. Philippide, primul cu ale sale „Jucării pentru Lili”, al doilea cu poezii. Noutatea, originalitatea lor au făcut senzație. Reprezentați preluia literaturii dintre cele două războaie. Odată începută, colaborarea lor a continuat număr de număr, afirmându-se din ce în ce mai mult. Stilul așezat al revistei, susținut de raționalismul lucid al lui Ibrăileanu, de proza masivă, sfătoasă, a maestrului Sadoveanu, de versul sprintar al lui Topîrceanu, a fost încrustat de imagismul deslăntuit al lui Ionel și de îndrăzneala viziunilor lui Philippide. Prin ei, „Însemnări Literare” au întinerit, s-au modernizat. Ibrăileanu, îndeobște foarte grijuliu pentru paza formelor clasice, i-a acceptat, așa, cu toate „originalitățile” lor.

Prietenia cu Al. Philippide fiul, a ajuns desigur la urechea venerabilului profesor, tatăl, căci de-odată, la întâlnirile noastre aproape zilnice, mi s-a părut că mă privește altfel, cu simpatie, iar într-o zi s-a oprit din mers și, sprijinindu-se în baston, a intrat în vorbă cu mine, întrebându-mă unde mă duc atât de regulat la aceeași oră. Mă identificase, deci. Mi s-a părut după asta că și faima lui de ursuz este o invenție. De-atunci nu mă mai sfiam văzându-l, cu toate că păstram aceeași mare stimă pentru el și eram conștient de distanța care ne despărtea.

Philippide poetul a dispărut repede din cercul vieții mele, plecând la studii în Germania. Raporturile noastre s-au limitat în mod fatal la un schimb de scrisori, rar și acela, până când într-o vară am plecat în Germania și am rămas un timp la Berlin, unde învăța el. Ii știam adresa din Charlottenburg, Goethestrasse 56 etajul 4 și, după cum mi-o descrisese el, o știam destul de bine și pe venerabila Frau Knaüsel, gazda lui. Asta se-ntimpla după primul război mondial, probabil prin anul 1923. Marca germană era încă într-o devalorizare catastrofală, într-o cădere zilnică. ea de cascada. Circula hirtbiamonedă de bilioane și trilioane de mărci, deci de o valoare pur abstractă, dincolo de simbolurile convenționale matematice. În Germania era o lipsă

tragică de alimente. Nu era nici la noi mare belșug. Am făcut totuși rost atunci de o șuncă afumată, o pulpă mare de porc roșcat-arămie, fiartă savant în mirodennii. Și am luat-o la Berlin. Am plecat cu niște dolari care, și pe atunci, ofereau o garanție de stabilitate. Nu prea mulți. Cu un dolar, schimbat în cursul dimineții, trăiam doi oameni o zi întreagă. Când am descins în stația respectivă, și Philippide și frau Knaüsel mă așteptau pe peron, cu un căruț pentru dus bagajul, căci nu putea fi vorba atunci de nici un vehicul. Îmi scrisese Philippide că frau Knaüsel e o comoară, că e grijulie ca o mamă, dar, cunoscând ca student, la Iași, gazdele noastre, mi-a fost greu să mi-o închipui așa cum era în realitate. Cred că șuncea pe care am adus-o din Iași a fost cea mai mare senzație după... încetarea ostilităților marelui război. Am cunoscut atunci teribila nesiguranță a vieții fără o monedă cît de cît stabilă. Cursul așa zisei mărci se schimba de la o zi la alta, cu diferențe de zeci și sute de milioane. Pot spune cu mîna pe inimă că sînt un om care în viața lui a fost neverosimil de bogat: am avut în mîna mea hîrtii de-un bilion! Cu toate acestea se mai găsea ceva de mîncare. Magazinele erau deschise, iar, cînd te duceai în gară, trenurile soseau și plecau exact după orar, fără cea mai mică întîrziere.

N-am rămas mult în Berlin. Mi-am continuat călătoria pe marea Baltică, pe la Swimünde, insula Rügen, marea Nordului, pe Rin..., mă rog, ca... bilionarii. Și astăzi am un sentiment de jenă cînd mă gîndesc că am fost un nerușinat beneficiar al catastrofei valutare a Germaniei de după primul război mondial. Nu mi-am găsit liniștea și împăcarea decît atunci cînd cineva, căruia-i mărturiseam această jenă, mi-a explicat că toată deruta era provocată și organizată chiar de germani, în urmărirea nu știu căror beneficii, destul de complicat aduse, pe care nu le-am înțeles aproape de loc, nici atunci.

Philippide-tatăl a fost înștiințat de fiul său de vizita mea la Berlin, căci la întoarcere, cînd ne-am întîlnit iarăși pe stradă, m-a întîmpinat cu o căldură neobișnuită.

După ce a stat la Berlin vre-o trei ani, Philippide a plecat la studii, în continuare, la Paris, unde a rămas alți trei ani. Apoi eu m-am lăsat tot mai prins de avocatura care-mi dădea mijloacele de existență, Philippide venea foarte rar la redacția „Vieții românești”, așa că ne vedeam doar întâmplător. Prieteniiile din adolescență rezistă însă la toate încercările și renasc din ele însele la orice nouă întâlnire.

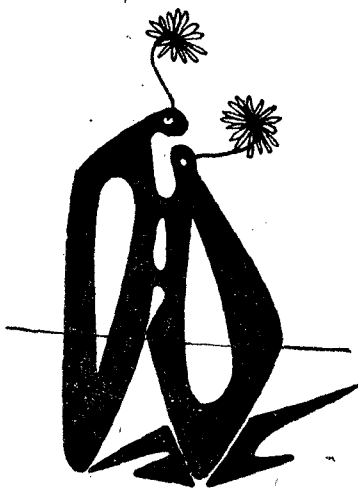
Prietenia mea cu Philippide a luat caracterul dictat de temperamentul lui. Poate că și ocupațiile noastre ne despărteau prea mult și erau prea acaparatoare. Pe când eram student însă, mergeam des la el și stăteam de vorbă în camera lui ceasuri întregi. În așa măsură încît atunci cînd a plecat la studii în străinătate am avut un duros sentiment de singurătate, din care s-a născut poezia „Pustiul”, pe care o terminam astfel: „E toamnă. Un păianjen părăsit, / În liniștea sunînd ca zurgălăii, / Uăzînd pustiul ce l-a împinzit, / S-a spînzurat în mijlocul odăii”.

Mai tîrziu, anii, obișnuințele, o stimă reciprocă au dat un alt caracter, mai matur și definitiv prieteniei noastre, chiar dacă ne-am văzut mai rar și, un timp, unul a locuit la Iași și altul la București. Acest sentiment de maturitate și de definitiv al prieteniei

noastre subsistă și-acum, dar, pare-mi-se, mai nuanțat, de o mai mare apropiere sufletească, de ideea că am rămas numai noi din cercul de altădată, și deci de melancolia desnădăjduită a acestei conștiințe. Așa se face că astăzi ne simțim prieteni mai buni, mai solidari ca oricînd, de parcă am fi sub amenințarea nedefinită a unei puteri uniase și inexorabile, ce ar vroi să ne despartă. Este astfel, pentru mine, un fel de sentiment de siguranță faptul că ne știm în viață, acum cînd singurătatea apare tot mai imperioasă și mai obsedantă. La toate acestea se adaugă faptul că opera lui se îmbogățește mereu cu noi valori indiscutabile, că se ridică pe culmile cele mai înalte ale literaturii noastre, ceea ce aduce un spor de stimă, bază a oricărei veritabile prietenii.

Așa am descoperit, tîrziu, că acest solitar, care poate sta izolat luni întregi în confruntare cu sine însuși, este un om sociabil deosebit de plăcut. Mă gîndesc că poate rezerva lui vine dintr-o timiditate. În orice caz, solitarul acesta este, ca puțini alții, în stare să se dea întreg unei prietenii, cu o caldă generozitate.

Tinerii poeți care au vroit să-i ceară sprijin, au găsit în el o gazdă primitoare și afectuoasă și un îndrumător binevoitor și sincer.



despre promovarea românei ca limbă literară*)

Cartea la care ne referim aici stă mărturie inatacabilă atât în favoarea unei metode de cercetare cât și în favoarea unei teze pe care bunul-simț o acceptă chiar fără demonstrația de rigoare. Cu toate acestea, ea n-a fost scutită de obiecții, dar valoarea științifică a acestor obiecții este pe măsura exactă a tinutei etice care le corespunde.

Pentru a explica promovarea românei ca limbă literară, P. P. Panaitescu pornește de la teoria leninistă a celor două culturi existente în sinul oricărei societăți împărțite în clase, aplicând-o în mod creator. Faptul care nuanțează raportul este acela al existenței unor condiții proprii de la un moment dat evului-mediu, adică „o ridicare la o stare mai bună a anumitor pături sociale legate de economia de schimb”. Este vorba de boierimea mică și de țigoveți, pături ostile mării boierimii, excesiv conservatoare, ca și Bisericii, dar interesate la menținerea exploataării, întrucât și ele o practicau.

Așadar, procesul promovării limbii române ca limbă de cancelarie și general literară se încadrează în procesul larg al promovării „vulgarei” în dauna limbilor moarte menținute de tradiție.

*) „Începuturile și biruința scrisului în limba română” de P. P. Panaitescu.

Aceleași cauze produc pretutindeni cam aceleași efecte, iar legea unității de dezvoltare a societăților omenești se exercită și în acest domeniu, permițând explicația causală. Pe de altă parte, rolul istoric al păturilor mijlocii, pe seama cărora trebuie să punem multe reforme în cadrul orînduirilor respective, este cunoscut de foarte multă vreme. Aristotel este primul care l-a semnalat, iar ce se datorează acestor pături pe plan cultural a fost bine pus în lumină de către Werner Jaeger în PAIDEA și de către H. I. Marrou în HISTOIRE DE L'ÉDUCATION.

Desigur, pentru ingusta mentalitate pozitivistă, cauza nu poate fi decât ceva din exterior, o așa zisă „influență”, și nu rezultat al unui proces complex care, pe plan local, oferă condiții prielnice de rodire a unei idei generate de însăși necesitatea economică, politică sau strict culturală. De pildă, ideea folosirii limbii naționale s-ar naște spontan în capul unui reformator religios de undeva, apoi ar trece automat la „influențarea” directă a altor culturi care se grăbesc să o adopte. Pentru o astfel de mentalitate, existența unei sofistici în cultura chineză, asupra căreia a atras atenția întâi A. Forke, nu poate fi explicată decât ca rezultat al unei „influențe” grecești și, fiindcă dovezile palpabile lipsesc, trebuie să se imagineze cine știe ce ipoteze, ca, de pildă, aceea a unei corăbii pe bordul căreia s-ar fi aflat și un filozof, și pe care furtunile succesive ar fi asvîrlit-o tocmai pe țărmul Mării Galbene. Neștiind că scoarța pământului s-a mișcat mult în decursul mileniilor, Voltaire, cu aproape 250 de ani în urmă, nu putea explica prezența fosilelor de pești existente în rocile alpine decât ca rămășițe din prînzurile oamenilor primitivi.

Nimeni nu neagă circulația ideilor, căci nu există și n-a existat nicodată o cortină de fier capabilă să o împiedice. Dar, fără condiții prielnice pe plan local, o idee venită de oriunde n-are nici o șansă de rodire. Sînt însă și idei care se pot naște oriunde și în capul oricui, întrucât sînt cerute fie de bunul-simț, fie de nevoi imperioase, din care nu amintim deocamdată decât pe aceea a minimumului efort. Apoi „influența” în cultură nu trebuie con-

fundată cu *imitația* sau cu *moda*. Mini-fustele, tocurile „cui”, plate sau „lughent”, ca și perucile academice sînt rezultat al unei elementare „influențe” care se cheamă „imitație”, și aparțin unei categorii deosebite, străină de problematica culturii propriu-zise.

Nu putem nega nici faptul că legea unității de dezvoltare a societăților omenești este departe de a putea oferi explicația cauzală a tuturor fenomenelor pe care le înregistrează istoria. Această lege este valabilă „în mare”, căci multe detalii scapă jurisdicției ei. Un dogmatic care aplică mecanic această lege, admite existența, de pildă, a duelului justițiar și în Anglia, deși nu există nici o dovadă care să o confirme, pe motiv că această practică a existat pretutindeni în societatea medievală occidentală. Un pozitivist, care nu concepe istoria decît pe baza probelor materiale, nu și a evidenței logice, va recurge pentru contestarea legii la care ne referim, la zicala celebră a lui Harnack, după care *Analogie ist keine Genealogie*.

Așadar, explicația cauzală bazată pe invocarea legilor istorice, nu pe dovezile materiale, n-are ce căuta în această disciplină. *Tezele* demonstrate sau argumentate în baza categoriilor istorice și a analogiilor sînt, toate, simple *ipoteze*. Faptul că cei care vorbeau și scriau latinește în evul mediu și mai tîrziu, nu erau latini, n-are nici o valoare probantă, și nu poate fi invocat pentru a dovedi eroarea unor istorici, după care clasa boierească din țările române ar fi fost de neam și limbă bulgară! Un alt istoric, obsedat de valoarea probei materiale, a putut scrie că nu este sigur, fiindcă nu există nici o dovadă că Ștefan cel Mare știa românește! Desigur, nu se vor găsi niciodată benzi de magnetofon cu vocea voievodului și, pe de altă parte, niciunui scrib din vremea sa nu i-a trecut prin cap să răspundă precis la întrebarea pe care „istoricul” la care ne referim o va pune peste veacuri pentru a sprijini teoria privitoare la caracterul etnic, nu cultural-feudal, al slavonismului la noi. *Analogie ist keine Genealogie!*

Panaiteșcu insistă pe bună dreptate asupra schimburilor dintre cele două culturi, creația orală aulică, a cărei existență nu poate fi negată ariei noastre culturale, avînd, de cele mai multe ori, aceiași agenți profesioniști ca și cealaltă creație orală, proprie păturilor de mijloc și de jos. Pe de altă parte, trebuie să amintim că medievalistica recentă a scos la lumină date pe care Panaiteșcu nu le-a putut folosi, dar ele confirmă teza sa. Ne referim la categoria de intelectuali medievali denumită cu termenul *clericus*, despre care se știe sigur că nu era formată numai din indivizi aparținînd Bisericii, ci și din laici. Un filolog, chiar fără pretenții, știe că un termen este folosit și după ce accepțiunea sa inițială s-a modificat. Dacă într-o vreme *clericus* însemna intelectual aparținînd Bisericii, cu timpul, pe măsură ce condițiile economice amintite se dezvoltă, termenul la care ne referim devine sinonim cu *sapiens, doctus*, iar antinomul său, atestat adesea, este *indoctus, illitteratus*, sau *sine glossa*, numit astfel fiindcă nu vorbește latina, ci așa-zisa *lingua laicorum. Clergie*, după cum rezultă din celebrele versuri din *Cligès*, de Chretien de Troyes, înscamnă *cultură*: „Puis vint Chevalerie à Rome / Et de la Clergie la somme / Qui or est en France venue...”

Existența acestei categorii de intelectuali laici, exponenți ai păturilor mijlocii, este rezultatul firesc al condițiilor mai bune pe care evul mediu le-a oferit la un moment dat. În preajma anului 1000, unei vizibile expansiuni demografice îi corespunde o perfecționare a tehnicii agricole și o extindere a zonelor de cultură. C. Van de Kieft notează chiar și o creștere a stocului monetar comercial. Aceste condiții favorabile nu puteau rămîne fără efect pe plan cultural. Pe la 1100, Guibert nota în prefața cărții sale *GESTA DEI PER FRANCOS*, faptul că numărul școlilor este atît de mare „înînt toată lumea, chiar și cei de jos, pot ajunge să învețe gramatica”. La bizantini, pătuna intelectualilor laici ieșiți din rîndurile celor de jos era și mai numeroasă ca în occident. Louis Bréhier a putut vorbi în volumul III al lucrării sale *LE MONDE BIZANTIN* chiar despre un „proletariat inte-

lectual", care, așa cum rezultă din cunoscutele versuri ale lui Theodor Prodromul, avea multe motive să invidieze soarta mai bună a muncitorilor manuali.

Că este vorba de o pătură largă, cu rol proporțional în istoria culturii, rezultă și din faptul că un ideal formativ nou s-a constituit pe baza ei, în opoziție cu tot ceea ce fusese propus pînă atunci. Teoreticianul acestui ideal formativ, pentru care se utiliza termenul „filozof”, este Boetius din Dacia. Dar „filozoful” lui Boetius Dacul este tot atît de departe de idealul cavaleresc sau de cel creștin. Calitatea lui de bază este *magnanimitas*, care nu amintește nici de *eroul* homeric, nici de *efebul* pindaric, nici de *oratorul* de mai târziu. Este vorba de un om orientat spre viața practică, nu spre contemplația stoică sau spre meditația creștină. Ieșit din popor, acest „filozof” înzestrat cu *magnanimitas* se simte legat de popor, și tocmai pentru aceste motive el utilizează *lingua laicorum* în compilațiile atît de semnificativ intitulate IMAGES DU MONDE sau LUMIERE DES LAICS, destinate, bineînțeles, poporului. Mai mult, așa cum rezultă dintr-un pasaj celebru al lui Jean de Meung, acești intelectuali au o noblețe a lor, aceea a meritului, deloc inferioară celei de sînge: *Par quoi tuit clerse, disciple ou mestre, sunt gentil, ou le doivent estre.*

Aceasta a fost forța care a determinat largul curent de promovare a limbilor naționale ca literare, împotriva unei tradiții adînc înrădăcinate, sprijinite nu numai de marea nobilime ci și de către cea mai puternică și cea mai conservatoare instituție a vremii, ecclesia. Este vorba de un curent clar, care, pe măsură ce trece timpul, devine organizat, pentru a culmina în preajma Renașterii, cînd capătă și un corpus de doctrină bine încheiat. Exemplul cel mai pregnant îl oferă DE VULGARI ELOQUENTIA a lui Dante, care conține o pledoarie în favoarea dreptului la cultură pentru cei mulți și pentru utilizarea vulgarei, în ciuda funcției ei inferiorității față de „perfectia” absolută a latinei, pe care el o numește semnificativ „grammatica”. Deși imperfectă, vulgara trebuie utilizată fiindcă o cere realitatea socială,

cei mulți neputînd suporta cheltuielile necesare învățării latinei. De aici curentul de „dare leggi e regole”, „illustrer le françois”, „rendere illustre il volgare” și, în general, toate preocupările de perfecționare și îmbogățire a limbilor naționale; prin stabilirea de reguli gramaticale și împrumuturi lexicale.

În nici un caz nu se poate pune acest curent pe seama Bisericii sau a nobilimii. Biserica a tîns întotdeauna la supremația totală, pe deasupra frontierelor, ecclesia fiind sinonimă cu o „respublica christiana”. Pentru aceasta avea nevoie de o limbă unică, care nu putea fi alta decît latina, iar în răsărit limbile impuse de tradiție: slavona și greaca. Autonomia sau „Autocefalia” pretinsă de unele Biserici naționale este o cucerire tardivă, și adesea a dus la rupturi dramatice și de ordin dogmatic, nu numai administrativ, cum sînt diferitele Reforme, sau a fost înăbușită cu abilitate, așa cum este cazul tendinței gallicaniste.

Pentru o limbă unică, alta decît cea națională, au pledat și interesele de stat. Să ne reamintim doar de așa-zisa „renaștere carolingiană”, caracterizată de învierea studiilor literare, a gramaticii și a retoricii în special, precum și de înființarea „scriptoriilor”, adică a atelierelor de copiat acte, texte religioase și, în mai mică măsură, și texte profane clasice. Statul multinațional avea nevoie de o limbă unică, o limbă a administrației și a justiției, care era cea latină. Ecclesia, ca instituție „universală”, avea și ea nevoie de un astfel de instrument. Așadar nici vorba de a aprecia promovarea limbii latine drept un proces renașcentist. Acest proces este propriu evului mediu, și trebuie privit ca rezultat al condițiilor economice de care am amintit. El poartă pecetea intereselor păturilor mijlocii. Pe de altă parte, Renașterea, în concepția celor mai mulți dintre făuritorii ei, este, ca fenomen literar, un „ritorno alle fonti”, izvorît din credința în „decăderea” culturii și a limbii latine în evul mediu. „Renatae litterae”, constatarea atît de entuziastă a intelectualilor epocii, se referă în primul rînd la renașterea literelor în limba latină, ceea ce este, pînă la un punct, un act de reacțiune.

Și nu trebuie să uităm că termenul „modern” cît și o parte din ideea de „modernism” sînt creații medievale. Renașterea este o „modernizare” *sui generis*, cu orientare retrospectivă, care, pe nesimțite și împotriva unora dintre făuritorii ei, este transformată în „cea mai mare răsturnare progresistă de pînă atunci”, cum o va aprecia Engels. Procesul de modernizare prin exaltarea tradiției antice se va amplifica pe măsură ce păturile de mijloc se dezvoltă, și va duce la victorie nu fără a fi întîmpinat opoziții vehemente. O parcurgere a istoriei așa-numitei „*Questione della lingua*” este edificatoare în acest sens. Apoi să nu uităm că discreditarea „ciceronismului” se datorează mai mult reacției populare prin stilul macaronic, decît invitațiilor la bunul simț, stăruirot repetate de către umanității cu adevărat progresiști, din generația a doua.

În ce privește atitudinea mării nobilimi, cităm doar exemplul de la noi, bine pus în lumină de către Victor Papacostea: întăririi pozițiilor mării boierimi în secolul XVII îi corespunde, și nu în întîmplător, o reînviotare a slavonismului.

Ce a făcut Biserica pentru cultura poporului în evul mediu? Desigur, a făcut mult dacă ne gîndim la școlile abațiale, în care, pe lîngă cunoștințele teologice, se mai preda ceva și din așa-zisele „arte liberale”. Pentru cei care nu mergeau la școli, „misterele” și „miracolele” constituiau un mijloc de cultură, dar de cultură teologică, ca și pictura de pe pereții catedralelor, numită în mod semnificativ „*laicorum literatura*”, așa cum rezultă dintr-o hotărîre a conciliului din Arras (1025): ... *illitterati quod per scripturam non possunt intueri hoc (sensul dogmelor) per quedam picturæ lineamenta contemplantur*.

Limba folosită în școlile abațiale era, bine înțeles, latina. Limba spectacolelor religioase era aceea a publicului cărui le erau destinate misterele și miracolele. Dar, pe măsură ce spectacolele religioase scapă din mîna clerului, devenind prilej de manifestări anticlericaliste și chiar de ireverență față de religie, atitudinea ecclesiei se modifică ajungînd pînă la condamnarea oricărui spectacol teatral, în care

nu vede altceva decît un loc de peridiție. Această atitudine va dura pînă tîrziu. Să ne amintim, de pildă, de dificultățile întîmpinate de către vîduva lui Molière pentru a-și înmormînta soțul într-un cimitir, sau la noi, de împrejurările caterisirii diaconului Creangă.

Nici măcar literatura orală în limba vulgară, care exalta virtuțile cavaleriști, n-a fost sprijinită de ecclesie. Dacă în vremea lui Carol cel Mare s-a ordonat, așa cum rezultă din mărturia lui Eginhard, strîngerea a ceea ce el numește „*barbara et antiquissima carmina quibus veterum actus et bella canebantur*”, ecclesia le-a privit cu suspiciune, uneori le-a condamnat cu strășnicie, deși, printre virtuțile cavaleriști, credința și apărarea creștinătății împotriva asalturilor păgînității, nu era deloc printre cele mai de neluat în seamă. Sînt celebre predicile unui episcop de Utrecht, anume Radbod, campion al luptei împotriva a ceea ce el numea „*monstruoasa fabula*” care se recita la banchete.

Dacă aceasta a fost atitudinea Bisericii față de creația orală aulică, este ușor să ne închipuim atitudinea ei față de creația orală tipic populară, „barbară” nu numai fiindcă era rostită în vulgară. Nu trebuie să uităm nici zicala de mare circulație într-o vreme: „*clerus vulgaria temnit*”. Aici, termenul „*clerus*” se referă, indiscutabil, la intelectualitatea nelegată de păturile mijlocii. Disprețul acestor intelectuali strîns legați de Biserică, pentru cele ale poporului, este atît de pronunțat, încît dovezile invocăte mai sus, la care s-ar putea adăuga încă multe altele, nu pot fi puse sub semnul îndoielii, chiar dacă am exagera un pic contradicțiile interne care întotdeauna au ros Biserica.

Așadar, rolul Bisericii în promovarea limbilor naționale este ca și nul. Forța care a determinat acest proces trebuie căutată în complexitatea causală care a permis celorlalte culturi să se manifeste cu mai multă energie și să obțină cu greu victoria, deși i s-au opus forțe deosebit de puternice. Că așa stau lucrurile rezultă din faptul că școli comunale laice sau aproape laice au apărut în Italia încă de la 1020, și în mai multe orașe, nu numai

într-unul. Pentru a se deosebi de școlile episcopale și de cele abatale, ele erau numite „adulterinae”. Credem că denumirea trebuie pusă în legătură cu denumirea similară dată artelor „meccanice”, adică activităților „neliberale”, rezervate întii sclavilor, pe urmă și cetățenilor liberi, dar săraci. În aceste școli „adulterine” se predau cunoștințe practice necesare unei clase care n-avea altă posibilitate de trai decât munca manuală. În 1173 se organizează la Sienna prima școală superioară burgheză, un fel de facultate de drept a cărei necesitate era puternic resimțită de către conducătorii breslelor. În aceste școli trebuie căutat fermentul care va duce la corpusul de doctrină pe baza căruia utilizarea vulgară se va impune. Spiritul practic al clasei de mijloc trebuia neapărat să descopere valoarea vulgară ca limbă literară și de cancelarie. Legea minimului efort nu poate fi contrazisă în nici un domeniu de activitate umană, cu atât mai mult în domeniul la care ne referim.

În privința limitelor cronologice ale acestui proces, demonstrația lui P. P. Panaitescu este fără reproș, și nu ne putem ascunde uimirea că savanți, unii chiar mari, nu s-au gândit să recurgă la paralelismele oferite de istoria generală a culturii. La toate popoarele, folosirea limbii naționale în scris este anterioară Reformei, și nu cu decenii, ci cu secole. La germani, încă din secolul IV există un monument, acela al Noului Testament tradus de Wulfila. La englezi prima dovadă în acest sens este din secolul VIII; la francezi din secolul IX; la spanioli, cehi și polonezi, dovezile sînt din secolele XII sau XIII. Cît privește data indicată de Panaitescu privitoare la primul monument care atestă utilizarea vulgară în Italia, trebuie să facem o rectificare. Pe la sfîrșitul secolului VIII, un „maestro di scuola”, adică așa cum remarca Antonio Viscardi (LE ORIGINI DELLA TRADIZIONE LETTERARIA, Roma 1959 p. 13—17) un om însărcinat cu păstrarea tradiției latine, „se amuza” să compună în vulgară. Cu peste opt sute de ani mai înainte, Ovidiu „se amuza” să compună versuri în limba geților printre care era obligat să tră-

iască. Dacă trebuie neapărat să întrebuițăm verbul respectiv pentru denumirea acțiunii la care ne referim, el nu este la locul lui decât în cazul lui Ovidiu. Căci cine scrie în limba maternă nu se amuză, ci o face din anumite motive, împins de cine știe ce nevoie sau pur și simplu, în cazul că este bun cunoscător al limbii literare străine și moarte, pe care numai tradiția și oficialitatea o impun, din motive patriotice.

Sîntem îndreptățiți să credem că Neacșu din Cîmpulung era un om cu studii întrerupte. Ceea ce apucase să învețe erau numai literele și cîteva din formulele epistolografice care se repetă stereotip. Dacă ar fi știut slavona, ar fi scris, cu pedanterie chiar, în slavonă, bucuos să-și arate știința de grămatic „accompli”. Se pare însă că-i ajungea atîta știință, iar cei cu care era în corespondență nu știau nici ei mai mult și, în orice caz, erau mulțumiți de epistolele lui. Cazul lui Neacșu nu trebuie socotit o excepție pe motiv că nu s-au găsit dovezi care să confirme această „ipoteză”. Adevărul istoric nu este întotdeauna determinat de cantitatea de documente care îl atestază, ci și de plauzibilitatea lui, sau de bunul simț al celui care în istorie recurge și la idei, nu numai la documente. Am putea să amintim în aceeași ordine de idei pe olarul Petre din Capidava, de care am aflat de curînd. Dacă ar fi știut bine greaca, acest român din secolul VIII sau IX, n-ar fi fost în mod obligatoriu olar, iar dacă ar fi fost, și-ar fi împodobit ulciorul nu cu litere în ordine alfabetică inversată, ci cu un citat din Biblie sau din filozofi. Și nu credem că exagerăm cînd afirmăm că în corespondența sa, presupunînd că a avut așa ceva, Petre din Capidava a scris românește cu litere grecești. Principiul minimului efort trebuie neapărat introdus în problematica promovării limbilor naționale ca literare, căci importul de idei și „influențele” nu ajung să explice fenomenele atît de complexe din aria istoriei culturii. În orice caz, importul de idei și influențele nu devin eficiente, recte „cauze”, decât atunci cînd găsesc condițiile necesare rodirii lor.

Oricum, scrisoarea lui Neacșu îndreptățește presupunerea că s-a scris mult în limba română înainte de 1521, căci stilul ei învederează o ușurință, o anumită tradiție, anumite formule, adică o practică „literară“ chiar și în limba română. Absența dovezilor documentare nu poate infirma această observație.

Au existat de timpuriu hotărâri oficiale care îndemnau la folosirea vulgară în activitatea Bisericii. Un capitular carolingian din 813 impunea episcopilor să predice și în limba rustică. Hotărâri similare au fost luate și de către conciliile din Tours și Reims (813), de cel din Orléans (851). Se citează, apoi, cazul sfântului Mumolin, care a fost numit episcop de Noyon fiindcă putea predica la fel de bine și în teutonică și în romană; este cunoscut și cazul unui Adalhart, episcop din secolul VIII, canonizat ulterior, care predica și în vulgară.

Care este explicația acestor hotărâri? Și pot fi ele invocate de către partizanii teoriei care acordă eclesiei rolul hotărâtor în promovarea limbilor naționale?

Prima explicație este aceea a nevoii de prozelitism și de menținere a unității dogmatice. Rîndurile următoare, sugerate de Carol cel Mare, dar redactate de către Eginhard, sînt edificatoare: „Sîntem neliniștiți de faptul că neîndemînarea în exprimarea corectă aduce după sine neîndemînarea în a înțelege bine Sfînta Scriptură. Și știm că dacă greșelile comise în legătură cu cuvintele sînt periculoase, cu atît mai periculoase sînt cele care se comit în legătură cu ideile“.

A doua explicație este aceea a frămîntărilor interne deosebite care rodeau Biserica, slăbind-o și aducînd-o în situația ca, între 850 și 1050 să fie, cum se exprima un istoric, „au pouvoir des laïcs“. De aici concesiile făcute temporar limbii naționale, dublate însă de o sporire a interesului pentru învățarea latinei, care caracterizează îndeosebi așa-zisa „renaștere carolingiană“. Și pe măsură ce păturile mijlocii se ridică din punct de vedere economic, sporesc și mărturiile care dovedesc că producțiile docte în latină sînt delăsate pentru a se acorda interes „rapsodiilor grosolane ale cîntăreților

vaganți“. Dar, o dată cu emanciparea Bisericii „de l'emprise des laïcs“ între 1050 și 1378, perioadă care corespunde și cu dominația ei asupra statelor în gestație, nu se mai pot cita acte de concesie limbilor naționale.

Cît privește rolul Reformei, el este tardiv, iar pentru aria culturii noastre, foarte palid. Pentru datarea momentului de victorie deplină a scrisului în limba națională la occidentali, cel mai bun criteriu mi se pare a fi acela al momentului de constituire a unui corpus de doctrină care să justifice acțiunea respectivă. Primul document în acest sens este un celebru pasaj din LE TRESOR, în care Brunetto Latini explică motivele care l-au determinat să întrebuinteze așa-zisa „langue d'oïl“ sau „roumanç“: „Et se aucuns demandoit pour-quoi eis livres est escrits en roumanç selon le raison de France, puis Ke nous somes italien, je dirois que c'est pour deux raisons, l'une Ke nous somes en France, l'autre pour çou que la parleure est plus delitable et plus commune a tous langages“. Așadar, folosirea „roumanç“-ei este în egală măsură un act de curtoazie, pe care italianul se simte dator să-l facă țării care i-a acordat ospitalitate, și un act de dreptate față de „la parleure plus delitable et plus commune a tous langages“. Recunoștința întîi, apoi criteriul estetic. Al doilea și, desigur, cel mai important document, fiindcă vorbește de dreptul celor mulți la cultură și de necesitatea imperioasă de a recurge pentru aceasta la vulgară, este deja amintita *DE VULGARI ELOQUENTIA* a lui Dante, scrisă numai la patruzeci de ani după *LE LIURE DOU TRESOR*. Înainte de Renaștere și Reformă, înainte chiar de Dante, Brunetto Latini „transferă — așa cum se exprima un recent editor al său — în vulgară normele tradiției școlare latine, „vulgarizînd“ chiar *De INUENTIONE* și *RHETORICA VETUS*, adică ghidurile de cea mai mare autoritate pentru arta prozei latine în antichitatea tîrzie și în evul mediu.

Deci încă în trecento, vulgura încetează de a mai fi o limbă tolerată, întrebuintată accidental în scris și numai de către indivizi insuficient cultivați. Ea este deja o limbă literară,

fiindcă o doctrină bine încheată o justifică și îi oferă reguli care o scot din rîndul mijloacelor de comunicare spontană, adică, în concepția vremii, îi anulează caracterul de vehicul funciar rudimentar. Generația a doua de umaniști nu face decît să reia indicația sumară a lui Brunetto Latini și să dezvolte meditațiile lui Dante asupra inferiorității structurale a vulgarei, care, așa cum notase în Conv. I.V.14, era *seguito uso*, pe cînd latina *seguito arte*. Latini nu aduce o idee nouă cînd pledează pentru utilizarea regolisticii și în folosirea vulgarei. Nici Gelli, cu al său *RAGIONAMENTO SOPRA LA DIFFICOLTÀ DI METTERE IN REGOLE LA NOSTRA LINGUA* (1551) nu aduce ceva nou, ci numai dezvoltă și adîncește concepția lui Dante. Este clar deci, că nu numai „începuturile“ scrisului în limba națională, ci și „biruința“ lui sînt, așa cum a afirmat-o Panaitescu, un proces feudal general european. În nici un caz nu putem prezenta promovarea românei ca limbă de cancelarie și general-literară drept rezultat al unei „influențe“ a Reformei. Aici este vorba de un „saeculum“, de un „Zeitgeist“ cum numesc istoricii ideea de „spirit al veacului“. Sincronismele în istoria culturii nu pot fi explicate prin influențe, ci numai prin similitudini de condiții, care fac ca o idee să se impună și să rodească. Panaitescu a semnalat dovezi convingătoare, pe care alți istorici le vor îmbogăți cu timpul. Dar chiar în cazul aprecierii ca insuficiente a dovezilor invocate de el, paralelismele la care noi ne-am referit mai sus oferă explicații cauzale indubitabile. Căci, în măsura în care istoria are un caracter legic, categoriile, chiar aceea a „analogiei“ ironizate de Harnack, nu pot fi excluse decît în cazul absurdității lor evidente. Apoi, istoria este, dacă analizăm cu minuție valoarea generală a documentelor care înregistrează și descriu evenimentele, mai mult o disciplină *argumentativă* decît una *demonstrativă*. Și vrînd-nevrînd, judecățile de valoare se amestecă, cum re-marca un filozof contemporan, cu cele descriptive, astfel că idealul obiectivității științifice nu poate căpăta decît caracterul unei realizări progresive și nu se poate concretiza decît într-o

sinteză niciodată definitivă, ci mereu perfectibilă.

Pe de altă parte, nimic nu justifică separarea problemei traducerii cărților de cult de problematica politică și culturală a epocii. Desvoltarea capitalismului sporește treptat numărul știutorilor de carte, adică și al clienților poezilor și prozatorilor, ba am putea spune că este vorba de un amplu proces de laicizare a vieții intelectuale, care face ca lectura religioasă să treacă, în occident mai mult, la noi mai puțin, pe plan secundar. Numeroasele proiecte de stabilizare și simplificare a ortografiei, atît de caracteristice fazei finale a Renașterii, reflectă tocmai acest proces. Tory, Jacques Dubois, Ramus și Louis Meigret, oa să nu cităm decît francezi, propun simplificarea ortografiei, iar ultimul pledează curajos pentru aplicarea principiului fonetic tocmai în vederea ușurării accesului la cuvîntul scris, pentru cei mulți.

Renunțarea la limba moartă și străină, respingerea chiar a principiului etimologic atît de drag grămaticilor cu mentalități retrograde, reflectă clar idealul, mai bine zis *interesul* păturilor mijlocii care încep să se afirme și în arena politică. Și cum am putea să explicăm altfel faptul că traducerea a putut fi considerată în această epocă de febrile preocupări pentru cultura celor mulți, un gen literar? În *ARTA* sa *POETICĂ* din 1548, Thomas Sébillet scria că „la version ou traduction est aujourd'hui le poème le plus fréquent et mieux reçu des estimés poètes et doctes lecteurs“. Ceva mai înainte (1540), Etienne Dolet publicase un tratat de tehnică a traducerii (*DE LA MANIÈRE DE BIEN TRADUIRE D'UNE LANGUE EN AULTRE*). Așadar, interesul Reformei pentru traducerea cărților de cult nu este decît reflexul pe plan religios al preocupărilor generale privind traducerea ca act de cultură laică, în primul rînd.

Dacă ecclesia primitivă a recomandat folosirea limbii naționale în acțiunea de prozelitism, a făcut-o fiindcă acțiunea respectivă n-ar fi fost posibilă altfel. Sfîntul Ieronim, patronul traducătorilor, și-a luat sarcina de a pune la îndemîna occidentalilor textele religioase de bază existente pînă atunci

numai în limba ebraică și în cea grecească: „... hominibus linguae meae Hebraeorum Graecorumque eruditionem tradere”. Devenită „catolică”, adică „universală”, eclezia a renunțat la principiul străvechi al celor câteva cuvinte în limbă înțeleasă, de preferat celor multe în limbă neînțeleasă. Dar o dată stabilizată dogma, nevoia menținerii unității ecleziei pe deasupra frontierelor de stat impunea folosirea limbii unice tradiționale. Invocarea de către reformați a principiului limbii înțelese este, în fond, o invocare a principiului autorității, căci unul dintre principalii organizatori ai Bisericii îl enunțase cu mult înainte. De asemenea, această invocare este și o pledoarie în favoarea revenirii la principiile ecleziei primitive de care Roma catolică se înstrăinase mult, fapt pe care inițiatorii Reformei nu încetează să-l amintească. Valoarea acestei invocări ar fi fost fără ecou dacă practica vieții sociale n-ar fi cerut cu insistență folosirea limbii naționale în toate domeniile. Dogma străveche merge, deci, mină în mină cu cerințele vieții practice cărora le oferă și o justificare teoretică bazată pe principiul autorității. Este o eroare, deci, să limităm problematica traducerilor numai la aceea a Reformei înțelese numai ca dispută dogmatică. Adevăratele dedesubturi ale Reformei sînt economice și politice, fapt bine cunoscut celor care au meditat asupra genezei ei.

S-ar putea reproșa exemplificării noastre că identifică prea mult condițiile proprii ariei românești cu cele proprii occidentului. Dar oricît am căuta, nu putem găsi decît deosebiri de ordin cantitativ, de amploare, și de număr de mărturii scrise, nu de esență. Mai mult, în anumite privințe, diferențele sînt net în favoarea noastră. Așa cum s-a remarcat, scrisoarea din 1521 a lui Neacșu infirmă existența unei „române vechi” în chiar plină acmea a Reformei. Puținele deosebiri de lexic și de gramatică față de româna de azi pledează în favoarea ideii că limba literară era deja constituită, ceea ce nu este și cazul altor limbi occidentale. Sîntem în drept să bănuim un proces lung, bine organizat, de unificare, care își are deocamdată

numai explicația logică, nu și confirmarea documentară. Tiparul, întîmplător sincron cu Reforma și cu o scurtă tentativă de prozelitism printre români, n-a făcut decît să dea și mai mare amploare acestui proces de unificare și stabilizare relativă a limbii române. Și între tentativa de prozelitism literar și afacerile săsești cu hîrtia, s-a spus, și pe bună dreptate, că rolul principal a revenit afacerilor. S-a făcut deci confuzie între prozelitism și afaceri, precum și o eroare de evaluare evenimentială: faptul minor, la care înșiși autorii lui au renunțat foarte repede, a fost ridicat la rangul de cauză eficientă a unui efect ale cărui cauze reale sînt mult mai vechi și mult mai complexe.

Dar nu numai posterioritatea Reformei față de constituirea românei literare justifică refuzul de a-i atribui valoare de cauză. Reforma era îndreptată împotriva Romei, nu împotriva slavonismului și a ortodoxiei. Încercarea de prozelitism a fost, în fond, un act politic în vederea spargerii unității românești, și așa se și explică fidelitatea înaintașilor noștri față de ortodoxie. Rezistența la încercările de prozelitism reformat a fost și ea un act politic, nicidecum un act de conservatorism bigot și fanatic, în favoarea dogmelor ortodoxe. Căci o lege a istoriei popoarelor mici, așezate, ca al nostru, „în calea tuturor răutăților” este aceea de a pune toate resursele lor spirituale și materiale în slujba supraviețuirii. Și pînă ca Unirea politică să devină posibilă, Unirea culturală este singura acțiune capabilă să asigure supraviețuirea. Că Unirea culturală, deci și religioasă, a fost un program clar și riguros urmărit, rezultă și din celebra notație a lui Chiril Lucaris, bun cunoscător al realităților românești din secolul XVII: „... legătură de sînge și de iubire, care, deși într-ascuns, dar în felul cel mai strîns, leagă pe români din Ardeal cu locuitorii Țării Românești și Moldovei. O prefacere de lege la cei dinții n-ar îngădui-o niciodată domnii vecini din aceste două țări, ci mai mult decît sigur vor pune piedici, dacă nu cu armele, măcar cu ascunse întetiri”. Deci nu reforma altora a impus poporului român limba sa în cancelarie și în

literatura cultă, ci legea fundamentală a supraviețuirii, care încă înaintea de introducerea tiparului găsisse condițiile favorabile de a impune promovarea românei.

Între teologie și supraviețuire, românii, popor mai mult sceptic, care, așa cum s-a spus, n-a dat sfinți, ci numai martiri, tolerant pînă la xenofilie, fără războaie religioase și inchiziție în istoria sa, au știut să facă alegerea cea mai potrivită subsumind cu succes problematica religioasă existenței naționale. Și în 1701, cele trei țări românești vor plînge nu trădarea dogmelor, ci atentatul, parțial reușit, de spargere a unității care, dacă ar fi avut amploarea dorită de instigatorii săi, ar fi pus sub semnul întrebării Unirea politică de mai tîrziu.

Începută de către mica boierime și păturile mijlocii legate de economia de schimb care au dat un tip de intelectual cu mai mult spirit practic decît pedanterie de gramatic, alimentată de ingerințele străine, acțiunea de promovare a românei ca limbă literară găsește sprijinul tuturor românilor, indiferent de poziția de clasă. Și dacă împrejurările vitrege n-au permis ca dovezile documentare să se păstreze în

număr mare, așa cum s-au păstrat în alte țări, legitatea, paralelismele și analogiile sprijină argumentativ o demonstrație documentară, insuficientă numai pentru îngusta mentalitate pozitivistă. Virfurile bisericesti și marea boierime n-au făcut decît să adere spectacular la această inițiativă mult mai veche, cerută de viața practică. Ele au adus clarificările teoretice necesare și au dat amploare procesului la care ne referim, dar nu fără a fi lăsat în umbră pe cei mici și mulți, ghidați adesea numai de instinct, dar, în fond, adevărații inițiatori ai procesului. Reforma și tiparul nu sînt cauze, ci evenimente întîmplător sincronice cu momentul de efort maxim în această direcție, căci ele găsesc limba literară deja constituită. Sîntem îndreptățiți — credem — să încheiem cu observația că teza lui Panaitescu nu este o simplă ipoteză seducătoare, ci o magistrală reconstituire a adevărului istoric, posibilă fiindcă se bazează pe o tot atît de magistrală aplicare a materialismului istoric și dialectic. Plusul de argumente și dovezi invocate de noi precizează și mai mult diferența între „influență” sau „impuls din afară” și cauză eficientă în promovarea limbii noastre ca limbă literară.



mihai gafița „duiliu zamfirescu“

Pe măsură ce înaintăm prin straturile cărții lui Mihai Gafița, îmi spuneam (impresia a rămas intactă pînă la capătul parcursului) că, în ipoteza, avansată de G. Călinescu, după care Duiliu Zamfirescu n-a reușit să fie un autor, adică un creator de tipuri viabile, nici măcar cu *Tănase Scatiu*, atunci a fost un personaj. Un personaj ce și-a ignorat potențialul, poate, cine știe, tentat să se reproducă direct pe sine, dar reprimat de propria estetică romanescă, cu ambiții de obiectivare în stilul lui Balzac, Flaubert și mai ales Tolstoi, pe care-l admira, oricum cel mai interesant dintre eroii lui artisticește șovăitori. Imaginea de noblete morală, moștenită din școală, aceea rectificată cu venin estetic a impresionistului critic, și portretul polemic al lui Ghera („Pesimistul de la Soleni“) se uneau în ideea unui Zamfirescu aristocrat de împrumut, prin autoconfectionare. Un fel de Mateiu Caragiale *avant la lettre*, fără himere și mistica trecutului, lipsit de inteligența sarcastică și estetismul wilidian al acestuia, dar... realizat socialmente. În timp ce Mateiu Caragiale nu a izbutit să fie luat în serios, nu numai ca boier, cu sau fără latifundii, dar chiar ca instrument de bunăvoie al tagmei cu blazon, Duiliu Zamfirescu a avut, de la începutul vieții, toate

*) E.P.L., 1969.

înlesnirile de carieră și sursele financiare, inclusiv moșia, necesare libertății de manevră politică, pentru a ajunge diplomat, ministru, academician și în genere personalitate de suprafață. Nimic arid, nimic dificil în drumul său ascendent spre funcții plăceri elementare și rafinate. Nici o complicație sau zigzag, cu eventuale eșecuri și sacrificii de serie, în itinerariul literar. Un fericit, cu alte cuvinte, suficient de bine educat pentru a-și tempera sub o distincție, ușor — cît era nevoie — melancolică, sentimentul de stăpîn al vieții, poate și dintr-o cochetărie a fidelității față de tinerețea lui poetică care, cum se întîmpla la această vîrstă și cum era și moda, îl făceau pe disperatul romantic receptiv la mizeria comună, la zburciumul desmoșteniților soartei, de nu la aspirațiile exploataților. În *ținuta* sau *masca* lui Duiliu Zamfirescu, interpretul său vede mai curînd o legendă „exagerată sau neînțeleasă“, formată de către răuvoitorii sau adversarii iritați de însușirile, de succesele, de întreaga înfățișare, fizicește și spiritualește armonioasă a scriitorului: „*La adolescență și tinerețe, cei de-o vîrstă îl acceptau cu ușurință și-l cucureau sau se lăsau cuceriți de el; adversitatea venea, acum, de la cei vîrstnici care vedeau în ținută și caracter numai aroganță; mai tîrziu, cînd el însuși va fi vîrstnic, va fi acceptat de aceștia și repudiat zgomotos de tinerii zdrobiți de noblețea comportamentului, decretată de ei parvenitism, fals aristocratism, dispreț ciocoiesc etc.* În susținerea autenticității portretului, monograful invocă „*dispoziția unei detașări, a unei anume solemnități, care nu e numai poză bună pentru poezie și corespondență, ci mod de viață*“, întărit în timp prin lecturile „*romanticilor însingurați și melancolici*“, și comun cu al altor autori, „*în măsura în care inteligența, poezia, arta și creația în genere se simt ultragiate de vulgaritatea burgheză în expansiune... Eminescu propovăduiește atitudinea în Scrisoarea I-a, în Glossă și Luceafărul, Macedonski în unele din Noști, Alessandri de asemenea în unele poezii, și, în orice caz o practică de mult*“. Această din urmă referință este poate exagerată. Admițînd că jucele Zamfirescu găsea la poezii citați

argumente justificative pentru conduita sa, nu e mai puțin exact că el deforma sau cel puțin restrângea sensul recomandărilor lor general estetice (Macedonski) și filozofice (Eminescu) la o aplicație pur socială, la un program practic, cotidian. Important este, totuși, nu dacă distincția scriitorului a fost opera naturii și educației primite, sau a unei gimnastici proprii, ci dacă prin porii obrazului „clasic“ respiră, când mai liber, când mai gîfîit, o sensibilitate. Convins de prezența unui eu viu, unei conștiințe traversate de îndoielei privitoare chiar la vocația sa originară, Mihai Gafița îi scoate masca și, în vederea demonstrației, cumulează orice mărturie, ipoteză sau conjunctură favorabilă. În ochii criticului avid de surprizele intimității, poate peste frontierele curiozității profesionale, dar ponderîndu-și tentația prin simțul pudoarei și al respectului față de autorii consacrați, epicureismul nonsalant al lui Duiliu Zamfirescu a adăpostit un fluctuații inerente apetența pasiunilor, mistuitoare pentru o clipă, de nu durabilă, nostalgia unei arte de esențe și, mai neașteptată, veleitatea de a face din ambiția politică un serviciu obștească. Amatorul de escapade galante, recolitate cu facilitate în orice ambianță, autohtonă și străină, de lume înaltă, burgheză, ori printre culisele actoricești, a purtat cu el amintirea eșecului întîmpinat cu o dragoste juvenilă, pe care l-a răzbunat cu vîrf și îndesat, dar care i-a săpat undeva o dîră fină de amărăciune, un amestec de blazare prematură și elanuri în rezervă, prezentă în cele cîteva mari încercări amoroase, și chiar în alternanța de afecțiune și distanță observată în căsnicie. Iubirea nesatisfăcută, mai mult, încheiată prin căsătoria cu altul, afară că a produs ceea ce Mihai Gafița numește „romanul Elizei“, un roman epistolar în germene, a cristalizat imaginația scriitorului în jurul unui ideal erotic, al unui tip feminin complex, incluzînd speța ușuratică, exemplarul

docil-casnic, ipostaza de echilibru luminos, printr-o devoțiune ușor abstractă, „principială“, printr-o înțelegere în sensul acceptării alterității bărbatului și o maternitate superioară, ca virtute educatoare și intuiție a imperativelor noi, propuse de generațiile următoare. Dualitatea soț-amant, pusă la un moment dat unei încercări pe punctul de a aduce ruptura în căsnicia lui Duiliu Zamfirescu, a fost, în ansamblu, dominată. Apelurile contrarii pe care o implică, deși nu atît de răvășitoare, devreme ce a biruit instanța rațiunii, ce a prezidat la urma urmei însăși alegerea soției, arată totuși o fire vulnerabilă sub carapacea rece a impersonalității.

În plan politic, conservatorismul lui Duiliu Zamfirescu nu a constituit o poziție adoptată dintr-o dată și pentru totdeauna, sub acțiunea mecanică a condiției de clasă și a ambițiilor de carieră. De la fronda jurnalistică cu accente critice și vervă pamfletară la adresa politicianismului și demagogiei sociale, care marchează activitatea tînărului ascuns sub semnătura Don Padil, scriitorul se apropie de liberali și, abuzat de promisiunile acestora, încearcă, laolaltă cu Delavrancea și Vla-huță, alcătuirea unui grup de presiune independent pe lângă junimiști, afirmîndu-se apoi ca militant decis în rîndurile partizanilor lui Titu Maiorescu și Petre Carp, grație cărora intră în diplomație, unde avea să urce treptele pînă la aceea de ministru plenipotențiar; după o relativ lungă conviețuire cu junimiștii, se desparte de ei, dintr-o îndoită motivație. Pe de o parte, dorea să joace un rol propriu în piesa politică, pe de altă parte, în dezacord cu orientarea conservatoare în general și, în particular, cu fracțiunea maioresciană, prea dispusă la compromisiuri, împărtașea vederi distincte, mai vehement critice în „chestiunea țărănească“. Deși, cum se știe, pentru autorul „Vieții la țară“, principalii vinovați de suferințele lucrătorilor pămîntului erau arendașii, responsabili-

tatea se diviza, înglobînd, dimpreună cu partea cea mai retrogradă a boierimii, pe fruntașii ei politici, miopi sau interesați direct în perpetuarea spoliatiunii. Aristocratul, artistul dezinteresat, omul de salon, bărbatul gata de frivolități, s-a arătat capabil de o atenție susținută și chiar de o luciditate pătrunzătoare în materia atît de fierbinte a dramei maselor rurale. Desigur, fidel peste orice simpatii umane și orice efort de clarviziune, legăturilor sale cu clasa posedantă, Duiliu Zamfirescu nu poate fi desprins, sociologic vorbind, de mișcarea, de reacțiile specifice partidei latifundiilor. În interiorul ei, atitudinea sa se nuanțează. Duiliu Zamfirescu, propunînd soluții locale practice, schițînd, pentru sine, adaptări sau reforme, alarmînd sau deplîngînd numai incapacitatea, mîrginirea, înverșunarea corifeilor, rămîne un exponent preocupat, îndurerat, al unei pătri sociale pe care o idealiza, sau în care căuta să redestepte virtuți originare, „*simțul țării, al griii pentru destinul național*” (Altminteri nu s-ar explica admirația pentru eroii războiului de independență). Ce raporturi l-au împins spre asemenea diferențieri? În Duiliu Zamfirescu, ne asigură M. Gafița, și-au exercitat acțiunea apetențele scriitorului, formația și imperativele artei. Scriitorul Duiliu Zamfirescu este tocmai rezultatul raporturilor mobile, complexe, ba, uneori, contradictorii, pe care omul, cel politic și cel particular, le întreține cu artistul dintr-însul. În literatura sa, unghiurile de vedere corespunzătoare se suprapun, se interferează, se opun, în funcție de convergențele, respectiv divergențele dintre postulatele ideologice și exigențele artistice. Urmărirea acestor interacțiuni, reprezentînd de fapt obiectivul cărții, justifică procedeul adoptat de a examina în paralel viața și opera, formarea personalității și dezvoltarea scrisului lui Duiliu Zamfirescu, al cărui traseu înglobează în poezie elemente simboliste și romantice, pamasiene și

neoclasică, iar în proză, realiste și „semănătoriste”. În acord sau în disonanță cu opiniile profesate în for, o sensibilitate declanșată sub acțiunea ultimului val romantic — dar care, educată la surse livrești și orientată, din ce în ce mai pronunțat, către clasicitatea latină și renașcentistă, se rafinează și își supraveghează efuziunile, pînă la recunoașterea și îmbrățișarea imperativului antiliric al observației, al consemnării detaliului de viață — se desfășoară direct sau travestit. Impersonalitatea artei lui Duiliu Zamfirescu, aerul ei de contemplație abstractă, rece, de „sus”, a pasiunilor, caracterul ei de promenadă turistică, instruită prin repertoriul tematic al unei culturi de superior dilettantism, descinde, pentru Mihai Gafița, dintr-o voință deliberată de autocontrol, contrazisă însă de impetuozitățile sau chiar sfișerile ce o traversează pe dedesubt. Criticul pledează pentru un fond tragic, înăbușit cu premeditare și consecvență. Teză mai greu de acceptat în formularea ei categorică. Mai curînd se poate vorbi despre tentația depresivului, a melancoliei lucrurilor, văzută ca umbră discret însoțitoare a frumuseții, a valorilor și sentimentelor, dacă ne gîndim la poezia lui Duiliu Zamfirescu, și a întreprinderii umane dacă ne referim la epica sa, mai ales la ciclul „Viața la țară”. Literatura lui Duiliu Zamfirescu emite ecoul măsurat, surd, al perisabilului, mai exact al labilității, fără ca vreodată timbrul său să atingă sunetul marilor deznașdejdi. Conscințele pornirii criticului de a-și dramatiza, de a-și patetiza autorul, dilatăndu-i tensiunile interioare, incontestabile dar nu acute, pînă la proporțiile unui conflict cu sine ori cu clasa de apartenență, sînt mai pronunțate și, totodată, mai greu de acceptat în analizele dedicate prozatorului Duiliu Zamfirescu. Subtilitățile considerațiilor psihologice, efortul de discernere precisă a nuanțelor, și de imaginație sociologică, pe care Mihai Gafița îl cheltuiește pentru a ne convinge că scriitorul se delimitează, îm-

potriva propriilor poziții ideologice, atât de mentalitatea idilică, patriarhal-feudală, cât și de viziunea moșierimii „evolute”, reformate, în raporturile dintre țărani și stăpînii lor, nu sînt îndeajuns de fructuoase. Putem conveni cu comentatorul „Vieții la țară” asupra bunelor intenții de care era animat Duiliu Zamfirescu, nu însă și asupra expresiei lor finale, asupra concepțiilor preconizate pentru rezolvarea problemei, atunci hotărîtoare pentru societatea românească. Despărțindu-ne de istoric în această direcție, ne raliem însă deplin tipologiei pe care o recomandă și în genere judecăților sale de valoare cu privire la calitatea literară și epice în discuție. Pasiunea pentru personalitatea lui Duiliu Zamfirescu nu

întunecă luciditatea criticului care, reabilitînd ceea ce merită a fi reabilitat din galeria inegală a personajelor zamfiresciene, sancționează tarele schematicismului, ale artificului și romantismului sentimental, tot atât de caracteristice precum, în poezie, livrescul, descriptivul și, mai ales în prima parte a creației, retorismul melodramatic. Virtute cu atât mai prețioasă, alături de soliditatea și bogăția materialului biografic, cu cît metoda de lucru, studiul simultan al operei și vieții, nu favorizează, poate din contra, sporește dificultățile în calea circumscrierii locului și ierarhizării interne a literaturii lui Duiliu Zamfirescu. O monografie amplă, documentată, serioasă. Am îndrăzni să spunem exhaustivă.



ștefan constantinescu : peisaj din paris

● ● ● ● ● ●

reflecții pe marginea unei „introduceri în filozofia culturii“

De cîtăva vreme, atît publicațiile peri-
odice, cît și editurile acordă o atenție
din ce în ce mai mare problemelor de
filozofie, răspunzînd unei creșteri a
orizontului teoretic al intelectualilor —
care nu se mai mulțumesc numai cu
cîmpul limitat al unei singure specia-
lități — nici numai cu cîteva noțiuni
elementare despre ceea ce ar constitui
ansamblul sau sinteza tuturor manifes-
tărilor de cultură.

Se simte o creștere a exigențelor
gîndului, a spiritului critic (și auto-
critic), o dispoziție spre mai multă se-
riozitate și de aceea, spre mai multă
modestie.

Expresia unei astfel de modestii ni
se pare a se reflecta chiar în titlul
lucrării *Introducere în filozofia culturii*
de Al. Tănase, prin care autorul —
conștient de marea complexitate și di-
versitate de probleme și nuanțe pe care
le cuprinde aplicarea gîndirii filozofice
la domeniul culturii — a considerat
sinteza sa filozofică doar un punct de
plecare, pentru *adîncirea uneia dintre
cele mai interesante modalități în care
se poate face, azi, filozofie* — în ciuda
sau poate tocmai pentru *încununarea
unei diversități de științe pe care le
cunoaște stadiul actual al culturii
umane*.

Autorul își grupează ideile în trei
părți — în care încearcă să stabilească :

elementele pentru *definirea* conceptului
de cultură ; raporturile dintre *cultură
și civilizație* și, în sfîrșit, raporturile
dintre *cultură și conștiința socială*, în-
cununate cu *idealul cultural al epocii
noastre*.

* * *

Ceea ce am vrea să remarcăm de
la început este variata *informare* cu
privire la cele mai importante concepții
filozofice despre cultură — atît din
filozofia universală, cît și din cea ro-
mânească.

Această documentare *se integrează
în expunere*, ca o necesitate organică
a problematicii culturii și *permite o
perspectivă istorică* în luarea contac-
tului cu problemele, precum și în *de-
gajarea stadiului lor actual*, fiind în
același timp un prilej de *reflecții și
discuții* creatoare.

Astfel — în *prima parte* „*În legă-
tură cu definirea conceptului de cul-
tură*“ — înainte de a schița elementele
pe care le consideră necesare pentru
o definiție cît mai exactă a culturii —
examinează critic *cîteva dintre cele
mai cunoscute concepții teoretice des-
pre cultură*, pornind de la conceptul
de *valoare*.

O atenție deosebită se acordă, în
această privință, concepției *neokantiene*
(a lui *W. Windelband* și mai ales a
lui *H. Rickert*), concepției fenomenolo-
gice a lui *Max Scheler* și unor ex-
ponenți de frunte ai existențialismului
(*Kierkegaard, Heidegger, J. P. Sartre,
G. Marcel, K. Jaspers*).

Prezentarea critică a concepțiilor fi-
lozofice despre cultură este continuată
— după încercarea de a degaja ele-
mentele pentru o definiție marxistă a
culturii — în partea a II-a, „*Cultură
și civilizație*“ (pp. 145—282).

Deși aici se încearcă o clarificare în
problema presupusei antinomii dintre
civilizație și cultură — considerăm că
ar fi fost mai bine ca — înainte de
a trage primele concluzii proprii *pri-
vind definirea conceptului de cultură*
— *să se fi dus pînă la capăt această
expunere istorică și critică* — din care
se degajă mai bine postulatele unei
poziții proprii.

Indiferent, însă, de modul în care
autorul și-a orînduit materia — socio-

tim binevenită semnalarea, chiar sumară, a concepțiilor unor gânditori cunoscuți care s-au aplecat asupra conceptelor de cultură și civilizație: J. J. Rousseau, Fr. Schiller, Herder, O. Spengler, H. Massis, H. Keyserling, Arnold Toynbee, R. Aron etc.

În același cadru, sînt prezentate cîteva *concepții românești* despre civilizație și cultură: M. Eminescu, A. D. Xenopol, controversa dintre E. Lovinescu și C. Rădulescu-Motru — precum și cea mai încheată concepție de filozofie a culturii — aceea a lui Lucian Blaga, căreia îi consacră cea mai întinsă analiză — (pp. 209—222, 246—247, 262—265). Fără îndoială — așa cum pentru cultura universală s-ar putea adînci studiul concepțiilor pînă la nivelul întregii istorii a filozofiei — în cea românească ar trebui cercetate cu o atenție sporită și *alte opere și concepții mai vechi sau mai noi* (a lui Pârvan sau Iorga, venind din domeniul istoriei ori a lui Maiorescu, P. P. Negulescu, Petru Andrei sau Vianu — sub perspectiva filozofică).

Totuși — în afară de capitolele rezervate prezentării critice a principalelor concepții despre cultură și civilizație — autorul face incursiuni, mențiuni și trimiteri și la alți gânditori, în tot cursul dezbaterii problemelor pe care și-a propus să le enunțe ori căroră dorește să le găsească soluții. Bineînțeles că, față de importanța și diversitatea acestor probleme — materialul documentar n-a putut cuprinde decît unele concepții (și acestea prezentate destul de *concis*), astfel încît lectura lucrării constituie un punct de plecare pentru alte cercetări și adînciri — pe care cititorul trebuie să le facă singur.

Despre cîteva dintre cele mai importante direcții de cercetare pe care le sugerează această lectură am vrea să vorbim în însemnările ce urmează.

* * *

Socotim că punerea problemei raportului dintre *natură, societate și cultură* și încercarea de a evidenția *unitatea dintre cunoaștere, valoare și cultură* sesizează cîteva *coordonate esențiale* pentru definirea actelor de cultură și,

în general, a culturii ca *ansamblu de valori*.

Trebuie să recunoaștem, însă, că *tensiunea teoretică* ar trebui urmărită pînă la *problemele fundamentale ale filozofiei*, ceea ce ar implica *angăjarea discuției pe dimensiunile întregii istorii a filozofiei* — ca principală expresie a căutărilor permanente ale omului, cristalizate în cîteva *tipuri de atitudini spirituale*, pe care le-a înregistrat istoria culturii de-a lungul veacurilor și chiar al mileniilor.

Desigur, nu putem subscrie la concepția de morfologia culturii desfășurată de *Spengler* (în primul rînd din cauză că *înclude căile de comunicație dintre culturi*, în timp ce istoria confirmă transmiterea valorilor, pe deasupra diferitelor epoci). Totuși, nu putem trece cu vederea nici *marea diversitate de opere de gândire și tipuri de atitudini* — ce nu pot fi reduse numai la ultimele cîteva veacuri, din preajma vremii noastre.

Definirea omului prin capacitatea sa de a crea valori de cultură și civilizație trebuie să fie *rezultatul unei analize multilaterale a istoriei omenirii*, pe diversele ei planuri de manifestare și în diferitele ei etape.

De aceea — înjgheburile unei filozofii a culturii nu poate fi durabilă — dacă nu se bazează și pe o *filozofie a istoriei* — adică dacă nu încearcă să degaje *sensuri fundamentale din istoria omenirii* — deși ne dăm seama că istoria noastră nu poate fi echivalată cu permanențele sau eternitatea; iar studiul ei ne aduce la *conștiința unor limite temporale* (istorice) și spațiale (geografice).

Este adevărat că Al. Tănase scoate în relief cîteva dintre aspectele procesului de *creație*, prin care omul — pornind de la *nevoi practice*, de viață — își caută drumuri și soluții noi. El consideră *practica socială ca o condiție obiectivă a creației culturale*, iar *talentul sau geniul ca o condiție subiectivă*. În acest sens, evidențiază *dialectica dintre material și ideal* în procesul creației, precum și rolul atitudinii active și inovatoare — ca premiază necesară a actului creator de cultură, *rolul ideii anticipative* (al ipotezei) ca lege și scop al procesului creator de cultură, precum și *unitatea dialectică*

a momentelor actului creator și a facultăților creatoare subiective.

Dar, pentru a rezista unei judecări critice profunde, orice concepție de filozofia culturii trebuie să folosească datele întregii istorii a culturii — cel puțin în ceea ce aceasta are mai important: filozofia (îndeosebi ca ontologie și epistemologie, fiindcă ceea ce se numea mai demult cosmologie — este obiectul științelor naturii materiale); științele — atât cele privind natura exterioară nouă, cât și cele antropologice (în care s-ar putea cuprinde și științele sociale); artele, religiile, și, în general toate manifestările omului de-a lungul veacurilor.

De asemenea, este necesară o analiză mai profundă a valorilor fundamentale ce constituie cultura (îndeosebi a celor teoretice, estetice și etice), în ceea ce au ele specifice.

Într-o viziune de antropologie filozofică, cultura apare omului ca una din fețele sale esențiale, ca o modalitate fundamentală a existenței sale, chiar dacă nu toți oamenii sînt la fel de înzestrați și, deci, nici nu pot avea realizări de aceeași mărime sau calitate.

În această privință, este adevărat că problema conflictului dintre civilizație și cultură, — așa cum apare în unele concepții, ca aceea a lui Nietzsche sau Spengler (și care ocupă un loc însemnat în cercetarea lui Al. Tănase) — trebuie abătută de la concluziile nihiliste ale primului ori de la cele pesimiste ale celuiilalt. Ea rămîne, totuși, un semnal de alarmă împotriva riscurilor de denaturare a valorilor și de îndepărtare a creațiilor de cultură și civilizație de la scopurile lor esențiale.

Căci omul este o ființă foarte fragilă și coexistența în această ființă a unor elemente atât de contradictorii — cele instinctiv-biologice, alături de cele intelectuale, estetice și etice — e pîndită de o permanentă primejdie, de un risc constant de alunecare exclusivă spre unul din capete și, deci, de anihilare a celuiilalt. Problemele pe care le ridică tensiunea internă a existenței umane sînt, însă, complexe și trebuiesc mult adîncite, pînă la surprinderea esențialului.

„Introducerea în filozofia culturii“ de Al. Tănase ne aduce în preajma

lor, dar se pare că îi scapă tocmai conștiința dramatismului lor, care de fapt este definitorie pentru condiția umană și fundamentală pentru orice atitudine filozofică, mai ales față de cultură. Totuși, dincolo de această neîmplinire, trebuie subliniat efortul autorului de a releva faptul că între civilizație și cultură nu trebuie să vedem un hiatus, o contradicție. Și, pe acest drum, el scoate în relief, pe bună dreptate, sensurile complexe ale civilizației umane: atât cel etnografic, cât și cel istoric, ajungînd la o formulă de mijloc, în care civilizația este considerată ca o unitate între societate și cultură (idee pe care a expus-o și în comunicarea prezentată la cel de al XIV-lea congres internațional de filozofie de la Viena).

El urmărește să desprindă universalitatea istorică a culturii și a civilizației, idee folosită într-un dublu înțeles: acela de cadru de viață și experiență umană, sintetizată în operele de cultură (sub aspectele lor gnoseologice, axiologice și sociologice); cel de circulație în timp și spațiu a valorilor culturale, cuprinzînd procesul de influențare reciprocă și întrepătrunderile lor, pe parcursul a diferite arii geografice și perioade istorice.

De asemenea, schițează dialectica dintre universal și național în cultură, pornind de la modul în care conceptul de universalitate culturală a fost tratat de Goethe (mai ales în raport cu literatura), atât în înțelesul de circulație mondială a bunurilor culturii, cât și în acela de comprehensivitate umană multilaterală. Pentru ilustrarea ideii de universalitate la valorile culturale produse de poporul român, recurge în primul rînd la exemplul lui Eminescu și al lui Enescu, reținînd dintre punctele de vedere teoretice caracterizarea psihologiei românești făcută de acad. Ath. Joja ca „apolimizare a fondului dionisiac“.

* * *

Pornind de la caracterizarea culturii ca mecanism spiritual al dezvoltării conștiinței sociale, autorul încearcă să desprindă cîteva din trăsăturile esențiale ale idealului cultural al epocii noastre.

Pe această linie, schițează câteva idei demne de reținut despre: funcția social-educativă și esența etică a culturii; legătura dintre cultură și personalitate (punând față în față nevoile de specializare, cu ideea multilateralității conștiinței umane), raportul dintre tradiție și inovație, sensul complex al noțiunii de om cult. Apoi, evidențiază îmbogățirea conceptului actual de cultură ca un proces logic necesar, scoțînd în relief noua calitate a omului, ca subiect al proceselor culturale, dialectica internă a conștiinței sociale și a principiului creativității culturale și aspectul instituțional al culturii, scoțînd în relief câteva trăsături fundamentale ale modalităților multilaterale de dezvoltare a conștiinței noastre sociale.

Firește, în adîncirea acestor trăsături și probleme, *ar trebui ca viziunea filozofică să capete un caracter critic mai pronunțat*, pentru a distinge ceea ce este profund și durabil în caracterul instituțional al culturii, de ceea ce rămîne, uneori, doar la suprafață.

Ne gîndim la *problema asimilării valorilor de cultură în stilul de viață curent*, adică la depășirea caracterului lor spectaculos și de excepție și la integrarea acestor valori în substanța vieții noastre de fiecare zi.

În această privință, dezvoltarea în egală măsură a conștiinței și valorilor etice la același nivel cu cele teoretice și estetice, poate fi unul din principalele criterii și imperative ale unui progres cultural autentic și durabil.

Căci, după cum se știe, nu întotdeauna progresul în ordinea cunoașterii teoretice și a aplicațiilor lui în viața practică, prin civilizația tehnică, are un corespondent pe aceeași măsură în ordinea etică, ci uneori sîntem pînă în tocmai de un raport invers.

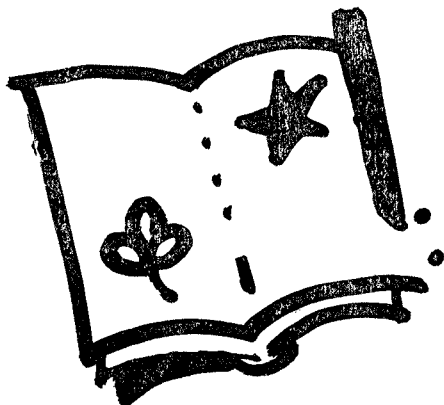
Luciditatea și spiritul critic sînt sîngura garanție temeinică și durabilă împotriva unor asemenea riscuri, care în alte societăți au luat proporții îngrijorătoare (fenomenul „alienării” sau al „înstrăinării” omului își are principalul sediu în aceste probleme).

* * *

Autorul și-a dat seama de limitele lucrării sale, de a fi doar o „introducere” în filozofia culturii, care urmărește să pună câteva probleme și să enunțe câteva definiții și caracterizări, recunoscînd că „o construcție mai amplă și mai bine încheată a acestei discipline nu e posibilă decît pe baza unui vast material istoric” (p. 6).

De aceea, ne anunțăm că volumul apărut este cel dintîi dintr-o lucrare mai întinsă, din care în următoarele două volume ar urma să reia problema pe terenul istoriei culturii (sub titlul *Valori umaniste în istoria culturii*), ca o continuare firească a primului volum.

În orice caz — ca *punct de plecare* pentru lărgirea orizontului nostru teoretic — lucrarea lui Al. Tănase poate fi un *bun început* al unor discuții mai largi, care să îmbrățișeze cu seriozitate *funcțiunile majore ale filozofiei, pentru promovarea valorilor de cultură și ca principal ghid și criteriu în orientarea omului de azi, într-o societate în plină dezvoltare*. Dar, pentru aceasta, ni se cere să depășim sensurile conceptului de filozofie uzate sau chiar discreditate, printr-o utilizare restrictivă incompatibilă tocmai cu rostul său fundamental: acela de a fi o *permanentă invitație la luciditate* și, prin aceasta, o *garanție împotriva oricăror închistări în formule dogmatice*.



poezia lui nichita stănescu

petru popescu: concluzie sau început?

De câțiva ani, de când automatică etichetă de „tînăr scrîtor“ nu i se mai poate aplica lui Nichita Stănescu, nu pentru că nu ar mai fi tînăr, ci pentru că poezia lui nu mai poate fi închisă în formula tinereții, ci, dimpotrivă, în cea a maturității, stima aproape unanimă a criticii i-a acordat acestuia nu numai calități, de primă mărime, pe care le are, ci și multe însușiri mai puțin sigure — și, în fond, mai puțin importante pentru portretul autorului — datorită jocului de supralicitare critică pe care îl presupune în mod firesc o literatură de valoare și de succes. Valoarea, Nichita Stănescu are, ca și succes, căci circulația numelui și operei sale îl clasează azi pe unul din primele locuri (dacă nu chiar pe primul) între poeții activi. Într-adevăr, ni se pare că azi, după atîtea „noi valuri“, în suprapopulația de poeți de care se bucură literele noastre, se desenează două orientări: una experimentală, modernistă și modernizantă, folosind retorica specifică a poeziei și datele tradiționale și naționale doar ca elemente al unei compoziții; și una tradiționalistă, paseistă și bucolică, în mod declarat antiintelectualistă și anticitadină. Amestecul de vârste și de formații e extrem în interiorul celor două comunități, dar una reprezintă, ori caută să reprezinte, spațiul modern, urban, intelectual, cealaltă, cu mai puțină conștiință teoretică decît prima, spațiul tradițional, rustic, specific, cu unele încercări de înălțare prin mitic și ritual. (Firește, o mulțime de „independenți“ de mare înzestrare, cum ar fi Mircea Ivănescu ori Gh. Ionescu-Gion, dinamitează această împărțire, prin capacita-

tea lor de a rezuma singuri lumea, în multipla ei înfățișare).

Orientarea experimentală rămîne condusă de Nichita Stănescu (chiar dacă, sporadic, unii poeți mai tineri au încercat să radicalizeze și mai mult expresia poetică), prin anvergură și rezistență. O consecvență deosebită, o perseverență încercare de sistematizare și sinteză, ne conving de faptul că Nichita Stănescu a căutat în mod programatic să ocolească poncifurile obligative pe care tradiția poetică le ridică în fața poetului român. Sustrăgîndu-se de la îndatorirea de a participa cu o bucăică de culoare la „România pitorească“ a poeziei („La noi sînt codri verzi de brad“ etc.), refuzîndu-și vultuțiile de peisagist, ispitele folcloriste și identitatea de creator de limbă (un creator de limbă Nichita Stănescu este, dar nu în sensul reconstituirii arhaiste, nici al vinjoșeniei regionaliste), poetul a scăpat nevicinat de cea mai mare parte a autorităților prejudecâți care guvernează și azi trei sferturi din producția poetică națională. Ceea ce însă, cum era de așteptat, nu l-a imunizat cu totul față de alte prejudecâți, de sursă modernă și intelectualistă. Deocamdată, din fericire, cu pagube minime pentru nivelul poetic.

Părînd la prima vedere, din cauza lipsei de date șocant specifice, un tipic poet modern al lumii, fără apartenență și ereditate, Nichita Stănescu ne arată deseori, în mod subtil și aluziv, uneori prin dedicații ce imprimă poemului o mare semnificație subtextuală, că e un autor la fel de ancorat în datele românești ca oricare altul (și e demnă de semnalat, într-o poezie cu aspect de

ultimă oră, lipsa de servitute față de vreun model străin). Inșă el nu acceptă peisajul național decît în măsura în care îl poate metamorfoza și resemnifica. O întreprindere plină de valoare, căci numai pe asemenea căi poate fi îmbogățită o tradiție.

Din cauza respingerii manifeste a tiparelor, s-a întîmplat cu el ceea ce s-a mai întîmplat și cu alți autori recenți. Intîi a fost bănuît de imitație și influență, apoi acceptat ca reformator, în fine declarat „autor intelectual”. A nimî „autor intelectual” ori „autor de idei” pe cineva este, în critica noastră de azi, un mod suprem de a califica pe cineva (provenit din conștiința că nu am avut o literatură viguros intelectuală, din cauza caracterului realist, conflictual și epic al scriitorului român, făuritor mai cu seamă de tipare realiste), dar și un drum deschis către convingerea că un asemenea autor e... mai puțin adînc, durabil și natural, mai făcut, mai fals, mai neautohton etc. (bănuială care provine din aceeași conștiință și din nefericita credință că autenticul și intelectualul se exclud reciproc, că nu pot conviețui fericit în aceeași persoană creatoare—caz, e drept, foarte puțin frecvent între artiștii români din totdeauna).

Dar, la o riguroasă analiză intelectuală a poeziei lui Nichita Stănescu, ceea ce pînă azi critica noastră nu a făcut, avidă fiind de a suplimenta edificiul mental al acestei poezii, și uneori de a-l inventa acolo unde nu e, am băga de seamă că nu avem de-a face cu un scriitor „de idei”, sau cel puțin nu cu unul exclusiv „de idei” (scriem aceste rînduri oarecum jenați de complexitatea noastră cu o confuzie atît de penibilă, căci e limpede că toți scriitorii au idei, că toți sînt „de idei”, în primul rînd pentru simplul motiv că folosesc cuvinte, deci... idei!). Ceea ce nu e o insultă, iar pentru anume spirite, e chiar un vot de încredere în direcția autenticității.

Să fim sinceri înșă: bogatele referințe intelectuale (dedicații către Hegel ori Pârvan, savanteria unor termeni ca „îperboreea” etc.), nu sînt de ajuns pentru a crea ideile acestei poezii. Nichita Stănescu, poet considerabil, nu seduce prin ideile pe care le conține (ale lui ori ale altora), ci prin per-

soana sa poetică, sursă de seducție mult mai puternică și mai autentic poetică decît orice idee. El nu e poet considerabil pentru că e poet de idei, ci persoana lui de poet considerabil include și o asemenea față, cum e aceea a ideilor, ori mai bine zis, cum vom constata mai departe, a sugestiei ideilor. Dar și Eminescu, și Ion Barbu, și Lucian Blaga se află în aceeași poziție. Căci valoarea lor nu o dau ideile, multe și mari, ci persoana poetică în care sînt încorporate. În fond, orice scriitor conține idei, ba chiar filozofie, mai profundă ori mai curentă, și importantă e carnea literară, în care se articulează, mai athletic ori mai înfirm, osul gîndirii.

Ceea ce are aspect de idee în opera lui Nichita Stănescu se poate enumera foarte repede: privirea omului dinafara sa (din perspectiva unei frunze), o anumită dialectică a categoriilor (pe poet îl preocupă trecerea dintr-o categorie în alta), și relația, fricțiunea, competiția între categorii, lumea văzută ca o succesiune de delimitări și de încorporări (omul-șantă e un simbol al acestei succesiuni), ideea că dintre timpuri nu există decît viitorul (poetul ascultă „nenăscuții cîini / pe nenăscuții oameni cum îi latră”) și o anume conștiință a bizareriei universale. Toate acestea, suficiente pentru o filozofie personală, nu înseamnă neapărat un poet filozof, și Nichita Stănescu nici nu filozofează în mod explicit (dacă pare uneori că o face, acesta nu e decît un efect poetic). Nu e vorba cu adevărat de expresie filozofică, ci de intuiție filozofică, de sugestie filozofică, de (cum ar spune englezii), intimație filozofică. Ceea ce e de ajuns pentru a satisface intelectual pe cel mai pretențios cititor, în afară de cazul cînd acesta dorește o curată versificare a filozofiei.

Astfel, Nichita Stănescu are în toate volumele sale de poezie o puternică aspirație și chiar vocație a intelectualului și filozoficului. Dar întotdeauna, împiedicînd textul de a se închea în sistem pur, suflul liric dinamitează gîndirea, strică arhitectura, și își ia zborul de pe ruinele ei. Plecare e mentală, sosirea e lirică, liricul introducîndu-se uneori chiar sub forma loviturii de teatru ori a anecdotei. Această sciziune,

această neconcordanță și luptă interioară reprezintă, până azi, condiția poeziei lui Nichita Stănescu.

Una din marile lupte câștigate de poet e aceea a emancipării de idiomul poetic prăfuit și obligatoriu, de culoare tradițional-folclorică. De fapt, cea mai mare inovație a lui Nichita Stănescu e până acum operată în direcția limbii. (Și iată-l, vai, și pe el adus la numitorul liricii românești, care e o sumă de creatori de limbă; dar să nu ne întristăm prea tare, căci din o mulțime de mari poeți, ce rămâne până la urmă decât inovația lingvistică? Lucrul se poate spune și despre Arghezi, și despre Ion Barbu chiar.) Autohtonizarea poetică a unui fond de cuvinte intelectual se datorează după război în bună măsură lui Nichita Stănescu. Și în „Necuvintele” găsim, ca în volumele anterioare, un lingvism intelectual, ușor de recunoscut, ba uneori chiar victimă a propriei sale formule.

O definiție scurtă a poeziei lui Nichita Stănescu poate fi următoarea: a spune cu farmec candid cuvinte mari din sfere disparate. Aparent fără nici o ordine și logică, dar de fapt bombardând în mod sistematic cu termeni noi structura lingvistică tradițională, Nichita Stănescu și-a învățat lectorii cu tot felul de surprize. Un permanent calambur, bazat uneori pe omofonie și omografie, întretine ironia lingvistică a debutului. Permițându-și față de limbă și de obligațiile gramaticale libertăți tot mai mari, poetul dinamizează poezia, îi dublează viteza, îi mărește considerabil forța de impact. Impărșirea cunoscută în fond poetic și fond nepoetic, în cuvânt urît și cuvânt frumos, capătă în asemenea texte o replică sonoră.

Dar, dus prea departe de stăpînirea pe care o are asupra limbii, pe care o manipulează, o atrage și o respinge ca un sultan, Nichita Stănescu ajunge s-o și nege, cel puțin aparent, în ultimul său volum, intitulat, cu siguranță că în mod intenționat, „Necuvintele”. Interpretarea este periculoasă, căci negînd cuvîntul, cu ajutorul căruia s-a consacrat, autorul se neagă indirect pe sine, rezultat care nu era probabil în intențiile sale.

Din punct de vedere strict teoretic, ideea unor „necuvinte” e legată de filozofia lingvistică, care, nu prea de-

mult, a pus în circulație termeni ca non-limbaj și anti-limbaj, într-o mai largă mișcare spirituală de negare și de opunere, de pe urma căreia a apărut anti-teatrul, anti-literatura, a-literatura, anti-plastica și altele (în volum, se spune la un moment dat „antiscunzii și antiînălții”). Lipsa de fundament a acestei atitudini e prea ușor de arătat. Limbajul, ca și arta, sînt proiecții ale omului, imposibil deci de negat și de înlocuit, și ele conduc, prin asociație, la anti-om, sau non-om, concepte lipsite de orice conținut. De altfel, presupunînd că expresia negativă ar exista, ca nu poate fi susținută de scriitori, căci, moralmente, e vorba de o sinucidere. Scriitorul care proclamă nu scrisul, ci anti-scrisul, ori non-scrisul, se respinge singur, și singura lui atitudine legitimă nu mai poate fi decât tăcerea.

Cum se întîmplă însă întotdeauna în asemenea cazuri de ambiție teribilă, rezultatul, prin însăși valoarea lui, neagă ambiția din care originează. „Necuvintele” e un volum de... cuvinte, ba chiar, într-un fel, cel mai de cuvinte, căci și cel mai abstract volum al lui Nichita Stănescu. De altfel volumul nu prea justifică titlul. Ultimul ciclu, purtînd titlul volumului, se termină cu un poem la fel intitulat, și foarte reușit, în care e vorba de orice, dar de necuvinte nu. Cităm mai jos cîteva cazuri de concentrare asupra ideii de limbă, de cuvînt, de literă, ori de sunet (preocupări vechi ale poetului) care, interesante și deseori cu efect estetic, nu demonstrează de loc sensul presupus al titlului: neființa cuvintelor.

Ce spune poetul?

Literei A: „Cu tine mă lupt / în tine azvîrl ființa mea”, „Cu tine mă culc, / numai pe tine te vreau, / tîrîfă fermecătoare, / disperată zeiță!”, „vreau să nu mai exiști / ca să fiu liber de vorbire”, „vagin imaginar, A, literă / borțoasă de toate literele”.

Despre propriul nume: „alergam / de jur împrejurul numelui meu”, „Eu sînt numele meu” (identificare a realității umane cu suportul lingvistic, umplere a cuvîntului cu fond, deci în nici un caz necuvînt), „Eu sînt numai numele meu. / Restul e „tu”.

Despre cuvînt: „Te-ai luptat cu în-suși cuvîntul / și l-ai învîns!” (oare semnificația e aceea din „La început

a fost Cuvîntul ?“), „cuvinte oarbe“ din „tăcuta limbă“, „Să cauți un cuvînt ce nu există“, „Un cuvînt / pe care l-ai auzit, și brusc / simți că nu există“, „Uite-l, nu seamănă cu nici un cuvînt, / Nici nu poate fi spus, nici văzut“, „O voi, cuvintelor, cuvintelor / pe care le desfășor mereu / în urmă“, ca o locomotivă / sufletul ei negru...“ „Uite-l: nu seamănă cu nici un cuvînt // Nici nu poate fi spus, nici văzut. / Stă între cer și pămînt / și n-are sfîrșit și nici început“. „Cuvintele erau fixe, știu“, „cuvinte de neînțele / cum sînt acestea: // Doamne Dumnezeu“, „ce vezi, spune-ne, spune-ne! / — Văd cuvinte“.

Despre: „Ce este? / Cum, ce este? / Este, pur și simplu. / Adică E, adică S, adică T, adică E. // Primul E mai vechi decît ultimul E. / Atît.“

Despre neștiință: „Cînd nu mai ești, e ca și cum / nici n-ai fi fost. / A fi, e ca și cum / nici n-ai fi fost, / a-e-i-o-u, u-o-i-e-a, / A și E / și I și O / și U...“

Despre sine: „Eu am fost într-un tot asemenea lui“, „Eu sunt făcut de Dumnezeu, pentru că / eu l-am făcut pe Dumnezeu“, „Eu sunt cuvîntul „sunt“, „Eu sunt A ! petala strigării“.

La tot pasul în volum dăm peste combinații de termeni dintre cele mai ciudate, deseori pure glume intelectuale, altelei intenții de sens: „Lupta ochiului cu privirea“ (la fel ne putem înlocui lupta gurii cu vorbirea: deci ideea relației între emisie și sursa ei), „totul e de dinafară înlăuntru“, „De la eu la eu distanța / e acoperită de moarte“, „Eu sînt cel care păzește poarta / ca nu cumva eu însumi să fug“, „Ah, deci singur ah, deci înlăuntru / înspre mine, dinspre mine“, „Prietenul îți este nici unul, / nici două, „viața ta de nenăscut“, „Dulci două, / dubla Nemesis, mortală“, „plînsul unui ochi neinventat“, „noi vrem să fim trîmbulinzi“, „ah, absurdul are ramuri“, „copilăria comunicării / sinelui cu sine“, „rugurile, le-am fost întrebate / dacă mai au / vocala „u“ din fum“, „locul unde vidul se-ntre-rupe“, „Locul sentimentelor, vai / este-n urechi“, „Mereu ca două puncte peste O, mi-e frig...“, „Litera Ū în gurile strigării / se înnoarează, cu un nor“, „zeul cu un singur ochi / rînjind

mă trage de mîncă... // de braț, de umăr, de umbră / de la revedere, de la, de re, / de ve, și de, și re...“.

Toate acestea demonstrează ceea ce de fapt știam cu toții: că Nichita Stănescu, ca să spunem așa, „schimbă limba pe unde scrie“. E foarte mult. Cît despre substratul mental, e greu de decis. Valoarea lui de sugestie e mare, și lectorul e mereu incitat, uneori de-a dreptul percutat, de el. Se ajunge pe această cale la o zonă ultimă, propice unui mare adevăr? E mai puțin sigur. Nichita Stănescu a căutat să cunoască cuvîntul via negationis. A reușit numai în parte. Preocupările teoretice sînt, ca de obicei, mai mult anunțate. Obsesiile din care se deduc idei sînt cele anunțate la început (omul privit din perspectiva frunzei etc.). Un anumit gust pentru mare și falnic, uneori exprimat prin narcisism, adună și aici de multe ori cuvinte ca „zeu“, „mit“, „timp“, „bărbat“. Seriozitatea mimată, suprarealistă, își face și aici efectul: „Desigur, ea e o brătară / purtată la mîna de un zeu“. Din păcate, volumul nu e tot la același nivel. Nostalgii facile („Doamne, ce zile curate, doamne, / ce respect putea să încapă / în vocile noastre de pufoi / cu glasu-n schimbare!“), rime repezi („Orice om prost este o gratie. / O, tu, abundență de colivii! / Înimă tu, felină pramatie / pîndind peste tot colibri.“), o anumită neglijență (intelectuală și lingvistică), o ușurință care împinge ritmurile și tonul spre infantilismul argehizian sau frivolitatea minulesciană, iată destrămările, din fericire puține, ale acestei țesături scumpe.

Oricum, în totalitate, volumul reprezintă gradul de sus al poeziei lui Nichita Stănescu, și întărește succesele sale de pînă acum, așezîndu-l iar în prima linie. Premisa intelectuală, deși contestabilă, e interesantă, iar efectul estetic de multe ori deosebit. Nichita Stănescu rămîne și în acest volum un mare seducător, un fel de Dorian Gray al liricii române de azi, pe care trecerea timpului îl face mai frumos. Însă, simțim că nu departe în viitor se află un point of no return, un loc în care poetul va trebui să opteze și, eventual, să se transforme. Cu înfățișarea lor de concluzie a unei aventuri poetice, necuvintele sînt de fapt un punct de tran-

ziție, după care ciclul trebuie să reîn-
ceapă mai sus cu o treaptă. Anumite
precizări, de ordin filozofic și pur teh-
nic, își fac simțită necesitatea. Aspectul
formal poate fi ameliorat, iar gândirea
nu poate fi oprită. Căci, de la altitu-

dinea la care a ajuns, Nichita Stănescu
nu mai poate pleca decât tot în sus,
cum el însuși scrie într-un poem re-
marcabil: „dinții mei au ajuns, și-acum
sclipsesc pe cer / Sus, tot mai sus, Ex-
celsior! m-aud strigînd.“

m. nițescu: oglinda noului ptolomeu

Cei zece ani care au trecut de la
publicarea primului volum de versuri
al lui Nichita Stănescu și cele zece
volume de poezii publicate în acest
răstimp oferă, credem, o dată cu pers-
pectiva și materia necesară, șansele
unui examen critic mai concludent
asupra poeziei sale.

Redobîndirea sentimentului valorilor
estetice autentice face azi nu numai
posibilă ci și necesară evaluarea crea-
ției literare în datele ei imanente.
Există însă prejudecăți care stingheresc
actul critic. Din neînțelegerea semnifi-
cației lui majore ori din neputința de
a-l accepta ca atare, actul critic este,
nu o dată, asimilat cu spinitul „contes-
tatar“, cu intenția vulgară de a „des-
ființa“ și deci amendat sau respins.
Este și acesta un mod de a descurața,
de a aduce totul la un numitor comun.
Încă nu s-a înțeles că în critică nu
există posibilitatea „desființării“ unui
autor, că există doar păreri care se
impun și păreri pe care timpul le in-
validează.

Dorința care ne animă este aceea de
a întreprinde, pe cît ne stă în putere,
un examen critic sustras oricăror con-
siderente în afara celui de valoare, sin-
gurul de care o literatură are nevoie.

Sensibil la sugestii exterioare și even-
niment, în primele volume de versuri
(*Sensul iubirii* — 1960, *O viziune a*
sentimentelor — 1964, *Dreptul la timp*
— 1965), Nichita Stănescu scrie o
poezie care acceptă ceea ce s-a numit
primatul temei, care se mișcă în limi-
tele unei tematici și tonalități conven-
ționale. Volumele sînt un fel de auto-
biografie strict databilă a sentimente-
lor sale raportate la obiect, chiar acolo
unde autorul se îndepărtează de ex-
presia directă, cu evidenta plăcere de
a „filozofa“. Regăsim aici temele cu-
rente și exclusive ale poeziei noastre

postbelice, pe care nu e nevoie să le
mai amintim. Nota personală stă într-o
relativă detașare reflexivă, în evitarea,
afară de excepții, a modului agitatoric
și declarativ nud. Rareori surprindem
însă o vibrație lirică: „*A venit toam-
na, acoperă-mi inima cu ceva, / cu*
umbra unui copac sau mai bine cu
umbra ta“. („Emoție de toamnă“ — *O*
viziune...). Poezia din primele volume
are, în general, doar o valoare docu-
mentară în biografia poetică a autoru-
lui.

Volumele următoare evoluează spre o
problematică de inspirație livrescă, într-o
permanentă căutare de noi zone
de explorare, cu reveniri bruște dar
previzibile la tematica inițială. Consi-
derată sub această primă înfățișare,
poezia lui Stănescu prezintă o mare
diversitate de preocupări, poate cea
mai mare din poezia actuală, un ade-
vărat caleidoscop tematic al poeziei ul-
timelor două decenii.

Prima impresie este aceea a unei
mari predispoziții cumulative, pe care
poetul a ținut, s-ar părea, să o sub-
linieze nu numai prin poezia sa ca
atare, ci și prin numeroasele *ars poe-
tica*, pe care le produce cu fiecare
volum. Ceea ce-i facilitează, între al-
tele, realizarea acestei predispoziții este
neobișnuita ușurință de a scrie versuri,
răspunzătoare de impresionantul volum
al creației sale poetice. La 19 ani
poetul avea deja scrise mai multe mii
de poezii, după cum ne informează
prefatorul primului volum. În inter-
valul de nouă ani el a publicat zece
volume de versuri, însumînd o produc-
ție care depășește probabil, prin în-
tindere, pe a oricărui alt poet din li-
teratura noastră. Se pare că Nichita
Stănescu deține recordul de viteză în
ce privește scrierea și publicarea de
poezii. Într-o *Ars poetica* din *Dreptul*

la timp el însuși definește, parcă, această virtute a sa : „...lăsînd cuvintele să circule peste mine, / ca niște automobile de curse, ca niște trenuri electrice, / numai s-ajungă mai iute la destinație...”

Foarte receptiv, eul său poetic are fauultatea de a se mula perfect pe diverse structuri poetice și chiar de a se lăsa substituit. Preferințele sale poetice devin, conștient sau nu, modele — desigur trecătoare — și unul din impulsurile sale creatoare : „Dar cînd toamna dă în iarnă, / inimile fi și darmă / de din verde către galben / cum văzuî la domnul carpen. / Numai inima mea neagră / necăzută stă și-n treagă” etc. Pe tiparele poeziei populare poetul își oferă un adevărat festin folcloric. Uneori declamă volubil în cadența versului vîrstelor juvenile : „În gol de curți imaginare, / cu înghesuite, reci schelete / pe care iau o notă mare / examinați, băieți și fete”.

Misăcarea din poezia lui Bacovia, pentru care Nichita Stănescu și-a mărturisit de multe ori nu numai admirația ci și preferința, este nu o dată refăcută cu dezinvoltură : „Deodată am auzit ploaia venînd : / De sus, cînd vopseam balustrada, am auzit-o ! / Blocuri de tăcere azvîrlea înaintea-mi, / pe acoperișe”. (Sensul iubirii). În alte cazuri poetul reușește o apropiere totală : „Ploua infernal, / și noi ne iubeam prin mansarde. / Prin cerul ferestrei, oval, / norii curgeau în luna lui Marte. / Peretii odăii erau / neliniștiți sub desene de cretă. / Sufletele noastre dansau / nevăzute-ntr-o lume concretă. / ... / Ploua infernal, ploaie de tot nebunească, / și noi ne iubeam prin mansarde. / N-aș mai fi vrut să se sfîrșească / Niciodată-acea lună-a lui Marte”. („Ploaie în luna lui Marte” — O viziune...).

Predispoziția sa cumulativă este aptă pentru o foarte variată gamă de structuri poetice, mult mai complexe și mai dificile decît cea bacoviană : „O, sună-mi tu din palmi, sticlește / deasupra cer de așe, străbătut / cu fulgerarea cozilor de pești, / la dunga soarelui neînțeput”. („Marină” — idem); „Trag aerul venirii mele / și soarele, rămas de-atunci, / între cu totul alte stele / pe-orbite, da, mult mai prelungi. / O, tu, fința mea pătrată, /

secundă smulsă virginal, / cortul priverii verzi arată / steag mare peste regnul animal” etc. („Menhir” — Laus Ptolemaei). Ion Barbu ar fi zîmbit, probabil, îngăduitor.

Tema morții este larg ilustrată în volumul *Oul și sfera* — 1967. Sugestia aici pare să vină de la Marin Sorescu, la care sentimentul morții e unul dintre cele mai autentice și mai pline de virtualități poetice. Deși prin tonalitatea amară, prin ironie, prin nota de absurd și prin modalitate amintește de Sorescu, poezia sa nu se ridică la fiorul cosmic pe care-l transmit unele poezii ale acestuia : „Casandro, tu, vino și vezi / moartea cea mai dulce...”. („Moarte fertilă”); „Repede, cit mai avem timp, / să ne părăsim trupurile întinse ! / De mineralul literei „O” atîrînd, / să ne agățăm iernile ninse, / în alte cuvinte / inventate de noi, / scrise cu frunze de aer, / să ne-mbarcăm plecarea în sus / și trupurile fără vaiere. / Repede. Eu mi-am închis ochii. / Dinții. Am tras vulturii-n jos. / Am chemat hienele să desăvîrșească / tot ce-a mai rămas nesfîrșit și ne-ros”. („Debarcare pe lună”). În sfîrșit un Sorescu aproape veritabil : „Foarte mulți, cu diverse întîmplări / Toți locuind sub podea / Amestecați între ei, dușmînîndu-se / de moarte, / mai murînd cite unul de bătrînețe / sau pur și simplu / sinucigîndu-se. // Cîte unul din cînd în cînd, / își închiria cite o întîmplare. / Eu însuși am locuit într-o întîmplare / de acest fel, dar după aceea / mi-am luat cîmpii. // Ei erau foarte mulți. Din cînd în cînd, / la locul comun unde mureau / lăsau cite un schelet, cu mult mai frumos / decît aș fi putut bănuî. // Eu am urcat acum. Am ajuns / uneori să gîndesc chiar la nivelul lunii. / Și totuși, mi se face dor, un dor de nu mai pot / să m-azvîrl pe horn și să ies prin cămin, / și-nîms pe podele să stau ore în șir / cu urechea lipită de scînduri”. („Melancolie atavică” — *Necuvintele*). Am citat toată bucată pentru a se putea aprecia capacitatea autorului de a intra în tiparul albuli poet. Aici, ca și în alte poezii, („Joc întreprupt” — *Necuvintele* etc.) el adoptă, la fel ca Sorescu, parabola, un fel de limbaj esopic, care are, cum vom vedea, un anumit rol în poezia sa.

Uneori îl surprindem, chiar și în ultimul său volum, alunecând în cadente cantabile și facile : „*M-ai lovit în piept cu orbul / vin al cupelor, vărsat, / care-l beau acum și sorbu-l / umed tot și nepătat*“, în efecte fonetice căutate : „*ca să avem vederi, vedenii / virtutejuri vii de vinturi varii*“, reminiscențe ale exemplorilor inevitabile pe care profesorul de română le cita din Coșbuc ori Macedonski, în expresii venerabile și de mult uzate, ca în cea mai înduioșătoare poezie semănătoristă : „*Umbre fugare seara sub lună*“, sau în unele procedee formale ale simbolismului, ceea ce ne determină să observăm, fără pic de malițiozitate, că efortul de creație și autocenzura critică sînt la el uneori inexistente. E curios că majoritatea comentatorilor s-au oprit la aceleași cîteva bucăți, care îndreptățeau aprecierile elogioase, neglijînd cu totul asemenea exemple, ce nu sînt, prin frecvență și semnificație, deloc neglijabile.

În cazurile citate și în altele asemănătoare nu avem a face cu o afinitate electivă, care potențează într-o nouă valoare diverse modalități, ci mai curînd cu un fel de *mimesis reflex*, sub al cărui semn stă o parte însemnată a producției lui poetice.

Însă aspectul cel mai notabil al predispoziției cumulative la care ne referim vizează însăși „structura“ poeziei sale, structură, am spune de tip heraclitean. Poetul nu se scaldă niciodată de două ori în același rîu. El are veșnic o conștiință artistică nomadă, nefixată, fapt explicabil poate prin „*criza de timp*“ — pentru a recurge la un vers al său —, de unde înfățișarea neunitară, sub toate aspectele, a producției sale. Afluența aluviunilor nu a fost topită într-o poetică unitară. Nichita Stănescu nu are o poetică riguroasă, selectivă, care să-și pună sigiliul pe toate detaliile, ci una eterogenă. În poezia sa nu există o modalitate privilegiată, după cum nu există o viziune privilegiată. Sinele său poetic se află mereu în căutare de sine. Observația lui Matei Călinescu despre „structura alternativă“ a poetului trebuie, credem, completată cu aceea a „refuzului“ unei discipline interioare. Poetul însuși are conștiința neputinței de a se fixa : „*Nimic nu rămîne el însuși mai*

mult / decît o foarte singură dată. / Nu sînt vinovat că trăiesc / într-o lume într-una schimbată“. („Andru plîngînd“ — Alfa) etc.

În neobositele sale avataturi și tribulații poetice Nichita Stănescu se lasă, temperamental, nu de puține ori, sedus de un metaforism gras, obscur și grotesc care, scuturat cu răbdare, lasă să se descopere platitudinea : „*Acum la urmă, terfelîți, vărsăm / copacii mistuiți cu greu în substantive. / Burți de cuvinte se tirăsc / pe limbile uscate, maladive. / Uomită prin vocale sensul strict, / mîncat la nimereală și de foame, / de trupele abstracte năvălind / ale vocalelor romane*“. („Greața“ — Oul și sfera); „*Noroi mișcător de animale suave / înjugate la un plug de os, livid, / arîndu-ne carnea pe dinlăuntru, / și-n sămînșind-o cu craniile flămînde / ale morților dinaintea nașterii noastre, / crescînd neconținut*“. („Peisaj final“ — idem); „*și plopii se acopereau de trupuri de copii / ținînd de friie trupuri lungi, de cai, / și cîte-o pasăre, trecînd le turbura / plasma verzuie — amestecîndu-i între ei*“. („Descălecare“ — Alfa); „*Scîrba de a te îneca, / scîrba de a intra în limitare, / conservă de timp, rușinoasă, / maș al zeului bolnav / pîntec voindu-se glob, / piele acoperînd piele, / acoperînd pielea care acoperă pielea, / care acoperă pielea...*“ („Impotriva mării — IX“ — Laus Ptolemaei); „*Morții cei noi, morții cei noi / cîrg ca sudoarea peste noi, / iar asudata mea meninge / mi-o vede ghidul și mi-o linge. / Plec alb. Uscatu-n mine latră*“. („Bufonul și moartea“ — Necuvintele) etc. Cranii, șire de spinări, creere din care ies mîini, oase care vor să fie cranii, morți care stau la rînd triumphiulari, diverse ipostaze ale materiei, de la om la piatră, trecînd haotic unele în altele, într-un adevărat infern sufocant de concretețe.

Dincolo de acest metaforism poetul caută expresia mai puțin frustă, mai decantată, sub care adesea voalează un conținut inteligibil și prozaic : „*Trăiesc în numele frunzelor, am nervuri, / schimb verdele pe galben și / mă las primit de toamnă / ... / lată-mă. Trăiesc în numele cailor. / Nechez. Sar peste copaci rețeați. / Trăiesc în numele păsărilor, / dar mai ales în nu-*

mele zborului. / Cred că am aripi,
dar ele / nu se văd. Totul pentru
zbor. / Totul, / pentru a rezema ceea
ce se află / de ceea ce va fi". („A
șaptea elegie"); „A intra curățit în
muncile / de primăvară, / a spune
semințelor că sînt semințe, / a spune
pămîntului că e pămînt! / ... / Dar
mai înainte de toate, / noi sîntem se-
mințele și ne pregătim / din noi în-
șine să ne azvîrlim în altceva / cu
mult mai înalt, în altceva / care
poartă numele primăverii... / A fi în-
lăuntrul fenomenelor. / A fi sămînță
și a te sprijini / de propriul tău pă-
mînt". („A 11-a elegie") etc. Bucățile
citate sînt tipice pentru acel gen hi-
brid de poezie copios ilustrat de Ni-
chita Stănescu, care ținde acum la
escamotarea unor teme curente printr-o
expresie alambicată, sibilică. Este un
fel de incifrare sui-generis, avînd drept
cauză nu știu ce jenă a autorului de
a exprima lucruri și situații cunoscute,
o deghizare prețioasă a unor teme con-
venționale.

Desigur, poetul Nichita Stănescu ex-
istă, de aceea ne și ocupăm de poezia
lui. A face observații critice nu în-
seamnă a nega poetul, ci doar a ca-
racteriza unele aspecte ale producției
sale poetice. Poezia lui se detașează
net, alături de creația altor cîțiva
poetți, de pe fondul prea puțin dife-
rențiat al poeziei noastre actuale. Ea
are un spațiu propriu, deși nu omogen,
care prinde contur o dată cu apariția
Elegiilor (1966), are o identitate pro-
pria. Lîngă bucăți în care efortul de
creație este ca și inexistent, în pro-
ducția lui găsim poezii de un lirism
sublimat, de rafinament intelectual. Am
cîta astfel, „Emoție de toamnă", „Ele-
gia întâia", „Andru plîngînd" și „Tes-
tament" din volumul *Alfa*, „Ritual de
iarnă" din *Oul și sfera*, „Cosmogonia,
sau cîntec de leagăn" și aproape în-
treaga secvență „Axios, Axios!" din
Laus Ptolomaei etc. În „Cosmogonia,
sau cîntec de leagăn", de exemplu,
poezia se ridică, asemenea unui imn,
dintr-o stare de emotivitate pură, de
lirism aproape fără obiect: „Să nu
adormi. Spiritele stărilor de suflet / se
dau în leagăn. Hei — ho — / pentru
nînsoare, pentru gheață, pentru frig. //
să nu adormi. Lasă cerul deschis /
pînă cînd vom desluși desimea / ste-

lelor unele-n altele, / fără nici o ușă,
fără nici o fereastră. / ... / uite, în
mine s-au trezit / toți morții mei /
și toți morții morților mei, / prieteni
și rude / ai morților morților mei.
/ ... / Nu-mi aduc aminte de ei, nu-i
știu, / toți unul într-altul suntem
acum, / și numai eu sunt eu. // să nu
adormi. Să nu adormi... / Cine știe
în ce putem să ne trezim, / cine știe
în cine. / ... / Pînă cînd veghea, pînă
cînd oboseala / se vor face iarbă, și
trunchi de pomi. / Hei — ho, pînă
cînd susurînd, Kalevala / se va sarge-n
eoni. // Pînă cînd se va naște un
plai, / o gură de rai înghețată... / ... /
să nu te stingi, să nu lași alt eres /
să-ți dea o altă formă frunții, / să-ți
ningă înțelesuri fără de-nțeles / ier-
burile, iederile, munții..."

În secvența „Axios, Axios!", deși
pe alocuirea se simte intervenția greoaie
a reflexivității, poezia rămîne în pla-
nul eterat al lirismului: „Axios, Axios!
/ Trupul îi e de mîncare, / mirosul
de mirosit. // Axios, Axios! / El se
ține departe de trupul-i, / mirosul îi e
doar, înșelăciune, / iar urma lui, în
mocirlă, / e numai un fel al noroiului
de a fi. // Axios, Axios! / La cîna
cea de taină, / el nu e de față /
fiîndcă nu are față. / Pentru că el
și-a pus fața / pe toate lucrurile /
pe absolut toate lucrurile. / Iar cui
îi e foame / de lucruri îi e foame"
etc.

Însă poetul este inegal. Substanța sa
lirică se rarefiază, adesea pînă la anu-
lare, sub acțiunea unor impulsuri ete-
rogene, pe care el nu încearcă să le
tempereze și să le subordoneze unui
nucleu emoțional. Volumul *Roșu ver-
tical* — 1967, apărut după *Elegii*,
marchează o cădere aproape neverosi-
milă în problematica și retorismul fac-
tice al primelor volume, exhibînd cu
seninătate un conglomerat anonim de
platitudini, adesea dificile.

Impulsul în actul de creație pornește
aproape întotdeauna, în poezia lui Ni-
chita Stănescu, natură a extremelor,
din zone accidentale și periferice, rare-
ori dintr-un nucleu emoțional autentic.
Sugestia exterioară, favorizată, cum am
arătat, de predispoziția sa cumulativă,
constituie o sursă ineputabilă în acest
sens și produce o permanentă schim-
bare la față a poeziei sale. Dar schim-

bările își au originea și în ordinea interioară a poetului, în regimul interior sub care se constituie poezia și care decide, în definitiv, — dincolo de teme și problematică, de sugestii exterioare etc. — de existența poeziei. Din planul conștiinței istorice, impulsul creator se deplasează în acela al conștiinței teoretice, ca un flux și reflux continuu, din care nu este exclusă dubla determinare.

Ipostaza fundamentală a poetului este acum a unui homo theoreticus, care își pune sigiliul cu precădere pe poezia ultimelor volume. Fără a avea o filozofie anumită, poetul „filozofează” dezinvolt, pe un larg registru ecletic, ce pare să fie aici adevărul său climat. O investigație chiar sumară ar putea identifica reminiscențe heracliteene, vagi tentații plotiniene, hegeliene, sugestii materialiste, dialectice etc., etc. Cîntecul sirenelor l-a ademenit din toate părțile și simultan. Este poetul cu cele mai puține „prejudecăți” poetice.

Simburele ce polarizează elementele teoretice este o schemă logică, aprioric gândită, care în *Laus Ptolomaei* ia forma triadei, teză, atiteză, sinteză, și care corespunde, în limbajul autorului, bunului simț naiv, rațiunii și bunului simț ajuns la majorat, după ce a trecut printr-o fază rațională: „*El recomandă: / a da curs bunului simț / înseamnă a da curs adevărului mare, / iar / a da curs rațiunii / nu este decît o pregătire / pentru bunul simț viitor. / ... / El s-a născut, / a trăit, / a murit. / Bunul simț ne spune aceasta. // Rațiunea însă neagă aceasta. / Dar rațiunea pregătește / următorul bun simț. / Eu sunt următorul bun simț. / Atît despre Ptolomeu. / Atît despre mine.*”

În plan teoretic, schema are un suport ideologic, umanist orientat. Omul e așezat în centrul universului, ca unică finalitate a istoriei. Omului abstract al filozofiei raționaliste, schematizat, redus la categorii generale, îi este substituit omul real, cu slăbiciunile și sublimitățile lui: „*Dau sfat: / Contemplarea și firile pe măsura ei / să-și găsească pricină de a fi / să se amestece, să părăsească staticul. / Dau sfat: / cei care au pus pămîntul / să fie slugă soarelui, / să-i caute justificare.*”

/ Altfel e trist pe pămînt. / Firile lipsite de timp / au lăsat pămîntul în mijlocul universului / și asta e bine, / pentru că acesta e adevărul.” (pag. 15); „*Celor din lemn și din alte materiale durabile / le spun: / Sfărîmăți-vă / Putreziți! / Dacă ați văzut întregul, / umpleți-vă de carne / ca să puteți vedea partea.*” (pag. 19) etc.

Refuzul rațiunii reci și opțiunea pentru bunul simț, în accepțiunea pe care le-o atribuie autorul este, așa dar, ideea pe care e construit volumul *Laus Ptolomaei*.

O schemă logică, aprioric elaborată și aproximativ asemănătoare celei din *Laus Ptolomaei* există și în *Necuvintele*, fără ca poetul să se constrîngă, se înțelege, la rigidități categoriale. Limbajul, privit ca formă de înstrăinare a „sinelui de sine”, anularea antitezei realitate (în înțelesul cel mai larg) — limbaj, înscut în toate fibrele noastre și ale vieții, mutația dialectică a acestei antiteze într-o sinteză superioară iarăși, este acum obiectul poetului: „*Ei aveau o vorbire fixă / și trupuri zăbătătoare / ei se prefăceau că există / fiecare. // Cuvintele erau fixe, știu, / ei erau din ce în ce mai mobili / fiecare pîrînd a fi viu / și cu toții utili: // Cuvintele fixe erau trupul lor, / trupurile lor nu erau decît o limbă / vorbind în limba celor care mor / vorbirea celor care nu se schimbă.*” („Scenă”).

După cum se știe, problematica limbajului din curentele contemporane de gândire a găsit recent și în publicistica noastră unele ecouri. Nichita Stănescu nu putea, deci, să nu se simtă ispitit de a se „sincroniza” și cu aceste preocupări.

Poetul vrea să fie „*liber de vorbire*” și de tot ce poartă infuzia ei nocivă: „*Ce ești tu, A? / tu, cea mai ome-nească și / cea mai absurdă literă, / o, tu, sunt glorios! // Cu tine mă lupt, / în tine azvîrl fîmța mea / ca odinioară Acheii calul troian / în Troia. // Cu tine mă culc, / numai pe tine te vreau, / tîrfa fermecătoare / disperată zeită! // Tu îmi dansezi pe gură / cînd mor... / ... / și vreau să nu mai exiști / ca să fiu liber de vorbire / vagin imaginar, A, literă / borfoasă de toate literale.*” („Pean”).

Se pare că aici autorul a fost tentat

să illustreze o vagă dialectică a contrariilor. Ideea de eliberare din mrejele limbajului, amplificată pînă la refuzul „sinelui”, pe care îl suspectează de a fi „tu”, este substituită de nostalgia și de elogiul cuvîntului: „O, tu cuvîntule, / sex și matrice / din care se naște / întreg viitorul”. („Să ne iubim ca florile”).

În *Necuvintele* este vorba, în fond, de o problemă epistemologică. „Necuvintele” înseamnă imposibilitatea cunoașterii prin intermediul limbajului. Existența este irațională și prin urmare nu i se poate da nici un răspuns. De unde, opțiunea pentru o cunoaștere directă, nemijlocită, intuitivă, exprimată poetic prin comuniunea cu tot: „El a întins spre mine o frunză ca o mînă cu degete. / Eu am întins spre el o mînă ca o frunză cu dinți. / El a întins spre mine o ramură ca un braț. / Eu am întins spre el brațul ca o ramură. / ... / Auzeam cum se-nțește seva lui bătînd / ca singele. / Auzea cum se încetinește singele meu suind ca seva. / Eu am trecut prin el. / El a trecut prin mine. / Eu am rămas un pom singur. / El / un om singur”. („Necuvintele”). Firul schemei inițiale, deși răzbate cu greu prin meandrele gândirii poetului, ajunge totuși în punctul stabilit. Nu e nevoie să mai spunem că nici acest volum nu este unitar, că și aici se întîlnesc diverse ecouri și tendințe, adesea contradictorii.

Însăși existența unor atari scheme logice, evident apriorice, ridică un semn de întrebare asupra poeziei. Însă discursivitatea rațională este cea care ne determină să suspectăm această poezie de a fi hibridă. Impulsul vine din zona accidentală a unor sugestii teoretice, iar elaborarea se realizează sub specia reflexivității: „Viteza de existență a unei pietre / e mai lentă decît viteza de existență / a unui cal. / Dar piatra vede soarele și stelele / iar calul vede cîmpul și iarba. // Zic: / Piramidele au însemnat viteza cea mai leneșă. / privirea cea mai lungă”. etc. („Cîteva generalități asupra vitezei”. *Laus...*); „Numele cifrei șapte reprezentînd șapte copaci / este mai mare decît / numele cifrei șapte reprezentînd șapte furnici / Dar în același timp el poate fi și mai mic.

/ Punctele. sunt în mișcare sau, / nu sunt. / Numele sunt însă în veșnică mișcare. / ... / Ele au o viteză / I are o viteză. / I are altă viteză. / I și I nu sunt aidoma. / Un număr în viteză este mai mare / decît un număr care stă. / Cu cît viteza e mai mare / cu atît / numărul e mai mare. / Viteza cea mai mare a unui număr / este viteza gîndului.” etc. („Aleph la puterea Aleph — VI” — idem); „De cîte ori mă gîndesc la faptul că / Ptolomeu a murit / mă cuprînde aceeași disperare / ca și cum ar fi murit / ieri, / azi, / sau chiar acum, în clipa aceasta / sub ochii mei” etc. („Despre moartea lui Ptolomeu”); „Omul este frunza vîzută de om. / Omul este floarea mirosită de om, / omul este calul călărit de om, / omul este pierșica gustată de om. // Omul este marea pîpăită de om. / Omul este roata. / Omul este laptele de capră băut de om”. etc. („Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?” — *Necuvintele*).

Emoția se înecă în dezvoltarea discursivă, în care poetul alunecă irezistibil, dintr-o înclinare firească sau dintr-o regretabilă confuzie între limbajul teoretic și cel poetic. Nu ne gîndim, bineînțeles, la o poezie de patos afectiv, care ar fi mai supărătoare decît poezia reflexivă. Emoția poeziei lui trebuie gîndită, pentru că nu este implicită, ci stă, în cel mai fericit caz, într-o relație exterioară, de natură teoretică, pe care o crează poetul. Din jocul subtil și inextricabil al forțelor răspunzătoare de actul de creație, elementul esențial — fondul emoțional — a fost anulat de reflexivitate, (ca altădată de impulsuri temperamentale) și, odată cu el, acel echilibru ideal al acestor forțe, singurul care conferă autenticitate și durabilitate poeziei.

Poezia din ultimele volume nu are, cum s-a spus, numai aerul unei demonstrații discursive, ci este o demonstrație discursivă. În cele mai multe poezii din *Necuvintele*, de exemplu, poetul simulează discursivitatea rațională, gravitatea sentențioasă, clarificarea unor întrebări fundamentale („Cine sunt eu? Care-i locul meu în cosmos?”, „Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?”

etc.), pentru a le infirma, cu intenție, prin aceea că nu clarifică nimic. Este miza pe tehnica șocului, care nu e lipsită de efecte trecătoare. De unde impresia de falsă discursivitate. Nimic nu poate fi clarificat, spune însă poetul în mod indirect, viața este irațională, nu i se pot da răspunsuri definitive, trebuie trăită, pur și simplu, fără întrebări: „Care este puterea supremă, ce animă universul și crează viața? / Puterea de a fi, dar mai ales puterea / de a fi fost- fiind! / Puterea de a nu fi, / dar mai ales puterea / de a nu fi fost — fiind. / Puterea, ah, puterea / de a nu avea putere, / a-e-i-o-u, e-i-a-u-o, / u-a-i-e-o, / Sunet cu miros / continuitate fără timp / inimă migratoare / transplantându-și trupuri. Când nu mai ești, e ca și cum / nici n-ai fi fost. / A fi, e ca și cum / nici n-ai fi fost, / a-e-i-o-u, u-o-i-e-a, / A și E / și I și O / și U...” (Necuvintele); „Ce este viața? Când începe și încotro se îndreaptă? / În toate părțile deodată, zise / cel fără părți. / Într-o singură parte, zise / Partea. / Ce este? / Cum, ce este? / Este, pur și simplu. / Adică E, adică S, adică T, adică E. / Primul E mai vechi decât ultimul E. / Atît.” (Idem). Discursivitatea goală, care i s-a atribuit, este totuși discursivitate propriuzisă, întrucît autorul comunică rațional ideea de irațional. Iraționalul nu constituie substanța, ci obiectul poeziei, este gîndit ca obiect, nu resimțit emoțional. Între poet și ideea de irațional se stabilește o relație gnoseologică. Iraționalul, absurdul, inefabilul nu constituie o dimensiune organică a subiectivității poetului, ci un obiect de reflecție, la care autorul se raportează în mod explicit ca omul teoretic, nu implicit ca poetul. Iraționalul este aici un element al conștiinței teoretice, nu al unei conștiințe poetice.

Este necesar să se facă distincție între raționalitate-discursivitate și intelectualitate, valență organică a poeziei moderne, care nu presupune însă obiectivarea substanței poetice, ci trăirea emoției în planul elevat al intelectului. Nichita Stănescu optează pentru o spiritualitate superioară rațiunii uscate, dar resimte lumea sub specia raționalității. Refuzul rațiunii abstracte, al spiritului siglistic și geometrizant este

un refuz rațional. Viciul esențial al poeziei sale stă în frigiditatea emoțională, în inaptitudinea structurală de a trăi în planul misterului.

De la un timp, obstinția poetului de a sugera în mod obiectiv absurdul și iraționalitatea existenței, pentru a pregăti și justifica astfel soluția finală, se transformă în automatism verbal, care de multe ori distrează fără a fi avut intenția: „Lerui ler / Plouă și e noroi, lerui ler / plouă pe dinlăuntru, în respirație / lerui ler, în degete, lerui ler, / în rotulă, lerui ler, în timpane / lerui ler, în dințe / lerui ler”. etc. („Miraj”); „acele crupe de cai, de hai, de haide / de să nu fim, de să nu fie... / Coboară Doamne stele joase / pe coasta mea de colivie...” („Zicere”); „Eii, ce vezi, spune-ne, spune-ne! / Uăd cuvinte. / Spune-le, spune-le! / (Eu tac sub ciocirlii ca și-nainte) / Vine mută la mine, mă-ntreabă: / — Ce? / — Ceapă! / — Ce? / — Cecsina!” („Ce”); „Se-aude / doar: Stîngul! stîngul! / drept — drept — stîngul! / Stîngul! / stîngul! / Drept — drept, / stîngul! / Stîngul! Stîngul! / drept — drept / Stîngul...” („Tu”); „In spatele meu, zeul cu un singur ochi / rînjind mă trage de mîneacă, / de braț, de umăr, de umbră / de la revedere, de la, de re, / de ve, și de, și re...” („Tenis”); „Aerburg, Terburg, Focburg, / forturi și clești / pentru îndreptat orizontul curb, / idei ale orizontului drept. / Uoi l-ați născut pe „a fi”. / Uoi l-ați născut pe „a nu fi”. / Pămîntul, aerul, focul, da! / Apa, nu! / Pămîntul, aerul, focul da! Apa nu! („Împotriva mării XI” — Laus...) etc.

S-a vorbit, în cazul poeziei lui Nichita Stănescu, de preocuparea poetului de a sesiza „esențele”, de nostalgia „increatului”, de „absențe”, de o „pură poezie”. Sentimentul nostru este că, de multe ori, considerațiile ce se fac asupra poeziei nu vin atît dintr-o intuire directă, cît mai ales din diverse teorii moderne despre artă, aplicate cu mai multă sau mai puțină îndreptățire poeziei discutate. Aceste teorii, care au lărgit orizontul de înțelegere a artei și oferă un instrument mai suplu de investigare a fenomenului artistic, comportă totodată riscul de a îndepărta

conștiința critică de realitatea operei. Poetul mizează, nu fără beneficiu artistic, pe disponibilitatea intelectuală a cititorului de poezie, pe care-l solicită să „colaboreze” și care, sub auspiciile teoriilor estetice moderne, accastă a doua conștiință a poeziei, atribuie creației, adesea, adâncimi și semnificații inexistente. Nu o dată, prin „conclucrarea” teoriilor în actul de percepție estetică, s-a conferit, cum se știe, celor mai stupide blâbieli, aura inefabilului.

În poezia lui Stănescu nu poate fi vorba de preocuparea de a sesiza, esențele, de nostalgia increatului etc., ci de ipostaze, ale poetului însuși, ale omului în general ori ale materiei în diversele ei înfățișări, proiectate în viitor sau, mai rar, în trecut. Poetul nu are nostalgia increatului ca pace primordială înainte de geneză și nu aspiră la contopirea cu principiul lumii, ci, eventual, la alte ipostaze. „Absențele” și „esențele” sale au toate atributele prezențelor: „Ce bine, ce bine / ce bine de tine / care nu ești Nimeni, / și nu ești Nimica, / sugîndu-mi doar frica / din osul ce-l am / cînd în mine stam / însuși fiind de față / cu a mea viață”. („II — Pastorală” — Laus...). Este excludusă, parcă deliberat, orice transcendență. Materia e potențată în matrice a tot ce există și virtualitate a tot ce va exista. E o comuniune, o întrepătrundere și participare universală. Totul vine din tot și curge în tot. Poetul însuși participă la acest circuit material: „Cu cît mai risipit, cu atît / mai indivizibil / în-singurat din prietenii de suflet. // urît de umbra coșacului, / frumos fără pricină, / nici n-aș mai putea să mai fiu, / dacă n-aș auzi tot timpul, / dacă n-aș vedea tot timpul, înfățișarea / fără de sens a-ndreptării mele”. („I Expunere” — Laus...); „Din cînd în cînd în loc de firul ierbii răsare / cîte un idol subțire și verde / cîii îi ocolesc cu mirare / și ale furnicilor cete... // Ei sunt iarba unui cal nenăscut / Ei vor fi păscuți numai în viitor / Eu i-am văzut, da, i-am văzut / dar m-am retras din fața lor.” („Idolii ierbii” — Necuvintele).

Spațiul cel mai statornic ale poeziei din ultimele volume este acela al inversului lucrurilor, convertite în non-existențe. Un spațiu al clișeeilor nega-

tive ale lucrurilor, al unor antinomii negative, avînd atributele lucrurilor și a căror practicare rămîne totuși solidară cu schema logică inițială. Este un spațiu al „increatului” derivat din creat și simultan cu el: „Aici dorm eu, înconjurat de el. / Totul este inversul totului. / Dar nu i se opune, și / cu atît mai puțin îl neagă: / spune Nu doar acela / care-l știe pe Da. / Înșă el, care știe totul, / la Nu și la Da are filele rupte”. („Elegia întâia”); „În lumea simultană, trupul meu / se compune cu trupul meu / și ramura se compune cu ramura / și trecerea timpului / cu trîmbulînda timpului. // În lumea suprasimultană / trupul meu și cu trupul meu / se compun cu trupul meu. / Cu toate la un loc, simultan”. („Certarea lui Euclid — III” — Laus...); „Deci voi sta cu botul, cotul, totul / prins într-un cârlig de cerul gurii / smuls din aerul infect, / pilotul / vidului și al fârturii // Vai, voi sfîrîi pe o tingire / și sărat voi fi cu înți meteoriți, / hrană pentru altă-naltă fire / de flămînzi în foamea mea veniți”. („Deci voi sta — Necuvintele) etc. Poetul nu se poate elibera de sentimentul realității, dilatată pînă la exacerbare, pe care o transferă în planul irealității. Vidul însuși se încarcă de materialitate: „Pînă cînd și mirosul nu e altceva decît o lume / locuită de ființe rezezi, / pînă și auzul are / locuitorii lui sufocați / unul într-altul, / ... / N-am unde să mor / ... / Gîndesc un loc pustiu / dar pustiu e plin de ființe pustii”. („Elogiu” — Alfa) Efortul său, dacă a existat, de a crea o poezie pură a fost zădărnicit de invazia realului și de tentația comunicării inteligibile. Raportarea la increatul dedus din creat are o bază profund logică, avînd corespondentul în logica clasică: adevărat — fals, ceva dat și contrariul său.

Poetul e solicitat pe rînd, cînd de un panteism material de orientare umanistă, de opțiunea pentru bunul simț, de iraționalitatea existenței, cînd de spațiul de care am vorbit. Avataruri ce presupun un fond teoretic de diverse și uneori contradictorii sugestii, nu disciplina riguroasă a unei obsesii spirituale, a unui nucleu emoțional dominant.

Față de tendința gândirii științifice de a raționaliza universul și însăși arta, de a restringe neîncetat sfera misterului și a inefabilului, construind un spațiu copleșitor și lipsit de transcendență, poezia face gestul de protest, prin refuzul de a se integra în orizontul dat, prin aspirația de a-l transcende într-un sens spiritual. În poezia lui Nichita Stănescu nu există un asemenea protest, pentru că nu există o spiritualitate. Dimpotrivă, poezia lui se integrează cu docilitate în orizontul acesta. Mai mult, îl caută, se hrănește din el. Astfel, poezia nu mai este un mimezis al realității, ci al reprezentărilor științifice asupra realității. Indeterminarea și devenirea, categorii în special ale fizicii și psihologiei, devin coordonate ale poeziei. Poezia vede lumea prin ochii științei, procedând prin analogii de structură.

De unde obligativitatea unui atare mimetism? A substitui lumii, pe care ne-o prezintă disciplinele exacte sau cele speculative, o altă lume, a introduce un sens spiritual, un element de stabilitate și de organizare în lume, mi se pare nu numai un gest de protest în fața spiritului scientist, ci gestul suprem de libertate, gestul de adevărată creație a spiritului.

Poetul se mișcă într-un haos de senzații ce nu polarizează în jurul unei obsesii spirituale. El rămâne captivul „fracției și al secundeii“ (I. Barbu). Eul său poetic, lipsit de o direcție spirituală, cade într-un circuit universal, în care totul poate deveni totul.

Desigur, poezia lui Stănescu are idei, dar îi lipsește *Ideea*, are „viziuni“, dar îi lipsește o *Viziune*, esențială în definirea unei personalități poetice. În

poezia sa nu se simte desprinderea de pământ, nu se simte zborul. Poetul rămâne, afară de excepții, în orizontul și tiparele gândirii discursive, într-o perpetuă pendulare între limbajul saturat de concretețe și expresia uscată a exercițiului abstract.

De la temele convenționale la problematica livrescă, de la conștiința istorică la cea teoretică, de la opțiunea afectivă pentru viață și viitorul istoric la ilustrarea obiectivă a iraționalității vieții și a falsului increat — acestea sînt coordonatele între care s-a mișcat pînă acum poezia lui Nichita Stănescu, cu reveniri și căderi, cu momente de certe revelații, cu căutări și contradicții, cu exteriorizări spre o diversitate de sugestii din afară și adînciri în sine însuși. Universul poeziei sale, deși foarte personal, se află încă într-o stare nebulosă, de pregnență, cu disparate puncte de lumină, care nu alcătuiesc un sistem poetic determinat, și care se pierd în masa enormă a unei producții medii. Poezia lui reprezintă mai mult efortul unor căutări și mai puțin o realizare în sine. Ar fi, deci, prematur să se emită asupra ei o judecată absolută de valoare. Inegalitățile și mobilitatea de pînă acum îndreptătesc și chiar obligă la prudență. O judecată de valoare se va putea face după o perioadă mai lungă de fixare, de limpezire și de concentrare în propriul eu poetic, după ce va fi dat întreaga sa măsură.

Critica literară, în nerăbdarea (explicabilă într-un anumit fel) de a promova o poezie nouă, a acordat și creației lui Nichita Stănescu investitura unor calificative mari, a unor atribute și carate pe care în prezent nu le are.



marcel petrișor

ipostaze ale cutezanței actului poetic contemporan

Ceea ce vroia omul să cunoască atunci când a gustat din fructul oprit, deși trăia în condițiile posibilității de a pătrunde cu intuiția orice, era interdicția ca atare, adică o anumită limită pentru ca procesul de cunoaștere să nu se orienteze asupra lui însuși. Mitul originar poartă în sine semnificația interdicției meta-cunoașterii pentru om, aceasta însemnând, repet, nu o interzicere a cunoașterii misterului sau a esenței existenței, ci a mecanismului său funcțional, a mecanismului cunoașterii în sine, pe care omul nu-l stăpînea, deși în mod paradisiac, adică nemijlocit și direct, cunoștea orice. Cunoșcînd însă esența interdicției cunoștea un secret funcțional, cunoștea un mecanism pe care-l putea pune singur în mișcare, orientîndu-l după bunul său plac. Din nenorocire însă această dezvăluire a funcționalității l-a dus pe om la pierderea viziunii de ansamblu și la pierderea reperelor de orientare ale cunoașterii.

Dezorientată astfel în exterior și orientată spre sine, cunoașterea îl pune din nou pe om în fața unei finitudini, de data asta însă cea a sinelui. În acest punct al crizei cunoașterii am putea spune că am ajuns, sau ne aflăm azi, rătăcind din ce în ce mai mult în adîncurile Ființei, „în” și „prin” care totul există. Dacă Hegel definea ființa ca fiind „ceea ce există fără a avea nevoie de nici o determinație”,

iață-l pe om ajuns, datorită cutezanței sale, în însuși miezul ființei, indeterminabilului, adică în ceea ce, pentru a fi, nu are nevoie de nici o determinație.

Voind să determine, prin actul de cunoaștere, omul se pomenește că încearcă să determine indeterminabilul. Logic vorbind, paradoxul este ireducibil și totuși omul nu a cedat. Printr-o culbută ontologică, împins de dorința de a se transcende și pe sine transcenzîndu-și propria-i Ființă, în încercări de o cutezanță în care-și riscă fundamentele firii, omul a abordat Neființa.

Eroul cunoașterii se oprește în interiorul și la limitele ființei, poetul o transcende uneori printr-o cutezanță indeterminabilă plonjînd în neființă, neființa însă pentru el însemnînd nu ceea ce înseamnă ea pentru Hegel, adică negația logică a Ființei, ci domeniul nedeterminabilului pe care el îl simte totuși ca existînd într-un anume fel. Pentru că prin ea se încearcă imposibilul, aventura este nehibzuită și uluitoare. Eroul clasic moare pe cîmpul de luptă în numele unei idei, eroul poet — pentru că deocamdată așa îl numim — nu moare ci își riscă fundamentele și echilibrul propriei ființe ca să sondeze ceea ce nu se poate concepe. De aceea, vorbind despre neființă el folosește „necuvintele” și de aceea o descrie privind-o prin „ochiul neantului” sau în „Răsfrîngeri” care transcend „monada” sinelui. Să zăbovim puțin pe cîteva evidențe din încercările enunțate mai sus.

„Necuvintelor” le revine sarcina de a închide într-însele ne-ființa. Răsunetul lor declanșează în noi sentimentul unui vid decorat cu iluzii. Este interesant procesul prin care ajunge poetul la evidența „Puterii de a nu fi fost-fiind”. (*Ce este puterea supremă*). A început printr-o lepădare de propria-i ființă (în tine azvîrl ființa mea — Pean) după care a urmat o luptă simbolică cu sinele altercificat în ideea de Tu, în genul celei a lui Iacob cu îngerul (*Te-ai luptat cu însuși cuvîntul și l-ai învins*).

În poezia lui C. Baltag, neființa este percepută la început vizual. „Acolo pasc lei nimicul / și nimicul în nimic se dezleagă / și nimicul macină umbra nimicului / și nimicul spală umbra ni-

micului" (*Și femeia a întins mîna*).
Interesant este în această succesiune
modul în care concretul vizual imagistic
se dezvoltă în mișcarea enunțată prin
verbele: macină și spală.

Cînd însă trece pragul ființei ieșind
din neființă și angajîndu-se în ea, sim-
țurile năvălesc asupra eului: „Iată trec
pragul ființei / Și oa lupii ce tabără
prada / Sar asupra mea simțurile“. Re-
întorcîndu-se ca să sondeze neființa, el
o percepe ca pe un „spasm“, „întunec
al formelor / întunec al rupei sine-
lui — aceasta fiind una din cele mai
teribile constatări — nemișcare, cutre-
nur / odihnă în țipăt al lumii / oh
împietrită și veche sfidare“.

La Gheorghe Pituț, curajul cu care
se abordează misterele neființei ne face
să ne gîndim că, pe lingă o putere
uriașă de a se lansa în propria-i ne-
gație și de a-i suporta consecințele, el
mai are într-adevăr și un „ochi spec-
ial“ pentru a străpunge noaptea nean-
tului și un limbaj adecvat pentru aceste
nonpercepții care se reprezintă totuși
imagistic. Este poetul care are paralele
cu puterea de poematizare și tăria de
a suporta evidente pe care un alt eu
suportîndu-le s-ar destrăma. O primă
constatare a lui în poezia *Noaptea* e
că în alcătuirea care-l adăpostește,
viața n-are conștiință. Odată cu spaima,
această Noapte a neființei, „Maica
lumii“, cum o numește el, îi insuflă
și cuget. Cu acest cuget, și din ne-
ființă, el percepe lucrurile în „neființa
lor“. „Moartea ta se trage — îi spune
el soarelui — din faptul că-nainte /
de a fi n-ai fost nicicînd“. Totul
pentru el începe dintr-o noapte biblică
sfîrșind într-una apocaliptică, după ce
trece prin jocul iluziei, vâl al neființei.
Or, într-un asemenea întuneric, fără un
„ochi al neantului“ și fără un curaj
în care să nu fie deloc cruțat sinele,
s-ar mai putea vorbi de cunoaștere?
Actul poetic contemporan poate include
într-însul și impostura mimîndu-se, cum
am mai spus, printr-o abilită minuire
de termeni, aparținînd unui complicat
limbaj filozofic, trăirea în cele mai
adînci cute ale ființei. Nu este însă
suficient să minuești numai termeni
pretentioși ca să crezi o mare poezie
a „adîncurilor“. Fără o alcătuire a
acestor termeni în anume suite sau
structuri din care să reiasă sensul ne-

bănuitelor percepții, și fără redarea
acelei tensiuni interioare, specifică unei
trăiri neobișnuite în atari zone ale
ființei, poezia aceasta ar fi doar un
„congres“ de cuvinte neînțelese. Ciudă-
țenia artei poetice moderne însă constă
în faptul că vorbind despre ființă,
haos, neant și esențe, domeniul mai mult
ale neinteligibilului logic, trebuie totuși
să te exprimi într-un mod inteligibil,
mod însă nu dictat de logica clasică
normativă, ci de o logică a esențelor,
adică de acea logică după care se
constituie nu gîndirea ca să cunoască,
ci ființa „ca să fie“ logică¹⁾ pe care,
cum am spus, poetul nu trebuie s-o
cunoască ci s-o simtă, redînd-o cît mai
fidel.

Conformîndu-se unui ideal estetic,
potrivit cănuia funcția artei este aceea
de a dezvălui ceea ce tehnica nu poate
dezvăli fără să altereze și vînzînd tot
descoperirea de esențe dar la alt nivel
ontologic, cel al existenței, Petru Po-
pescu reușește să facă poezie fără ca
arta lui să sufere alterările impuse de
natura unui atare obiect. Poezia sa
este aproape clasică în ceea ce privește
expresia și echilibrul, modernă ca te-
matică și conținut, și poematizantă în
sensul modern al cuvîntului, fără ca
haosul, dezordinea și orbecăiala să fie
prezente în creația lui. „Ce mai vrei
de la moarte / ea singură nu ți-e
destul / nu ți-i de ajuns de frumoasă
/ chiar dacă-i numai a ta?“ sau:
„Sus pe patul odăii / mă voi face
doar trup / așteptînd să trec / spre
gura cea mare / ea își va deschide
dinții / deasupra mea / mă va trece
/ prin sîta lor / repede spunînd /
numai eu știu — numai eu te iubesc /
numai eu sînt tu / numai eu sînt“.
Exemple de clarviziuni ontologice pot
fi luate de peste tot. Poematizarea lui
implică apoi și importanța corelării de
verbe: știu, sînt, iubesc, de substantive
esențiale: spaimă, fericire, amintire —
fiecare poezie a lui ordonîndu-se de
altfel în jurul unei atari noțiuni —

1) În viziunile sale estetice din *Ideen
zu einer reinen Phänomenologie* (Halle
1913) și din *Logische Untersuchungen*
— V și VI — Husserl preconizează o
atare logică: legea logică nu spune
nimic despre „cum trebuie“ ci „ceva
despre ființa însăși“.

care denotă ele înșile contactul cu straturile vii, mobile ale ființei — verbele indicând trecerea și mișcarea iar substantivele, atributele ei esențiale.

În suita imnurilor din „Cartea Nunților“ a lui Sorin Mărculescu, găsim într-un fel același plan de desfășurare ca în *Cele șapte trepte ale amorului spiritual* a lui Van Ruysbrock. Nu știu dacă Sorin Mărculescu a frecventat sau nu această literatură, dar dacă nu, cu atât mai mult se poate vedea că similitudini spirituale se impun chiar peste distanțe de secole. (Cine nu crede să purceadă singur la lectura lui Van Ruysbrock și se va convinge).

După o călătorie prin timp prin „lucile zilelor“, iată-l pe poet așteptând „împrăștierea răsorucilor“, „pipăindu-și curvintul în antene“ și simțind cum mușcă din el. Cam același lucru se întâmplă și cu gânditorul flamand la începutul imnurilor sale, numai că din expectativa din care privește el lumea nu simte spaima mușcându-i din carne, ci o arzătoare dorință de fuziune cu absolutul.

În imnul al doilea viziunea imundă se umple de „urletul tăcerilor“, în care încep să se deslușească primele articulare: „via aram uarara palu“. Începe apoi procesul de geneză ontologică propriu-zisă a omului, într-un cadru în care singurătatea plutește în jur. Primul act este închinarea în fața „morților din sine“, apoi în fața omului apare un „pom“ mitic de sub care începe să se desfășoare un nou destin de noi peregrinări printr-un moment în care „în fiecare pat se naște un om / sub fiecare treaptă putrezește un câine“ în timp ce în „fintini de sînge“ colcăie „clemența albastră“. În această stare „omul este în nopți și noaptea în descumpănire“ iar omul știe că ori-cînd se află „pe vârful cel mai firesc al genezei“, perspectivă din care i se pare că „universul crește în sine întors și în liniște și în întuneric“.

Călătoria în acest univers se face însă printr-un „fluid de pași și conștiință“. Foarte importantă pare a fi constatarea că: „Nimic din mine nu este la fel cu mine“. Comparăm acest gând cu afirmația unui alt gânditor din secolul XIV, contemporan cu Van Ruysbrock, Jean Teuler, care credea că „nimic din noi nu se aseamănă cu

noi“ (*Predici apocrife*). Concluzia este așor de tras: asemănarea se impune.

Nu mai că în urma aceleiași evidente, pentru Sorin Mărculescu „oamenii se întorc către cer și-și retează timpul din vine“ în timp ce Teuler coboară-n timpul lui interior. Obosiți însă, și poetul Sorin Mărculescu, și Van Ruysbrock, cer „dregătorului peste vămi“, din motive diferite, același lucru: să-i oprească și să le „scuture veșmintele“. Sorin Mărculescu însă îi cere să-l „oprească întreg“, lăsându-i doar „surîsul și moartea“, în timp ce Ruysbrock cere „surîsul și viața veșnică“.

Din această perspectivă Van Ruysbrock deplînge lumea, în timp ce Sorin Mărculescu laudă „bisericele de aluminiu și sticlă / și mașinile cugetătoare și vremea“, perspectivă contemplativă după care iar rătăcește pe „tâșuri de ere / fără muzică și fără cuvînt / peste ceruri care curg“ — viziunea e absolut demiurgică — pentru ca la sfîrșit să invite pe toți demiurgii la un ospăț cu „vin și pămînt“.

În poezia lui I. Negoïtescu, un ochi mai versat în descifrarea miturilor ar putea descoperi valențele unui demiurg păgîn care pe măsură ce se dezvăluie simbolic, tot pe atîta se și ascunde în dosul propriilor lui semnificații.

Corelînd apoi cu acest fapt afirmația că ceea ce se spune un scriitor nu trebuie confundat cu ceea ce vrea el să spună (B. Pingaud) și mergîndu-se pe această interpretare a cripticului, găsim și în poezia lui Negoïtescu înțelesuri înrudite, deși oarecum invers, cu cele ale poeziei medievale germane.

Spre a clarifica mai departe înruderirea stabilită, fără însă a avea intenția de a face din asta un studiu comparativ, menționăm totuși și faptul că spre deosebire de poeții care urmăreau în viziunile și trăirile lor o fuziune cu principiul ontologic creator, poezia lui Negoïtescu nu vizează fuziunea cu vre-un principiu ci însingurarea din această postură.

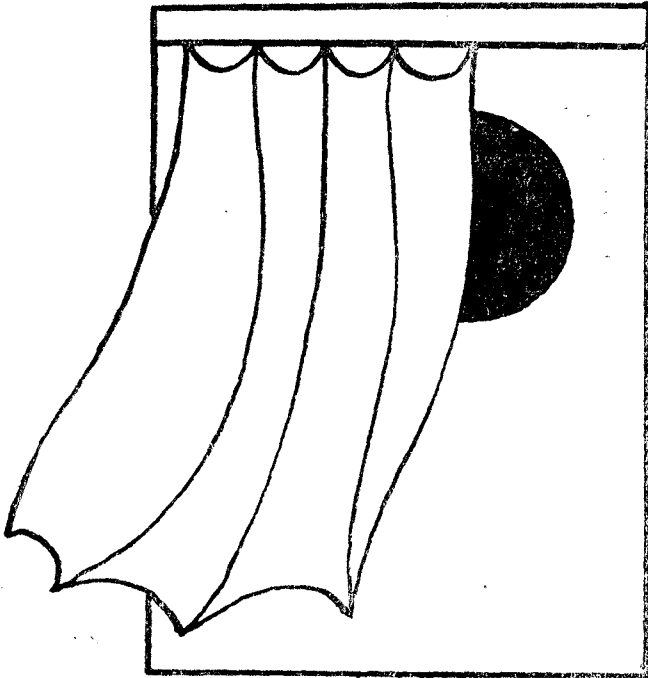
Cadrul său inițial e maritim, un maritim mitic, eschatologic chiar. „E ceață din urmă și la țărături se tînguie / sărutul pe gura lui Pluto sub cununa zăbavei / răstignit de fulgere apună îngerii beznei osînda ce sufăr / prin golul amiezii rotîndu-se cum sferele ființei cad în girilă“.

Versul ultim este încărcat de tot misterul dezvăluirii ființei care se destramă.

Într-un cor de voci care „tipă-n pustiu“, în orizontul poeziei noastre contemporane, pe un fundal bizar, apare și Marin Tarangul. În fața eului său poetic se ridică temerea de întuneric, apoi dorința de a fi claustrat într-un spațiu în care să-i încapă toată moartea (ce dimensiuni ontologice poate avea un astfel de Eu!). Într-un moment când prin „goluri sparte în ceață / se uită ochi nebuni“ sinele își apare atât de străin sieși încât își poate percepe toată structura unității sale ontologice. În fața analiticului spectacol Eul lui singular scoate un „urllet care cutremură tăcerile surde“ și „la locul celei mai mari părăsiri“ ochii îi rămân goi și fără priviri. Atunci, în această „noapte a spiritului“ încep iluminările care-i generează tunetele și, spre deo-

sebite de alți scormonitori ai sinelui, Tarangul în poezia sa nu vede ceea ce este ci ceea ce crede că va fi descoperit. Este o poezie a intuiției mai mult decît a evidențelor distincte, de unde pentru el și necesitatea unui limbaj noțional cu totul nou și personal.

Trecînd în revistă și privind oarecum analitic anumite ipostaze ale poeticului contemporan — fără a socoti prin aceasta că le-am epuizat, — am vrut să scoatem în evidență faptul că într-adevăr potrivit constatărilor celor mai noi estetici și poezia noastră vizează revelarea celor mai adînci zone ale ființei, realizînd o comunicare despre aceste adîncuri cu nimic mai prejos ca valoare estetică decît cea pe care o fac azi marii poeți ai lumii. Aceleași zone vizate, același curaj de abordare a străfundurilor și aceleași rezultate estetice.



virginia cartianu

actualitatea operei lui samuel beckett

**premiul nobel pentru literatură
1969**

O anchetă întreprinsă recent printre intelectualii francezi aducea constatarea surprinzătoare, că opere care au revoluționat literatura și care au orientat sau dezorientat o epocă sînt rareori citite, deoarece au dobîndit un NUME și sînt cunoscute mai mult prin referiri și studii critice.

Poate că aceeași soartă ar fi avut-o și opera controversată și dificilă la prima abordare a irlandezului *Samuel Beckett*, scrisă în cea mai mare parte în limba franceză, dacă nu ar fi fost revelată marelui public în 1961 prin Premiul Internațional de Literatură și apoi impusă atenției mondiale la 23 octombrie 1969, prin acordarea Premiului Nobel.

După W. B. Yeats., în 1923, Bernard Shaw, în 1924, Samuel Beckett este al treilea irlandez care primește o consacrare mondială plină de prestigiu. Astfel Irlanda, zguduită din nefericire, prea des, de contradicții violente, își păstrează rolul de mesager al valorilor culturale, în virtutea unei lungi tradiții, încă de la începutul evoluției medii, cînd misionarii irlandezi (acei „Scotti peregrini”, cum erau cunoscuți pe Continent) cutreeră Europa cu scopul de a întreține vie flacăra civilizației mediterancene și cel-

tice, amenințată de valurile popoarelor migratoare.

După cum Laurence Sterne, prefigurase monodogul interior, cu două secole înainte de romancierii moderni, printr-o libertate verbală ce mergea pînă la adoptarea unor forme algebrice, iar James Joyce, după primul război mondial, răsturnase total viziunea estetică a romanului, Samuel Beckett transformă romanul și teatrul contemporan în ocazii de meditație filozofică asupra EULUI, asupra TIMPULUI și SPAȚIULUI, asupra MORTII și VIETII, fiind socotit printre cei mai *actuali* scriitori din Occident.

Epoca de astăzi în țările capitaliste pare a se caracteriza printr-un sindrom de nemulțumire și de lipsă de încredere în destinul uman. Succesele deosebite ale științei și tehnicii au antrenat o ambivalență de atitudine: pe de o parte admirație față de puterea omului dar, cu sentimentul alienării, iar pe de altă parte, au făcut să apară poziția de inferioritate a omului față de creațiile și progresele uluitoare realizate de el în ultimele decenii.

Contradicțiile flagrante pe care le oferă societatea occidentală au creat o neîncredere în omniprezența tehnicii și au dat nonsensului, titlu de realitate.

Literatura, care s-a interiorizat din ce în ce mai mult, se preocupă de probleme de salvare și încearcă să stabilească autenticitatea existenței personale. Sentimentul decădenii și deteriorării, unit cu teama distrugerii lumii prin inovațiile tehnice moderne este acut și destul de răspîndit.

Situarea în actualitate a lui Beckett a fost, fără îndoială, unul dintre criteriile care au determinat hotărîrea Academiei din Stockholm în favoarea sa. Aceasta a eliminat alte nume de mare faimă, ajunse „pe culmi”, dar care nu mai aparțin actualității, ci istoriei.

„Mi-am scris toată opera foarte repede, între 1946 și 1950”, declara Samuel Beckett în 1956 revistei „New York Times”. În realitate producția sa literară se întinde pînă acum pe o perioadă de 30 de ani și cuprinde romane, piese de teatru, în principal, pe

lingă piese radiofonice, nuvele, studii și eseuri¹⁾.

Cu toate că Samuel Beckett începuse să scrie încă din 1929, romanele sale trecuseră neobservate și abia reprezentarea piesei *În așteptarea lui Godot* (1953), urmată de multe discuții contradictorii în lumea artiștilor și intelectualilor, îi aduce celebritatea, marcată prin traducerea ei în 20 de limbi și prin reprezentarea în mai multe țări.

Romanele constituie, totuși, nucleul acestei opere destul de unitară în ansamblu. Piese de teatru și cele radiofonice sînt, după expresia sa, „Comentariii ce urmează în mod firesc” seria romanelor. Aceasta pare a fi și părerea mai multor critici și admiratori ai săi. „Dacă dorim să urmărim concepția filozofică a lui Beckett în toată complexitatea, trebuie să ne îndreptăm în primul rînd spre trilogia *Molloy*, *Malone moare*, și *Cel ce nu poate fi numit*.”²⁾

Nu este intenția noastră de a prezenta de această dată exhaustiv opera lui Beckett, ci doar să descriem sensul lor.

Romanul *Molloy* este o poveste alegorică a lui Molloy, care se mișcă într-un cadru nedefinit, într-o țară greu de identificat. Rătăcirile și căutarea, singura tramă a romanului, simbolizează, poate, eternul pelerinaj al omului pentru a-și găsi identitatea și sal-

varea. Personajele, figuri alegorice, trăiesc încercînd toată gama experienței umane, binele și răul, poezia și cruzimea vieții. „Toate drumurile erau la fel de bune pentru Moran, iar unul greșit, era o senzație, fiindcă toate duc la suferință”. Suferința este fapt de viață și existență. Numai ea poate face dovada EULUI. „Sufăr, deci exist”. Moran sau Molloy se confundă, și-a pierdut personalitatea, devenind exemplar al umanității. Cu toate că întrușchipează declinul fizic și moral al omului, călătoria lui nu se termină în desperare, fiindcă vocile pe care le aude Molloy și lumina pe care o vede simbolizează o speranță și o salvare posibilă. Metodele stilistice sînt, ca și la Proust și Joyce, monologul interior, fluxul conștiinței, declanșate de foarte puține evenimente exterioare.

Un an mai tîrziu apare *Malone moare*, un roman mai sumbru decît cel precedent. Un bătrîn imobilizat la pat așteaptă moartea fără teamă, ba dimpotrivă, chiar dorind-o. În timp ce, în singurătatea sa, privește pe geam, își trece timpul inventînd povești despre oamenii pe care i-a cunoscut pînă ce i se tocește creionul. Astfel bătrînul „omooară timpul” și evocă lumea exterioară la care nu mai poate participa.

În acest roman Beckett împinge explorarea cului și a abisurilor conștiinței mai departe decît în cel precedent. Ultimele pagini se încheie cu pasaje ce sugerează, prin mișcări ritmice, pulsațiile vieții. Lumina, cîmpia și dealurile din depărtare, peisaje tipic irlandeze, aduc un fel de consolare și o urmă de speranță, în timp ce Malone, care dorise moartea, se sfîrșește. Încă un roman fără acțiune, fără cadru, fără timp precizat.

Romanul următor *Cel ce nu poate fi numit*, publicat în 1953, începe cu trei întrebări pline de angoasă: „Unde acum? Cînd acum? Cine acum?” Personajul principal nu mai are nici măcar un nume. Este o ființă fără fizionomie, imobilă, simbol uman, într-un decor estompat, aspațial și atemporal. Este, poate, mintea omului care nu încetează să speculeze încercînd să-și găsească o identitate și un limbaj. Dar, dacă limbajul este o rețea de claritate și inteligibilitate, realitatea lumii nu poate fi cuprinsă de lim-

¹⁾ Opere scrise în engleză: 1929, Dante... Bruno... Vico... Joyce (eseu); 1930, Whoroscope (poem); 1931 Proust (eseu); 1934 More Pricks than Kicks (nuvele); 1935 Echo's Bones and other Precipitates (poeme); 1938 Murphy (roman).

Opere scrise în engleză și traduse de autor în franceză: 1957 All that Fall (Tous ceux qui tombent), (piesă radiofonică); 1960 Krapp's Last Tape (La Dernière Bande) (piesă într-un act); 1959 Embers (Cendres) (piesă); 1963 Happy Days (Oh les Beaux Jours!) (Piesă în două acte); 1966 Comédies et actes divers (piesă); 1968 Poems (poèmes).

Opere scrise în limba franceză și traduse de autor în engleză: 1951 Molloy (roman); 1951 Malone meurt (roman); 1952 En attendant Godot (piesă în două acte); 1953 L'innommable (roman); 1955 Nouvelles et Textes pour rien (nuvele); 1957 Fin de Partie (piesă într-un act) urmată de Actes sans paroles; 1961 Comment c'est (roman); 1965 Imagination morte, imaginez; 1966 Assez; 1966 Bing; 1968 Têtes mortes

²⁾ Richard Coe, Samuel Beckett, London 1964, p. 3.

baj. Pentru a atinge acel „innommable“ (ceea ce nu poate fi numit), trebuie să ieșim din cercul clar a ceea ce este „nommable“ (poate fi numit).

Ce a rămas din filozofie? Numai o metodă servind pentru a elimina cuvintele ce nu mai au semnificație, pseudo afirmații care apar astăzi ca lipsite de sens.

Personajul principal este EUL, într-o lungă autoexplorare, singur cu întinericul, conștient numai de lacrimile care îi curg din ochi. Meditații filozofice asupra soartei nefericite a omului, asupra nemărginitei suferințe umane, dincolo de care eroul își caută EUL ultim, pe care-l numește WORM (vierme), primul din specia sa. „În ceea ce mă privește, am încercat totul, tot ce mi s-a povestit, toate lucrurile pe care le-am încercat îmi prind încă bine, se mai întâmplă încă, atunci când mă gândesc la ele și asta trebuie să gândești mereu, să reiei vechile cugetări, lumea le numește a gândi, sînt viziuni, frînturi și resturi de viziuni... Toate acestea sînt ipoteze, fac să înainteze ceva, eu cred în progres, cred în tăcere, da, câteva cuvinte despre tăcere, apoi o lume redusă va ajunge pentru veșnicie.“¹⁾

„Cel ce nu poate fi numit“ este romanul identității de negăsit, a nepuținței exprimării, o carte bogată în meditații, în care EUL se leagă de un EL inventat. „Toate aceste povești despre oameni striviți într-un colț al vieții sînt inventate de mine“.

Personajul a împins exercițiul conștiinței pînă la un moment critic și urmărește trecerea ființei în gestul minim, redus, cel mai concentrat al vorbirii, al suflului. Tragedia constă în imposibilitatea vorbirii, a tăcerii, și în solitudine.

„Comentariile“ în teatru ale „trilogiei“ de mai sus apar și în unele piese ale lui Beckett. Personajele sînt în general oameni în vîrstă, uneori vagabonzi, amărîți, zdrențăroși, nenorociți, infirmi, dar purtînd pe cap pălăria melon, rămășiță a respectabilității lor trecute.

¹⁾ L'Innommable, Ed. de Minuit, Paris 1952, p. 200.

În piesa *În așteptarea lui Godot*²⁾ ei discută despre ghetete, pălărie, dar mai ales despre mizerie. De ce nu și-au luat viața? de ce nu s-au spînzurat, cînd crengile pomului îi îmbie? Fiindcă în fiecare clipă îl așteaptă pe Godot și de aceea nici nu se pot îndepărta din acest loc.

Pentru Jean Anouilh, această dramă a degradării fizice, a mizeriei, a temerii și a așteptării zadarnice, este „un scheci al ideilor lui Pascal, interpretat de frații Fratellini“, butadă de autor, care conține însă o doză de adevăr. După M. Chadwick, „este o piesă simbolică, chiar o istorie a omenirii, care așteaptă în zadar un mîntuitor, dar Dumnezeu este un tiran cu intenții răuvoitoare, cu glume cinice, care se joacă cu omul ca pisica cu șoarecele, și este, în fond, indiferent față de creaturile sale, distribuind-și binefacerile la întîmplare“.¹⁾

Samuel Beckett însă refuză orice interpretare religioasă care s-ar da pieșelor sale. „Nu încerc nici un sentiment religios. Singura emoție de acest fel am avut-o la prima comuniune, atît“. Piesele sale, explică el, se ocupă de câteva probleme pe care le tratează și religia: *nenorocirea* a acestor orbi, orfani, refugiați de război, *înfometări*²⁾. Dar oare ce înseamnă așteptarea lui Godot? Venirea lui se va produce, poate, la capătul unui lung șir de momente de așteptare, șir în care fiecare moment este mai mic, mai neînsemnat decît cel precedent. Astfel se merge spre scopul așteptat, cu prețul unei degradări continue a timpului și a lor înșiși.

Sfîrșit de partidă („Fin de partie; Endgame“) este dominată tot de tensiune, dar, de rîndul acesta, se așteaptă o plecare, a lui Clov. Cele câteva deplasări, intrări și ieșiri din scenă din „În așteptarea lui Godot“ sînt reduse aici la cei cîțiva pași pe care îi face Clov în spațiul limitat al unei camere. Este piesa unei morți lente, într-un decor anonim și gol, învăluit într-o lumină neprecisă. Totul este dezolant și sinistru: cele două lăzi de gu-

²⁾ Așteptîndu-l pe Godot, în traducerea lui Gellu Naum, Secolul 20, nr. 3/1969.

¹⁾ Citat de Pierre Melese, Paris, 1969, p. 38.

²⁾ Pierre Melese, Beckett, op cit, pag. 140.

noi din avant scenă, tabloul de pe perete întors pe dos, fiindcă nu mai interesează, sărăcia mobilierului redus la două scaune, dar în deosebi prezența unei mogildețe informe pe un fotoliu, în mijlocul scenei, care nu se distinge din capul locului, fiind acoperită cu un cearceaf sub care zace o ființă umană cu fața acoperită de o batistă plină de sînge.

„Este rîndul meu să joc“ spune Hamm, dezvelit de Clov, servitorul său, și dialogul celor doi jucători este dezolant. Vor să *sfîrșească* „ceva“. Macabre sînt cele două capete care se ridică pe rînd din lăzile de gunoi, ca să-și amintească, pe rînd, viața lor trecută. Sînt Nagg și Nell, părinții lui Hamm. Hamm vrea să sfîrșească și cuvîntul este repetat mereu, tînde spre neant. El îi cere lui Clov să-l omoare, dar acesta îi răspunde numai „Te părăsesc“, solitudinea însemnînd o pedeapsă mult mai mare decît moartea. Și Hamm își pune batista pe față, iar piesa se încheie. „Din moment ce se joacă astfel, să jucăm astfel... să nu mai vorbim... cîrpa veche... pe tine te păstrez!“

Ah ce zile minunate („Happy Days“; „Oh les beaux jours“) o prezintă pe Winnie, prima femeie în teatrul lui Beckett. Winnie este imobilizată, îngropată în nisip pînă la brîu, iar actul al doilea este afundată, pînă la gît, în grămada incoloră.

Dramă lipsită de acțiune, de mișcare. Winnie se scufundă, se izolează într-un spațiu din ce în ce mai nedefinit, timpul este întrerupt numai de soneria stridentă a datoriei zilnice, care marchează trecerea zilelor. Ea încearcă să-și afirme realitatea prin ouvinte, lăsînd impresia că nu vede timpul pe care-l simte trecînd neîndurător.

Winnie nu este însă complet abandonată în această lume în care nu se poate agăța nici de amintirile ei trecute, nici de micile ocupații zilnice, nici de rugăciunea pe care o făcea altădată, dar la care a renunțat acum, fiindcă Willie, deși distrus fizicește mai mult ca ea, îi aduce prinosul afecțiunii salvatoare. Pentru eroii lui Beckett dragostea este singura care supraviețuiește solitudinii și lipsei de comunicabilitate cu ceilalți semeni. Dra-

ma scurgerii implacabile a timpului este, poate, mai puternic resimțită de femeie, care suportă mai greu declinul fizic. Winnie nu este totuși îngrozită de moarte; pare senină, privește chiar fără teamă finalul inevitabil. Își omoară timpul cu fleacuri, dîndu-și curajul de a trăi în fiecare zi.

Ultima bandă (de magnetofon), (Krapp's Last Tape“) a fost jucată la New York în 1958 și la Paris („La dernière Bande“) doi ani mai tîrziu. În această piesă foarte scurtă atenția publicului este susținută de un singur personaj, un bătrîn scriitor ratat, care-și ascultă vocea imprimată în fiecare an cu ocazia aniversării sale. Krapp este murdar, zdrențaros, neglijența sa fiind sugerată chiar de numele său, pe deasupra este surd și miop. Dar mila pentru el este contrabalansată de aspectul său de clown: ten albicios, făinos, nas roșu-violaceu de alcoolic, ghetete albe demodate și cam murdare. Acest singur personaj, multiplicat însă prin intermediul magnetofonului în mai multe voci, confruntă prezentul cu trecutul.

Se găsea atunci „pe creasta valului vieții“ și pe Krapp îl năpădesc amintirile, aspirațiile de atunci, hotărîrile, o veche idilă învăluită într-un val de romantism.

Tema acestei piese zguduitoare este din nou trecerea necruțătoare a timpului și forța de dezagregare pe care o are asupra materiei. Criticul Pierre Melese încearcă o explicație printr-un simbol exprimat de însuși Krapp: „Asociere indestructibilă pînă la ultima suflare a furtunii și a nopții cu lumina înțelegerii și cu focul...“ Interpretarea acestei fraze ar fi întrezărirea unei licăriri de speranță în noaptea neînduplecată a vieții, împotriva căreia spiritul susținut de dragoste ar trebui să se zbată, să reacționeze, sau cel puțin să reziste.

* * *

În toate aceste piese, scenele sînt de o gravă duritate. Pe cît i-a fost posibil, scriitorul a extras din viața umană orice a fost situație implacabilă, dar aceasta nu ca scop în sine, ci ca suport de pe care să poată transcende ceea ce se *poate* afirma despre desti-

nul uman. Prezențele personajelor, deoarece de acțiune nu poate fi vorba, vocile, mimica, efectele scenice, sînt numai o „rampă de lansare“ a unor neliniști, întrebări, nedumeriri, dar nici o dată a unor soluții. Îndreptîndu-se spre teatru, pentru posibilitățile de comunicare deosebite ale genului dramatic, Samuel Beckett își dă seama că opera dramatică se realizează numai printr-o multiplă colaborare și că, din acest motiv, este lesne expusă deformărilor prin interpretări diferite de cele concepute de autor. El folosește mijloacele scenice cu o extremă economie. Adevărul profund reiese din cîteva fraze, din tăceri pline de subînțelesuri, din gesturi abia schițate.

Samuel Beckett dramaturgul, dă cele mai amănunțite detalii de regie, nelăsînd nimic la voia întîmplării, deși, în cîteva interviuri afirmase că orice actor este liber să interpreteze piesele sale după cum va crede mai bine.

Conflictul dramatic tradițional lipsește cu desăvîrșire din piesele lui Beckett, în care nu există „ciocnire“ între personaje, după cum nu există nici mișcare pe scenă. Personajele se zbat între speranță și disperare, între impulsul de a face pe alții să sufere sau de a întreține propria lor suferință, între afectivitate și rațiune, între EUL momentului prezent și EURIle care au apărut pe rînd și au murit în trecut, rînd pe rînd. Personajele sînt voci ale amintirii, fără ființă corporală: Henry (din *Cenușa*) se exprimă monologînd singur, pe cînd Ada, Addy și tatăl lui trăiesc evocați în gîndurile lui. Chiar dacă au ființă, personajele sînt imobilizate, ca de pildă Winnie, îngropată în nisip, sau bărbatul și cele două femei iubite (din *Comedie*), întemnițați în trei ulcioare de lut, din care li se văd numai capetele. Procedeu folosit de dramaturg arată inutilitatea personajului ca ființă corporală și a mișcării lui pe scenă, puțîndu-i-se substitui o voce, o amintire, cuvinte.

* * *

Încercînd a sistematiza noutatea operei literare actuale, se constată că aceasta a repudiat criteriile estetice din trecut, care îi par caduce.

Laurence Durrel exprimă printr-unul din personajele romanelor sale că scopul scrisurii este de a forma personalitatea care, în cele din urmă, să permită omului de a transcende arta¹⁾.

Arta modernă vrea să fie o revoltă metafizică, dar, în fond, conduce la capitulare.

Silogismul lui Beckett conchide că istoria s-ar fi terminat, că se mai joacă numai un epilog (vezi *Sfîrșit de partidă*). Limbajul sună gol; cuvintele nu mai pot demonstra altceva decît vidul lor. Nu mai putem avea o certitudine în ceea ce privește cunoștințele noastre și de aceea epistemologia devine parodie. Materia rămîne întotdeauna străină minții și este destinată unei decăderi în timp, de aceea mintea și conștientul infirm nu pot alcătui nici o dată un tot unitar.

Religia și metafizica și-au pierdut autoritatea. În zadar stăm în așteptarea lui Godot. În relațiile umane atît de crude, chiar dragostea nu este decît o formă deghizată a puterii, iar puterea o altă formă a solitudinii. În coșmarul acesta, Beckett lasă un singur lucru intact: capacitatea conștiinței umane de a medita asupra sa și a propriului său sfîrșit. Astfel literatura devine jocul mut sau neuzit al unui solipsist.

Lionel Trilling, criticul american, semnala mutația din cultura de astăzi; între instinctele ce căutau plăcerea și instinctul ego-ului mutația este, se pare, realizată în favoarea ultimului.

Arta este apoteoză solitudinii, după părerea lui Beckett. În fidelitatea sa riguroasă față de eșec, scriitorul trădează tendința ascunsă a literaturii de a se contracta, aspirînd spre un fel de tăcere. În ciuda îndemînării cu care personajele folosesc cuvintele, Beckett ar putea fi socotit totuși „un autor care vrea să închidă buzele muzei“.

Pentru o înțelegere a acestei atitudini, poate că o comparație a lui Beckett cu Henry Miller nu ar fi inutilă: amîndoi sînt, în fond, doi actori comici ai speranțelor umane în dezolare. Spiritul lor comic deformează însă în mod diferit. Miller printr-o

¹⁾ Laurence Durrel, *Balthazar*, Faber et Faber, 1958.

extensiune dăncolo de orice limite, Beckett printr-o reducere spre zero.

Dar atât primul, cât și al doilea procedeu servesc aceluiași scop, de a modifica funcția cuvintelor, în cadrul unei forme date, spre a duce la o stare care se poate numi metaforic *tăcere*, nouă atitudine pe care o parte a literaturii de astăzi din Occident a ales-o. Cîtă deosebire față de limbajul lui Rimbaud, care se apropia de dezordinea viselor, sau de al lui Mallarmé, care tindea spre perfecțiunea numerelor!

Arta și literatura, începînd de la Homer, era de „recuperare” iar poezia însemna memorie. Poet era acel ce-și amintea și putea să etaleze genealogiile de la începutul originii societății. Substanța operelor sale era *trecutul*. Și romantismul a fost nostalgic. Dramaturgul modern Beckett ne face să trecem de la literatura memoriei, la cea a uitării, la cea a omului prezentului, dus de hazard.

Un alt element important participant în desfășurarea destinului uman este, în paginile lui Samuel Beckett, TIMPUL. Nedumerirea omului în fața scurgerii timpului și a sensului evenimentelor care se nasc în timp, deoarece fără acesta ele nu ar fi, este o permanentă preocupare și suferință.

Winnie spune, de pildă, „*Atunci... acum... ce probleme dificile pentru minte!* (Pauză) *Să fi fost mereu ceea ce sînt acum — atât de transformată față de ceea ce am fost* (Pauză). *Eu sînt aceea, spun una, apoi alta* (Pauză). *Acum asta, apoi alta.*”¹⁾

Gîndirea nefiind în stare să descopere rațiunea scurgerii timpului și a transformărilor ce îl însoțesc inevitabil, întrevede numai finalul.

Timpul este însă conservatorul realităților consumate, pe care, vrînd nevrînd, le confruntăm cu cele prezente și confruntarea este uneori defavorabilă iluziilor trecute. „*Slavă Domnului că s-a terminat și cu asta!*”¹⁾ exclamă Krapp, ascultîndu-și vocea imprimată în trecut.

În același mod confruntase și Hamm trecutul cu prezentul: „*Respirăm, ne*

¹⁾ *Happy Days*, New York, Grove Press 1961, pp. 50, 51.

²⁾ *Krapp's Last Tape*, New York, Grove Press, 1960, p. 24.

schimbăm, pierdem părul, dinții, strălucirea, idealurile”²⁾).

Imperfecțiunea memoriei însă nu oferă nici o siguranță în ceea ce privește veracitatea faptelor. „*Mîine cînd mă voi trezi, sau cred că mă voi trezi, ce voi spune oare despre ziua de astăzi? Că împreună cu amicului meu Estragon l-am așteptat pe Godot aici, în locul ăsta, pînă la căderea nopții? Dar ce va fi adevărat în toate astea?*”³⁾

Din cauza lipsei de precizie a experienței umane în timp este inutil de a face eforturi de localizare riguroasă; faptele se încăleacă, coexistă. „*Cînd, cînd! O Zi, nu este destul pentru tine? într-o zi el a pierdut graiul, într-o zi am orbit, într-o zi o să surzim, într-o zi ne-am născut, într-o zi o să murim, în aceeași zi, aceeași secundă. Nu-ți ajunge? (mai liniștit). Ei se nasc călare pe un mormint, lumina strălucește o clipă, apoi se face din nou noapte*”⁴⁾ răspunde Pozzo înfuriat cînd Vladimir vrea să știe cînd a orbit.

Această întrepătrundere a faptelor duce pînă la urmă la atemporalitate. Estragon, de pildă, se crede în afara timpului. Conceptul de zile este chinuitor pentru el. Fiecare zi îi pare atât de mică în ceea ce privește conținutul ei faptic, seamănă atât de mult cu cea precedentă, încît existența în timp se apropie de un moment prezent extins infinit.

Atît situarea în afara timpului, cît și lăsarea liberă a cursului lui sînt deopotrivă de greu de suportat pentru ființa umană.

Toate personajele lui Samuel Beckett inventă „jocuri” cu ajutorul cuvintelor, ca să omoare timpul. Ei sînt cuvintele pe care le pronunță, singura realitate accesibilă. „Să ne contrazicem... să ne insultăm... ce repede trece timpul cînd te distrezi!” constată Vladimir și Estragon, care încearcă să scape de temporalitate, să schimbe timpul ca un continuu infinit.

Sensibilitatea umană a fost întotdeauna preocupată de caracterul irevocabil al scurgerii timpului. Cronos își înghițe copiii. Heraclit avertiza veacurile că „Totul curge”, poezii descopereau

²⁾ *Endgame*, p. 11.

³⁾ *În așteptarea lui Godot*, op. cit.

⁴⁾ *Ibidem*, p. 58.

irreversibilul, „fugit irreparabile tempus“ sau cereau zadarnic timpului să se oprească din mers. „Oh temps, suspends ton vol!“ sau reflectau melancolic „Mais où sont-elles, les neiges d'antan?“

Totuși aceștia acceptau inexorabilul, pe când eroii lui Beckett sînt copleșiți de absurdul inexorabilului. Pentru ei nici tentativa de a se situa în atemporalitate nu este salvatoare.

Existența în timp coexistă cu suferința și gama acestei suferințe este mare. Opera lui Beckett nu uită nici pe cea a infirmilor, nici pe a bătrînilui lipsit de mijloace de trai și exilat din compania semenilor, dar mai presus de toate, dramaturgul subliniază suferința „metafizică“ a omului, consecința destinului, a vieții într-o societate plină de imperfecțiuni ireductibile.

Care este soluția sau remediul pe care o poate aduce omul unei lumi percepute sub semnul suferinței?

Beckett prin eroii săi răspunde: Numai dragostea, de care oricare are nevoie, mai poate îndrepta ceva.

Cu toată aplicarea asupra unui ego care te izolează, *un umanism vibrant* străbate toată opera lui Beckett; subliniind mereu că suferința este existență. Din paginile sale reiese o milă profundă față de suferința umană, pentru acești infirmi, orbi, șchiopi, surzi care se tîrăsc gemînd și caută ceva, strigînd acel: „Nu pot să continuu! Voi continua!“ ca un leitmotiv desperat, dar și curajos. Afecțiunea care leagă personajele este certă, și, împreună cu sentimentul milei contrabalansează pesimismul operii lui Beckett.

Mulți critici au interpretat perzența unui copil sub fereastra lui Hamm, sau înfrunzirea pomului în Așteptarea lui Godot ca o licărire de speranță, iar concluzia ce se desprinde din paginile acestei opere, este o afirmare a încrederii în om, în demnitatea sa, chiar dacă s-ar reduce la lupta pentru a atinge tăcerea.

„Întrebați astăzi pe oricine în Anglia sau America ce socotește că este mai important în comportare și, în proporție de cinci la unu, vi se va răspunde: „bunătatea“ — afirmă Sir Kenneth Clark ¹⁾.

¹⁾ The Listener, 27 Mai, 1969, p. 714.

Fără îndoială că sentimentul umanitar s-a accentuat în fața suferințelor produse de introducerea mașinilor la sfîrșitul secolului al 18-lea și începutul secolului al 19-lea.

Samuel Beckett continuă această tradiție prin umanitarismul operii sale pe care o dublează cu mila pentru omeneirea suferindă, dar mai ales pentru omul bătrîn, care asistă neputincios la propria sa decădere fizică și spirituală.

Și prin această latură a operii sale Beckett este actual.

Oricare ar fi clasificarea criticii literare, despre Beckett, ca „autor de teatru al absurdului“, pentru opera dramatică, sau de „suprarealist pentru roman“, Samuel Beckett este reprezentativ al artei actuale, al gândirii și sensibilității generației de astăzi în Occident și în S.U.A., atribute care trebuie să-i fie recunoscute, chiar dacă marelui public ar asita uneori nedumerit, dar totuși emoționat, la aventura îndrăzneală a artistului de a construi o altă realitate, poate convențională, dar profund umană.

Ar trebui să judecăm arta contemporană în contextul evoluției generale a spiritualității umane determinate de multe împrejurări, dintre care un rol considerabil îl joacă progresele uluitoare ale științelor și tehnicii aplicate, numeroasele aventuri supraumane și prăbușirile catastrofale pe care le-a încercat ființa și societatea oamenilor.

Samuel Beckett nu este un izolat, ci face parte dintr-o constelație împreună cu alți contemporani, în teatru, alături de Arthur Adamov, Eugene Ionesco, Jean Genêt, Jean Tardieu și alții.

În roman el urmează în multe privințe tradiția lui James Joyce. Pentru acest scriitor anumite puncte de sprijin solide din trecut au dispărut, posibilitățile de orientare s-au îngreunat, folosirea raționalului ca pivot al gândirii a devenit ineficace, și de aici provine fără îndoială, senzația de absurd, de non sens, și dorința de căutare pe alte planuri a unor soluții pentru viața omului.

În vreme ce în țările socialiste marxismul, folosind dialectica constructivă, bazîndu-se pe gîndirea raționalistă și exprimînd optimismul cu privire la destinul uman, a dat artei o direcție ascendentă, în statele burgheze,

criza intelectuală și sufletească a de-
turnat arta pe făgașuri pline de difi-
cultăți și de neînțelesuri.

Sursele artei lui Beckett mai trebuie
căutate însă și pe pământul țării sale
natale.

Timp de aproape trei milenii Irlanda
la origine celtică păgână apoi creș-
tină, a cultivat viziunea abstractă des-
pre „o altă lume“ (lumea de apoi),
iar scriitorii irlandezi au încercat să
dea frumosului în artă funcția de cu-
noaștere mai adâncă a tainelor vieții
și ale misterului cosmic. Totodată arta
irlandeză a folosit preferința pentru
simbolul abstract.

Aceste însușiri, ca și seninătatea în
fața morții, pe care o au toate per-
sonajele lui Beckett, reflectă, în uni-
versalitatea acestui mare scriitor, spi-
ritualitatea Irlandei. Fiecare artist a-
duce o concepție despre lumea proprie,
fără a se preocupa de părerea publi-
cului, propunându-și cele mai mari
libertăți de interpretare, de expresie și
reprezentare, ca o reacție personală a
unui adevăr ascuns pe care dorește
să-l revele.

Totul lasă impresia unui vast labo-
rator în care fiecare creator caută ceva
corespunzător, dar pînă ce îl va ob-
ține, oferă ceea ce a putut elabora:
o realizare de tranziție.

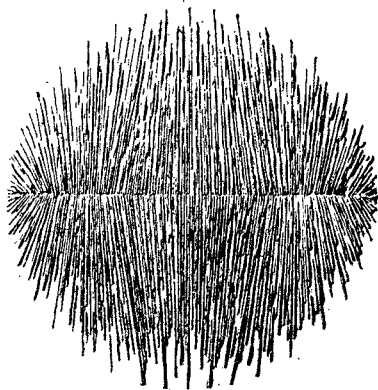
Opera de artă vrea să comunice un
mesaj în interesul umanității pentru că
orice creator autentic se simte angajat.
În acest scop el se *simte nevoit* să
calce orice canon mai vechi stabilit,
să recurgă la neașteptat, la insolit, la
non sens, la grotesc, la neverosimil,
pentru ca efectul de transmitere al
mesajului său să fie deplin.

Lipsa unei „Arte poetice“ a vremii
noastre are ca urmare atîtea încercări
variate, dintre care unele nereușite.
Creatorul modern pune în discuție mo-
bilele neapărate ale acțiunilor și ati-
tudinilor umane; el nu se ferește să
situeze viața umană în coordonatele ei
autentice. Eliberînd opera de artă de
particularitățile locale printr-o simpli-
ficare și o schematizare a realului
aparent, dramaturgul sau romancierul
se adresează întregii omeniri, dîndu-i
un caracter general.

În dorința de a se apropia de esența
lucrurilor, creatorii de artă folosesc
nonsensul, fantasmagoricul, grotescul,
halucinantul, mitul, alegoricul, oniricul,
subconștientul la care s-a recurs și în
trecut, în măsură mai restrînsă. Cu o
cruzime deosebită, arta de avangardă
încearcă să ne dezvăluie tot ceea ce
consideră că a fost ascuns cu voie
sau fără voie, din ignoranță și filistin-
ism, din convenționalism sau din in-
teres.

Orice succes al operei de artă stîr-
nește întrebarea despre perenitatea ei
și judecata noastră este influențată de
ideea pe care ne-o facem despre va-
labilitatea ei în viitor, mai ales în
cazul unei opere ca a lui Samuel
Beckett, care face apel la afectiv, dar
și la rațiune. Creația acestui scriitor,
încoronată pe baza criteriilor de astăzi,
va rămîne reprezentativă a epocii ac-
tuale în Occident, epocă de tranziție
spre o formulă menită să accepte și
să dea destinului un sens mai uman.

În fața omului stă posibilitatea de
a fi un demiurg, pînă undeva departe
în cosmos, deoarece în afara sa, cel
puțin în regiunea cosmică, care ne în-
conjoară, nu mai este „un altul“ care
să înțeleagă, să sufere, să se bucure.



fără

Ruine în sfârșit adevărat refugiu spre care de atât de departe prin atâtea falsuri. Depărtări fără sfârșit pământ cer confundate nici un zgomot nimic nu se clintește. Chip cenușiu două albastruri șterse trup mic sbătându-se singur în picioare. Știns deschis patru laturi răsturnate adevărat refugiu fără scăpare.

Ruine răspindite confundate cu nisipul gri de cenușă adevărat refugiu. Cub de lumină alb șterge chipurile fără urmă nici o amintire. Niciodată n-a fost decît un văzduh de cenușă fără timp himeră lumină trecînd. Gri de cenușă cer reflex al pămîntului reflex al cerului. Niciodată n-a fost decît acest vis neschimbat ora ce trece.

Îl va blestema pe Dumnezeu ca în vremea binecuvîntată în fața cerului deschis ploaia trecătoare. Trup mic chip de cenușă trăsături parcă dăltuite și mici orificii două albastruri șterse. Chipuri fără urmă albul șterge ochiul în sfârșit liniștit nici o amintire.

Himeră lumină n-a fost niciodată decît văzduh gri fără vreme nici un zgomot. Chipuri fără urmă aproape să le atingi albul șterge nici o amintire. Trup mic sudat gri de cenușă inima bătînd în fața depărtărilor. Va ploua peste el ca în vremea binecuvîntat de albastră unda trecătoare. Cub în sfârșit refugiu îndepărtat patru laturi răsturnate fără zgomot.

Cer gri fără nor nici un zgomot nimic nu se clintește pământ nisip gri de cenușă. Trup mic același gri ca pămîntul cerul ruinele singur stînd. Gri de cenușă de jur împrejur pământ cer confundate depărtări fără de sfârșit.

Se va mișca în nisipuri se vor mișca în cer în văzduh nisipurile. Numai în vis visul frumos să nu ai decît o vreme de făcut. Trup mic, mică stană inimă bătînd gri de cenușă singur în picioare. Pământ cer confundate fără relief infinit trup mic singur în picioare. În nisipurile mișcătoare un pas către depărtări va face. Liniște nici o suflare același gri pretutindeni pământ cer trupuri ruine.

Negru lent cer ruină adevărat refugiu. Patru laturi răsturnate fără zgomot. Picioarele o singură stană brațe lipite de coapse trup mic în fața depărtărilor. Numai în vis pierdut a trecut ora lungă scurtă. Singur stînd trup mic gri neted nimic care să treacă de cîteva găuri. Un pas în ruine cu nisipurile în spate către depărtări va face Numai vis zile și nopți făcute din visurile altor nopți zile mai bune. Va retrăi timpul unui pas va reface zi și noapte cu el depărtările.

Răsturnat în patru adevărat refugiu fără ieșire ruine răspindite. Trup mic mică stană părți năpădite spatele o singură stană năpădită. Adevărat refugiu în sfârșit fără ieșire răspîndit patru laturi răsturnate fără zgomot. Depărtări fără capăt pământ cer confundate nimic nu se clintește nici o suflare. Chipuri albe fără urmă ochi liniștit cap rațiune nici o amintire. Ruine răspindite gri de cenușă jur împrejur în sfârșit adevărat refugiu fără ieșire.

Gri de cenușă trup mic singur în picioare inimă care bate în fața depărtărilor. Frumoasă nouă ca în timpul binecuvântat va stăpâni nenorocirea. Pământ nisip același gri ca aerul trupul ruinele nisip fin gri de cenușă. Lumină refugiu de alb șterge chipurile fără urmă nici o amintire. Fără de relief infinit trup mic singur în picioare același gri pretutindeni, pământ cer trupuri ruine. În fața albului liniștit aproape să-l atingi ochi înșfîșit liniștit nici o amintire. Încă un pas unul singur doar unul pe nisipurile mișcătoare va face.

Stins deschis adevărat refugiu fără ieșire spre care de atât de departe prin atâtea falsuri. Numai liniște ca în închipuire aceste risete de nebună aceste strigăte. Cap prin ochiul calm albul calm lumină nici o amintire. Himeră aurora care împrășteie himerele și cealaltă zisă neagră.

Va merge pe spate în fața cerului redeschis asupra lui ruinele nisipurile, depărtările. Aer gri fără timp pământ cer amestecate același gri ca ruinele depărtări fără de sfîrșit. Va reface zi și noapte depărtările aerul inima din nou bătînd. În sfîrșit adevărat refugiu ruine răspîndite același gri ca nisipurile.

În fața ochiului calm aproape să-l atingi calm alb nici o amintire. Numai închipuit albastrul numit ceresc în poezie în închipuirea nebună. Hău mic lumină multă cub prea alb chipuri fără urmă nici o amintire. N-a fost niciodată decît aer gri fără timp nimic nu se clinteste nici o suflare. Cu inima bătînd singur în picioare trup mic chip gri trăsături năpădite două albastruri palide. Lumină albul aproape să-i atingi capul cu ochiul calm rațiunea întregă nici o amintire.

Trup mic același gri ca pământul cerul ruinele singur în picioare Liniște nici o suflare același gri pretutindeni pământ cer trupuri ruine. Stins deschis patru laturi răsturnate adevărat refugiu fără ieșire.

Gri de cenușă reflex al pământului reflex al cerului. Aer gri fără timp pământ cer amestecate același gri ca și ruinele depărtări fără sfîrșit. În nisipurile mișcătoare încă un pas către depărtări va face. Va reface asupra-și zi și noapte depărtările aerul inima va bate din nou.

Himeră lumină n-a fost niciodată decît aer gri fără timp nici un zgomot. Depărtări fără sfîrșit pământ cer amestecate nimic nu se clinteste nici o suflare. Va ploua peste el ca în timpul binecuvîntat de albastru unda trecătoare. Cer gri fără nor nici un zgomot nimic nu se clinteste pământ nisip gri de cenușă.

Hău mic lumină multă cub alte chipuri fără urmă nici o amintire. Nemărginire fără de relief trup mic singur în picioare același gri pretutindeni pământ cer trupuri ruine. Ruine împrăștiate confundate cu nisipul gri de cenușă adevărat refugiu. Cub adevărat refugiu în sfîrșit patru laturi răsturnate fără zgomot. N-a fost niciodată decît visul neschimbat ceasul care trece. N-a fost niciodată decît văzduh gri fără timp himeră lumină ce trece.

Răsturnat adevărat refugiu fără ieșire ruine împrăștiate. Va trăi din nou timp de un pas va reface zi și noapte asupra-și depărtările. În fața albului liniștit aproape să-l atingi. Ochi liniștit în sfîrșit nici o amintire. Chip cenușiu două albastruri șterse trup mic inimă bătînd, singur în picioare. Va merge pe spate cu fața la cerul redeschis asupra-și ruinele nisipurile depărtările. Pământ nisip cenușiu ca văzduhul cerul trupul ruinele nisip fin gri de cenușă. Chipuri fără urmă aproape să le atingi albul le șterge nici o amintire.

Inimă bătînd singur în picioare trup mic chip cenușiu trăsături năpădite două albastruri șterse. Singur în picioare trup mic cenușiu neted nimic care să depășească niște găuri. Mereu numai vis zile și nopți făcute din visele altor nopți zile mai bune. Se va mișca în nisipuri se vor mișca în cer în văzduh nisipurile. Un pas în ruine în nisipuri pe spate spre depărtări va face Doar liniște ca-n închipuire aceste risete de nebună aceste strigăte.

Adevărat refugiu în sfârșit ruine răspîndite același cenușiu ca nisipurile. N-a fost niciodată decît văzduh de cenușă fără timp nimic care să se cîntească nici o suflare. Chipuri albe fără urmă ochi liniștit capul rațiunea nici o amintire. Numai în vis pierdut a trecut ora lungă scurtă. Cub numai lumină albul șterge chipurile fără urmă nici o amintire.

Stins deschis adevărat refugiu fără ieșire spre care de atît de departe prin atîtea falsuri. Cap prin ochiul liniștit tot albul liniștit lumină nici o amintire. Frumoasă nouă ca în timpul binecuvîntat va stăpîni nenorocirea. Gri de cenușă de jur împrejur pămînt cer amestecate depărtări fără de sfîrșit. Ruine împrăștiate gri de cenușă de jur împrejur adevărat refugiu în sfîrșit fără ieșire. Numai în vis frumosul vis să nu ai decît un timp de făcut. Trup mic chip de cenușă trăsături și mici găuri două albastruri palide.

Ruine în sfîrșit adevărat refugiu spre care de atît de departe prin atîtea falsuri. Doar în închipuire albastrul zis în poezie ceresc doar în închipuire nebună. Lumină albul aproape să atingă capul prin ochiul liniștit toată rațiunea nici o amintire.

Negru lent cu ruină adevărat refugiu patru laturi răsturnate fără zgomot. Pămînt cer amestecate nemărginire fără de relief trup mic singur în picioare. Încă un pas unul singur doar unul în nisipurile mișcătoare va face. Gri de cenușă trup mic singur în picioare inimă bătînd în fața depărtărilor. Lumină refugiu albul șterge chipurile fără urmă nici o amintire. Depărtări fără sfîrșit pămînt cer amestecate nici un zgomot nimic nu se cîntește.

Picioare o singură stană brațe lipite de coapse trup mic în fața depărtărilor. Adevărat refugiu în sfîrșit fără ieșire răspîndit patru laturi răsturnate fără zgomot Chipuri fără urmă albul șterge ochi liniștit în sfîrșit nici o amintire. Îl va blestema pe Dumnezeu ca în timpul binecuvîntat în fața cerului deschis ploaia trecătoare. În fața ochiului liniștit aproape să-l atingi liniștea albă nici o amintire.

Trup mic mică stană inimă bătînd gri de cenușă singur în picioare. Trup mic sudat gri de cenușă inimă bătînd în fața depărtărilor. Trup mic mică stană părți năpădite spatele un singur bloc dungă gri năpădită. Himeră aurora ce destramă himerele și cealaltă zisă neagră.

în românește de *Ioana Crețulescu*



relația critică

Dezbaterile recente în jurul criticii au avut meritul de a obliga să se formuleze cu claritate unele poziții teoretice. Nimeni nu se va putea plînge dacă va vedea precizîndu-se punctele de vedere, chiar cu prețul cîtorva izbucniri polemice. Orice luare de poziție declarată aruncă puțină lumină, dacă nu întotdeauna asupra problemelor fundamentale, cel puțin asupra punctelor de litigiu care, cu toată moda sau datorită ei, fac să devină manifeste conflictele și perplexitățile momentului.

Teorie, metodă: acești doi termeni, care nu se acoperă unul pe altul, sînt socotiți adesea interschimbabili. Privind îndeaproape, se observă că accepția fiecăruia dintre ei este departe de a fi perfect univocă. Teoria, într-un anumit sens, este o ipoteză anticipatoare asupra naturii și raporturilor interne ale obiectului cercetat: în sensul acesta, s-a putut spune pe bună dreptate că, în științele fizice, teoria precede, în mod necesar invenția. Dar, într-un alt sens, mai legat de etimologie, cuvîntul teorie desemnează contemplarea comprehensivă a unui ansamblu dat în prealabil, viziunea generală a unui sistem corect clasificat. În domeniul literar, se întîmplă ca o considerare „teoretică” a literaturii și a criticii trecutului să fie mult influențată de proiectul, de asemenea „teoretic”, al operei noastre viitoare. Descifrăm trecutul, astfel încît să-l vedem ajungînd în mod necesar la situația marcată de hotărîrea voinței noastre; și efortul

care înțelege să depășească și să prelungească antecedentele noastre, le conferă astfel o orientare parțială... Cît despre metoda critică, ea se aplică, fie pentru a codifica cu rigurozitate unele mijloace tehnice, fie într-un sens mai larg, ea se dezvoltă ca o reflectare asupra scopurilor pe care trebuie să și le propună, fără a căuta să definească cu strictete mijloacele sale.

Orice ar fi, dezbaterea actuală mi se pare că intervine de o manieră oarecum tardivă. Dacă există o „nouă critică” ea nu s-a anunțat printr-un program; a început prin a se strădui să înțeleagă și să explice operele literare în felul său. După aceasta i s-a cerut să dea socoteală. Pentru apărare sau pentru atac, enunțurile de principii și reflecțiile asupra metodei au fost prezentate pe tonul de apologie sau de acuzare. Se poate să fi rezultat cîteva distorsiuni. Expunerile teoretice, departe de a fi constituit o premiză indispensabilă, au apărut ca urmare a solicitării circumstanțelor accidentale (dar unde nu ar fi greșit să se distingă o necesitate ascunsă) pentru a explica și a „tematiza” regulile observate tacit de critica aplicată. Legitimare a posteriori, enunțul de principii are și el, fără îndoială, valoare de incitație. În domeniul care ne preocupă, teoretizarea metodei apare ca o consecință, ca umbra purtată de munca practică îndelungată și prin aceasta ca o condiție necesară unui nou pas înainte al cercetării aplicate. Un raport strîns leagă reflecția metodologică și ancheta pe viu — una sprijinindu-se pe cealaltă, una modificîndu-se prin cealaltă.

Aceste observații tind să situeze reflecția metodologică în critica literară. Pentru ca aceasta să fie eficace, nu este deloc indispensabil de a conferi enunțurilor de metodă o autoritate de prejudiciu și o antecedentă de drept: o funcție marginală le convine tot atît de bine. Reflecția metodologică însoțește munca critică, o luminează oblic, se instruește prin ea și o rectifică pe măsură ce progresează, în funcție de textele studiate și de rezultatele obținute. Ea nu se explică realmente decît în postfață, chiar dacă i se întîmplă, printr-un artificiu de expunere sau din motive pedagogice, să ia locul preambulului.

Desigur, nu ne vom opri la cazul particular al unei opere sau al unui autor, pentru care limbajul critic e necesar să se instruiască și să se modeleze în așa fel încât să ofere, după împrejurări, complementul reflexiv cel mai adecvat. Nu se poate reduce metoda la o tatonare intuitivă, care diferă de la caz la caz și este orientată numai prin divinație; nu va fi suficient să se dea pentru fiecare operă răspunsul specific pe care ar părea că-l așteaptă. Ar însemna să se restringă critica la rolul de ecou sensibil, de reflex intelectualizat, docil la seducția singulară a fiecărei lecturi Critica, uitând unitatea finală către care trebuie să tindă, s-ar abandona astfel solicitudinilor nesfârșite ale multiplelor forme întâlnite în drumul său. N-ar face decât să ia act de diversitatea operelor — considerate ca tot atâtea lumi vizitate succesiv — în loc să elaboreze viziunea unitară în care această diversitate se oferă înțelegerii ca atare. Orice critică bună are partea ei de vervă, de instinct, de improvizatie, de noroc și de har. Dar nu s-ar lăsa redusă numai la atât. Ii trebuie principii de reguli mai solide, care s-o îndrume fără să o constrângă, și care s-o readucă la obiectul său. Aceste principii de reguli, chiar dacă nu se înscriu într-un cod preexistent nu sînt mai puțin necesare; previn deviația aberantă, asigură punctul de plecare de la text, obligă să se potrivească pasul, atât în funcție de pasul precedent cît și de cel viitor. Metoda se ascunde în stilul demersului critic, și nu devine cu desăvîrșire evidentă decît după ce drumul a fost în întregime parcurs. Paradoxul aparent este că metoda nu se poate formula conceptual decît în momentul cînd și-a îndeplinit misiunea, deci atunci cînd devine aproape inutilă. Critica ajunge la deplina conștiință a metodei întorcîndu-se către urma lăsată de drumul parcurs. Și înțeleg aici prin metodă, atât reflecția asupra finalităților, cît și codificarea mijloacelor critice.

Cu siguranță, dacă critica este o știință (interpretarea comprehensivă a înlăturat astăzi aproape complet judecata de valoare), ea trebuie să tindă, prin știința particularului, la generalizarea descoperirilor sale: în același

timp, trebuie să ajungă să se înțeleagă și să se determine ca însăși în funcție de finalitățile care îi sînt proprii. Fiecare lucrare particulară (de critică) nu este decît o tranziție spre o cunoaștere deopotrivă de diferențiată și de integratoare a universului limbajului literar: ea se îndreaptă către o teorie (în sensul de *theoria*, contemplare comprehensivă) a literaturii. Totuși, această generalizare a cunoașterii critice rămîne o perpetuă devenire: critica cîștigă prin aceea că rămîne nedefinitivă, că revine pe propriile sale urme, că își reia efortul, făcînd în așa fel încît orice lectură să rămînă o lectură *neprevenită*, o simplă întîlnire în care nici o premeditare sistematică, nici o atitudine de doctrină prealabilă să nu-i umbrească întreprinderea.

De la o abordare naivă la o înțelegere integrală, de la o lectură fără idei preconcepute, condusă de legea interioară a operei, la o reflectare autonomă față de operă și de istoria în care se inserează: nu există noțiune la care să țin mai mult decît aceea de traiect critic — traiect care nu trebuie să se înscrie în mod necesar în însăși opera critică, dar care trebuie să se localizeze în munca de pregătire al cărei rezultat final este opera critică. Acest traiect se desenează printr-o serie de planuri succesive, uneori discontinue, și la nivele de realități diferite. Includ, bine înțeles, în noțiunea de traiect critic aceea de „cerc hermeneutic“ unde nu văd totuși decît un caz particular — și deosebit de reușit — al traiectului critic.

Nu ar fi cazul aici să se preconizeze o metodă dacă trebuie să se asimileze metoda la desfășurarea quasi automată a unui mecanism dinainte pus în funcțiune. Orice metodă *stabilește* un plan la care se va aplica în mod adecvat; orice metodă determină dinainte coordonate, presupune raporturi de omogenitate și de congruență între elementele confruntate. Pentru fiecare plan particular există o metodă preferabilă, cu atât mai riguroasă cu cît presupune mai puține asocieri variabile: precizia depinde aici de limitarea domeniului. Oricare ar fi importanța pe care o putem atribui unor anume tehnici, se poate foarte bine constata că *nici o metodă riguroasă (unică) nu include*

treccrea de la un plan la altul, adică de la competența unei tehnici la competența unei alte tehnici. Această trecere este totuși motorul decisiv al traiectului critic: el este comandat de nevoia de înțelegere în totalitate. Trebuie, de pildă, considerată ca indispensabilă vigilența filologică care veghează la stabilirea scrupuloasă a textului, ca și la definirea precisă a vocabulelor în contextul lor istoric: sînt condiții fără de care orice interpretare — oricît de ingenioasă ar fi ea — ar fi literalmente lipsită de bază. Metodele care ne sînt utile pentru stabilirea textului și pentru semantica vocabularului său, nu ne dau totuși decît o informare primară, destinată să fie spusă la o a doua elaborare interpretativă, după o metodă orientată în alt fel.

Vom spune că, pe parcurs, raportul cu opera se modifică. Faptul esențial asupra căruia aș dori să insist, este că progresul cercetării nu este legat numai de descoperirea de elemente obiective, situate pe un același plan; nu este constituit numai din inventarul scrupulos al părților operei și de analiza corespondențelor lor estetice; trebuie să intervină în plus o variație a relației stabilite între critic și operă — variație datorită căreia opera dezvăluie aspecte diferite și conștiința critică se constituie ea însăși, trecînd de la eteronomie la autonomie. Cine spune variație spune suplețe. În oricare din stările de moment ale relației cu opera, conștiința caracterului limitat al acestei stări sugerează instaurarea unei relații noi, de la care, plecînd mai departe, devine posibilă o descriere diferită. Dar, o relație variabilă și suplă nu înseamnă o relație instabilă: totul se orientează, încet, încet, către cunoașterea totalitară și către amplificarea spectacolului inteligibil. Și dacă, în supunerea la o receptare naivă în empatia primei ascultări a operei, se întîmplă să coincid foarte îndeaproape cu legea operei, conștiința că îmi apropiu această lege, prin studierea ei obiectivă, îmi dă posibilitatea de a o contempla din afară, de a o compara cu alte opere și cu alte legi, de a alcătui *asupra* operei în cauză un discurs care nu va mai fi simpla explicație a discursului imanent al operei.

Înseamnă aceasta să te îndepărtezi de operă? Da, desigur, deoarece încetez de a mai fi un cititor docil, deoarece traiectul meu nu mai este condus de acela al operei: mă detașez și mă îndepărtez pentru a-mi urmări propriul parcurs. Totuși, acest parcurs rămîne întotdeauna în relație cu opera cu care mai înainte stabilisem linia de coincidență; și distanța pe care am realizat-o îmi apare ca o condiție necesară pentru ca să nu existe numai identificare cu opera literară, ci o înțilnire cu aceasta: opera critică completă comportă întotdeauna amintirea concidenței primitive, însă departe de a adopta pentru ea însăși direcția operei literare analizate, urmează propriul său drum, astfel ca să o *întilnească* într-un punct decisiv. La intersecția traiectoriilor ia naștere o lumină puternică.

Dacă reflecția critică se înscrie într-un traiect, opera literară, și ea, se manifestă ca un traiect, deci ca un sistem de relații variabile, stabilite prin intermediul limbajului, între o conștiință singulară și lume. Pentru cititorul naiv, deja opera este *discurs*, sau *fir narativ*, sau *flux* poetic: ea se derulează, după cursul ei și ritmul ei propriu, între un început și un sfîrșit. Un eveniment se săvîrșește în seria consecutivă de fraze înlănțuite. Dar acest eveniment rămîne integrat în universul cuvintelor: modul său specific de manifestare, maniera sa proprie de a acționa trece întîi prin faza transpunerii „elocutoare“ a actelor și a pasiunilor. Paradoxul fundamental al literaturii este de a fi o sărbătoare (sau o profanație) a limbajului, — adică o *relație vie* — cu ajutorul transpunerii „elocutoare“, care implică izbucnirea liberă și autonomă a elementului limbajului pur, și în consecință o *relație suspendată*. Dacă se izolează cuvîntul, sau fraza în propria lor substanță, în loc să ne solicite cum o face un mesaj direct, aceasta întrerupe atenția intereselor noastre imediate, pentru a instaura alt gen de interes legat de forța imaginativă. Astfel se constituie, în absență, o lume mai îndepărtată decît toate depărtările, și înzestrată totuși cu puterea de a se substitui lumii reale pentru a ne captiva mai mult decît

ar face-o orice eveniment real.

Un eveniment se săvârșește în mine prin desfășurarea limbajului operei. Am o certitudine imediată: emoția, senzațiile mele interioare desenează cu fidelitate profilul actual al operei. Orice descriere ulterioară trebuie să păstreze amintirea acestui fapt prim, pentru a-i aduce, dacă este posibil, o claritate suplimentară. Desigur, opera are consistență materială independentă; durează prin ea însăși; există fără mine. Însă, după cum a spus-o atît de bine Georges Poulet, ea are nevoie de o conștiință pentru a se împlini, ea mă solicită pentru a se manifesta, ea este predestinată unei conștiințe receptoare în care să se realizeze. Opera, înaintea lecturii pe care o fac, nu este decît un lucru inert: îmi este îngăduit, totuși, să revin la multiplele semne obiective din care este compus acest lucru, fiindcă știu că voi găsi acolo garanțiile materiale a ceea ce a fost, în momentul lecturii, senzația, emoția mea. Nimic nu împiedică deci, ca, dornic de a înțelege condițiile în care s-a trezit emoția mea, să mă întorc către structurile obiective care au determinat-o. Nu va trebui, pentru aceasta, să-mi reneg emoția, ci doar s-o pun între paranteze, și să consider voit acest sistem de semne ca pe niște obiecte care mi-au impus pînă acum fără rezistență și fără înclinație reflexivă, magia evocatoare. Aceste semne m-au sedus, sînt purtătoarele sensului care s-a realizat în mine: departe de a respinge seducția, departe de a uita revelația primă a sensului, caut să le înțeleg, să le „tematizez” pentru propria mea gîndire, și nu o pot face cu șanse de reușită decît cu condiția de a lega strîns sensul de substratul său verbal, deci de a lega seducția cu baza ei formală.

Aici va interveni studiul „imanent” al caracterelor obiective ale textului: compoziție, stil, imagini, valori semantice. Voi pătrunde în sistemul complex al *raporturilor interne*, voi descifra — pe cît se poate de exact — ordinea și legea; voi scoate în evidență interdependența efectelor și a structurilor. Orientat către fața *obiectivă* a operei, voi constata că nu există detaliu în-tîmplător, niçi componente minore sau parțiale care să nu contribuie la con-

știuirea sensului. Se vor releva corespondențe semnificative, nu numai între valori de același nivel (fapte de stil, de compoziție, de sonoritate) dar mai ales între valori de nivel diferit (faptele de compoziție care își găsesc confirmări neașteptate cu ajutorul faptelor de stil, și acestea, în special în poezie, primesc de la substratul lor fonoc o îmbogățire evidentă): ansamblul acestor corelații concomitente — care le vom putea defini ca fiind *structura* operei — va constitui un sistem (sau un „organism”) în așa măsură încărcat de sens, încît va fi de prisos să se persiste în a distinge, în operă, o față „obiectivă” și o față „subiectivă”. Forma nu este veșmintul exterior al „fondului”, ea nu este o aparență seducătoare în spatele căreia se ascunde o realitate mai importantă. Fiindcă realitatea gîndirii constă în a fi evidentă; scrisul nu este interpretul ciudat al experienței interioare, ci este experiența însăși. Astfel abordarea „structurală” ajută la depășirea unei sterile antinomii: ne face să vedem sensul în intruparea sa materială „obiectivă” în dimensiunea sa „spirituală”; ne interzice de a părăsi opera *realizată* pentru a căuta în spatele ei experiența psihologică (Erlebnis prealabil). Astfel, dualismului tradițional care distinge gîndirea și expresia, îi urmează astăzi, în curentul structuralist, un monism al scriiturii. Opera ni se înfățișează ca un sistem original de raporturi reciproce, definit prin „forma” sa, aparent închis observării a tot ce nu i se integrează, dar lăsînd să se zărească, începînd de la un anume grad de complexitate, o *infinitate* combinatorie provenită din jocul corelațiilor, presimțită ca un vertij de către cititor și devenită manifestă prin variațiile succesive (și ele virtual infinite) din punct de vedere critic. Fără a părăsi analiza imanentă a operei, sarcina critică ne apare ca o încercare de totalizare a relațiilor parțiale, a căror sumă, departe de a fi dispersată, ar trebui să se integreze în așa fel încît să pună în evidență unitatea structurală care generează jocul raporturilor interne dintre elemente și părți constitutive.

Aceasta înseamnă a considera opera ca pe o lume, acționată de propria ei

legalitate. Dar nu voi putea să nu recunosc că opera este o lume într-o altă lume mai mare, că ea își impune prezența nu numai alături de alte opere literare ci alături de alte realități sau de alte instituții care nu sînt de esență literară. Și chiar dacă renunț să caut legea operei în afara acesteia (în „izvoarele“ psihologice, în antecedentele sale culturale, etc...), îmi este imposibil să ignor ceea ce în operă, implicit sau explicit, pozitiv sau negativ, se referă la universul exterior operei. De ce natură este acest raport? S-ar putea ca opera, o lume în altă lume, să-mi apară ca expresia microcosmică a universului în care s-a născut. Așa încît, raporturile pe care le-am sezizat în interiorul operei se redublează fidel în afara ei, în lumea largită în care ea nu mai este decît un element. Voi avea atunci convingerea că legea interioară a operei mi-ar fi oferit prescurtarea simbolică a legii colective a momentului și a mediului cultural în mijlocul căruia a fost produsă. Unificînd opera cu contextul ei, voi vedea generalizîndu-se rețeaua de semnificații organice, active în operă, atît de bine, încît descifrarea operei mă va trimite la un „stil de epocă“, și invers. În unele dintre manifestările sale cele mai radicale, structuralismul contemporan tinde să admită această posibilitate — căutînd astfel să dizolve opera în cultură și în societate, nu pentru a constata în spatele operelor un determinism special, dar pentru a încerca să pună în evidență un *logos* comun tuturor manifestărilor sincronice ale unei culturi și ale unei societăți date. Se manifestă, odată cu Sartre, dezvoltarea unui pozitivism (aproape un „taînism“) lipsit de causalitate, atent să înlocuiască explicația cauzală cu rigoarea descriptivă — descrierea căutînd din acel moment, fie sprijinul unei codificări formalizate, fie ajutorul fenomenologiei. Această metodă are dreptul să-și aștepte deplinul succes ori de cîte ori va avea de-a face cu culturi stabile, aproape imobilizate, și ale căror elemente stabilesc între ele raporturi functionale de aceeași natură, contribuind să fixeze și să perpetueze echilibrul cultural stabilit. Aceasta înseamnă că un structuralism radical nu

va fi pe deplin adecvat decît unei literaturi care ar fi un joc reglat într-o societate reglată: și, evident, nu va fi de mirare că rezultatele cele mai satisfăcătoare ale structuralismului vor fi acelea care au fost obținute în analiza miturilor primitive sau a basmelor populare. Structuralismul radical (vorbesc de acela care „contextualizează“ operele și societatea) este defectuos îndată ce intervine un element discordant. Desigur, pentru a aprecia o discordanță, trebuie cunoscută natura echilibrului astfel rupt, și structuralismul poate face servicii inapreciabile stabilind diagrama unei *ordini* care nu a știut să se apere împotriva modificării.

* * *

Cînd e vorba de opere moderne, sîntem obligați să limităm și să relativizăm abordarea structurală. Este necesar și util să fie considerate operele ca niște sisteme semnificative ca niște totalități alcătuite din părți componente; însă operele și societățile nu aparțin texturii omogene ale unui *logos* comun; limbajul unei opere literare și limbajul culturii înconjurătoare nu sînt consubstanțiale și nu pot fi unificate pentru a forma un sistem unitar și coerent de semnificații. Nu este nevoie să amintim că cea mai mare parte din marile opere moderne nu-și declară relația lor cu lumea decît sub formă de refuz, de opoziție, de contestare. Este chiar sarcina criticii „imanante“ de a descifra, în interiorul textelor, în „stilul“ lor ca și în „tezele“ lor explicite, factorul care dă operei de geniu valoarea sa de excepție pe fondul culturii care o poartă. Constatăm din acest moment o curioasă *polivalență*: elementele care — în raporturile lor reciproce — contribuie la coerența organică interioară a operei sînt chiar acelea care, sub un alt unghi, susțin o relație *diferențială* și polemică cu literatura antecedentă sau cu societatea înconjurătoare. Nu facem decît să amintim adevăruri foarte simple: Roșu și Negru, de pildă, este în același timp o *operă de artă* acționată prin corespondențe formale interioare, și o *critică* a societății franceze din timpul

Restaurației. Elementele care *concordă* în interiorul unei opere sînt în aceeași măsură purtătoarele unui *dezacord*. Și este important ca noi să știm să citim în același timp *concordanțele* intime ale operei, și, în conjunctura lărgită a operei și a „fondului” să știm să recunoaștem dimensiunea *dezacordului* manifestat de scriitor. Pentru noi care o confruntăm cu ceea ce o înconjoară, opera este o *concordia discors*, o compatibilitate de incompatibile dublînd pozitivitatea raporturilor care constituie forma sa materială cu o negativitate care îi alcătuiește dinamica vic.

Aceasta înseamnă că structurile „imane” ale operei se dublează printr-o rețea de relații care fac să apară opera pe fondul unui „exterior” pe care îl transcende și prin care este transcendentă. Tensiunile interne din care trăiește obiectul literar se numără printre componentele de forțe „destructurante”, a căror înțelegere nu este posibilă decît cu prețul unei confruntări a operei cu originea ei, cu efectele sale îndepărtate, cu mediul său înconjurător. În această situație, indiciile principale nu vin din exterior, le vom găsi în operele înseși, cu condiția să știm să le citim.

Scriitorul, în opera sa, se neagă, se depășește și se transformă, desminte de asemenea conformitatea realității înconjurătoare, în numele injoncțiunilor de dorință, de speranță, de mînie. Deci, a înțelege o operă în raporturile sale intrinseci cere interogarea raporturilor sale diferențiale cu zonele alăturate: un om, devenind autorul acestei opere, a devenit altul decît era mai înainte; și această carte pătrunzînd în lume, obligă pe cititorii ei să-și modifice conștiința pe care o aveau despre ei înșiși și despre lumea lor. Iată reintroduse dimensiunea „existențială”, dimensiunea psihologică și sociologică de care făcusem abstracție pentru a interoga raporturile interioare ale operei. Revenim acum la aceste raporturi pentru că dacă renunțăm să căutăm în psihologie și în sociologie condițiile *suficiente*, ale operelor, putem totuși să recunoaștem în ele condițiile *necesare* ale genezei și ale efectelor operei. Structura *structurată* a operei ne trimite la un subiect *structurant*, așa cum ne trimite la o

lume culturală căreia i se adaugă. Astfel se reintroduc problemele tratate în mod obișnuit de istoria literară. Reapare valoarea de *eveniment* a operei, eveniment provenit dintr-o conștiință și găsindu-și împlinirea în alte conștiințe, prin intermediul *publicației* și *lecturii*... Numai acum întregul traiect al operei îmi devine perceptibil, fiindcă adaug la considerarea traiectului textual explicația unui *traiect intențional* implicat în traiectul textual. Nu există operă modernă care să nu conțină indiciul sau justificarea propriei sale veniri pe lume (romanul lui Proust este aici exemplul major, dar Eseurile lui Montaigne, pentru un cititor atent, nu sînt mai puțin revelatoare). Trebuie să descifrezi, în *operă*, natura specifică a unei dorinți, a unei forțe (a unui geniu), care a căutat să se ajungă pe el însuși și să se ateste dînd naștere operei. Cel mai important punct de discontinuitate este acela de trecere a ideii în limbaj pentru că tranzitul nu se efectuează în interiorul mediului omogen al limbajului. Încă o discontinuitate pe care o scoatem în evidență este cea formulată de Spitzer, după care personalitatea unui autor se leagă de un sistem de abateri și diferențe (sintactice, lexicologice, etc. ...) în raport cu limba „medie” a momentului cultural — care își găsesc forma superlativă în *excesul dereglat* al unor opere extreme — dar pe care cultura le recuperează sau încearcă să le recupereze pentru limbajul comun, pe calea interpretării critice. Vedem aici profilîndu-se problema operei ca *excepție* semn al unui individ care se afirmă unic și incomparabil, gest de o revoltă uneori ireconciliabilă, dar care, pentru că a recurs la limbaj, comportă risoul sau șansa de a pierde beneficiul ruperii sale și de a se vedea dezvăluită de o lectură comprehensivă — care rezoarbe excepția în ceea ce Kierkegaard numește „generalul” sau, dacă se preferă, în ordinea a ceea ce este în mod rațional universalizabil.

Astfel apare o problemă pe care am amintit-o la începutul acestui studiu. Nu vrem, spuneam, o critică literară care s-ar mulțumi să fie ecoul plural al pluralității lumii literare. Însă *generalizarea* discursului critic nu face

oare să apară un alt risc? Vorbind de ruperea de echilibru și de discontinuitatea conținută într-o operă, noi dezvoltăm discursul diafan și continuu al cunoașterii. Netezim. Ireregularitatea turbulentă, scandalul, contradicția din opere și dintre opere, deformarea devin temele unei vorbiri coerente și calme care desființează din înțelegere ruperile (de echilibru) prin faptul că le explică. Discursul critic unifică domeniul investigației sale, și cu cât urmărește mai mult propria sa unitate, cu atât devine diferit de realitatea multiplă și sfărmată, de care se ocupă. Recent, Maurice Blanchot insistă asupra faptului că între cultura care tinde spre omogenitate și uniformizarea unui discurs rațional, și literatura, care este manifestarea refuzului și a incompatibilității, critica ia de obicei (și cu inovație) partea culturii. Marile opere rebele sînt astfel interpretate, ele devin — prin comentariu și glosă — exorcizate, făcute acceptabile și oferite patrimoniului comun. Și, desigur, tradiția hegeliană în care trăim astăzi ne incită să recuperăm, ca pe un moment al devenirii spiritului, marile acte de ruptură care, tocmai prin faptul că s-au manifestat, că nu s-au redus la tăcere și la obscuritate, nu se pot ascunde unei priviri domnice de a îmbrățișa cu înțelegere totalitatea realului. Însă înțelegerea critică nu vizează asimilarea lucrurilor care nu seamănă. Nu ar fi înțelegere dacă nu ar înțelege diferența *în calitate de diferență*, și dacă nu ar dezvălui această înțelegere în raport cu ea însăși și în relația sa cu operele. Discursul critic se consideră, în esența lui, *diferit* de discursul operelor pe care le cercetează și le explică. Așa cum nu trebuie să fie prelungirea sau ecoul operelor, nu trebuie să fie nici substitutul lor raționalizat. Fiindcă, prelungind opera, vorbind *ca* opera, subliniindu-i sensul, ar vorbi singur și s-ar referi la el însuși; invers, ca substitut al operei, vorbind în locul operei s-ar închide în propria sa coerență și s-ar mărgini la propria sa tautologie; de asemenea, unele tehnici cu aspect științific duc inevitabil la demonstrația bunei lor funcționări și nu fac decât să repete presupunerile lor. Fiecare dintre aceste pericole se poate defini ca o

pierdere a relației și ca o pierdere a diferenței. Parafrază, „poem“ autonom, inventar scrupulos reducînd critica la monodie. Însă, fiecare dintre aceste pericole încerează de a fi un pericol atunci cînd devine *moment* al unei deveniri de gîndire: opera trebuie să fie ascultată, trebuie să coincidem cu ea și să o repetăm în noi; toate faptele obiectivabile trebuie să fie stabilite cu rigurozitate (prin recurgerea la „tehnici“); dar aceste fapte trebuie să fie la rîndul lor liber interpretate, și, în acest punct, devenim conștienți că faptele, în aparenta lor obiectivitate, sînt produsul unei prime selecții interpretative. Acestea sînt cele trei momente coordonate: al simpatiei imediate, al studiului obiectiv, al reflecției libere, care permit criticii să beneficieze deopotrivă de certitudinea imediată a lecturii, verificarea tehnicii „științifice“, și plauzibilul rațional al interpretării. În măsura posibilului, traiectul critic se desfășoară între *a accepta totul* (prin simpatie) și *a situa totul* (prin înțelegere). În felul acesta ne vom asigura că legea internă a discursului critic rămîne strîns legată, de legea internă a operei interpretate, trecînd de la o dependență afectivă la o independență riguroasă. Autonomia noastră (în afara căreia nu există explicație posibilă) se va baza pe relația noastră liber variată în fața invariantei realității a operei. Distanțarea noastră subiectivă nu este incompatibilă cu o reducere a interesului și a considerației. Numai cu această condiție critica va forma un cuplu cu opera.

* * *

Nu am vrut să vorbesc de nici o formă de critică actuală, în mod special: critică sociologică, critică psihologică, critică tematică și fenomenologică, critică lingvistică. Aceste noi genuri de abordare care se adaugă abordării istorice tradiționale mai curînd decît s-o înlocuiescă, sînt născute din posibilitatea și din necesitatea de a extinde la literatură fiecarea dintre disciplinele care au primit drept de existență printre științele umaniste. Aceste experiențe sînt fructuoase din mai multe puncte de vedere, nu numai

fiindcă științele umaniste abordează faptul literar sub un unghi nou și relevă aspecte sau implicații pînă atunci necunoscute, dar fiindcă, în acest domeniu, sînt obligate să părăsească examenul comportamentului mediu al grupurilor, și pentru că trebuie să se măsoare cu ceea ce omul are mai liber și mai inventiv. În fiecare din aceste discipline, cercetătorul trebuie să se întrebe asupra validității demonstrațiilor sale și a dovezilor sale, asupra dimensiunii competenței sale, asupra caracterului *suficient* sau numai *necesar* al condițiilor și al determinantilor, asupra importanței (în interiorul întregului) corelațiilor stabilite. Este indispensabil să se aprecieze pertinenta rezultatelor atinse, adecvarea lor la obiect. Această apreciere, nu mi se pare a fi de domeniul tehnicii științifice însăși, ea nu provine din nici o metodă. Cel care folosește metoda va decide — asumîndu-și toate riscurile și pericolele, fără să poată pentru aceasta să recurgă la nici o tehnică prestabilită — dacă metoda i-a dat sau nu rezultate, dacă i-a permis să-și dea seama de *sensul* operii. În disciplinele științifice cele mai riguroase, metodele nu se transformă și nu se clarifică decît fiindcă intervine — în contact cu experiența, sau în conflictul teoriilor — o critică a metodei pe care metoda însăși nu o prevede. Dacă metodele noi sînt prețioase în domeniul literar, cea mai prețioasă încă va fi aptitudinea de a exersa în orice timp o critică a metodei: spiritul însuși al criticii se manifestă aici cu cea mai mare puritate. Această vigilență, încă odată, trebuie să se exercite la mai multe nivele. Trebuie știut să se adauge la o primă critică a metodei, care tinde să perfecționeze un instrument determinat, o critică mai liberă și mai suverană, care în funcție de unitatea dorită a cunoașterii, va distribui rolurile diferitelor instrumente speciale. Datorită confruntării, vom căuta să adoptăm mijloace corespunzătoare exigențelor proprii ale fiecărei opere, și, în loc de a impune întregii literaturi aceeași abordare, vom lăsa, fiecare poem sau fiecare carte să ne indice căile sale de acces cele mai bune. Cu cît un critic are o adevărată cultură, cu atît va recunoaște mai bine varia-

țiile pe care noțiunea însăși de operă le-a putut suporta în decursul istoriei: or statutul operii este un fapt primordial, la care ar trebui să corespundă o interpretare cît mai specifică posibil.

Dacă ar trebui, să definesc un ideal de critică, voi propune o combinație de rigori metodologice (legate de tehnici și de procedeele lor care se pot verifica) și de disponibilități reflexive (libere de orice constrîngere sistematică). Tehnicile, decupează planuri omogene și pun în evidență ceea ce am numi „fața obiectivă“ a operii.

Dar este mult mai importantă reflecția care selecționează și modifică tehnicile, și, mai ales aceea care interpretează faptele scoase la lumină de către tehnici. Ea vizează o universalitate mai vastă decît aceea pe care o atinge îndemînarea tehnică; de asemenea, caută să stabilească un raport cît mai specific cu fiecare dintre operele avute în vedere: este în același timp mai cuprinzătoare și mai diferențiată. Ea consimte să pomească de la o perfectă noncunoaștere, de la o completă ignoranță — în scopul de a ajunge la o înțelegere mai vastă, pentru care aspectul material și formal relevant de tehnică nu este decît o dată fragmentară, o constatare parțială în așteptarea interpretării. Ceea ce observă, ceea ce elaborează este comunicat, dar nu poate fi imprimat altcuiva: ea face apel la adeziunea rațională, la contradicție, la disocție, dar nimeni nu poate pretinde — decît printr-un fel de impostură — să continue gîndirea unui alt critic, să prelungească aceeași cercetare. Reflecția liberă — mai ales pentru că este liberă — este destinată reluării. Departe de mine, totuși, ideea absurdă de a supune critica la o muncă de Sisif, unde totul ar fi de reînceput fără încetare. Începutul reflecției libere este un început *luminat*: nici una din cercetările anterioare, nici una din datele investigației tehnice nefiind din principiu ignorată, nu se pornește *ex nihilo*, dar trebuie ca reflecția să-și inventeze mersul și parcursul de la un cap la altul, de la origine la sfîrșit. Dacă putem moșteni rezultatele acumulate de tehnicile „obiective“, aici, în schimb, nu se poate moșteni de la

nimeni, nici măcar de la sine. Rămîne necesară un fel de inspirație critică a cărei apariție și rezultat final rămîn neprevăzute. Pentru a răspunde la vocația sa deplină, pentru a fi discurs de înțelegere asupra operelor, critica nu poate rămîne în limitele unei cunoașteri care se poate verifica; trebuie să devină la rîndul ei operă și să-și asume riscurile operii. Va purta deci semnul unei persoane — dar al unei persoane care să fi trecut prin asceza impersonală a cunoașterii „obiective” ca și a tehnicilor științifice. Ea va fi o cunoaștere a limbajului reluat într-un nou limbaj; o analiză a evenimentului poetic promovată la

rîndul său la rangul de eveniment. Pentru că va fi coborît în materialitatea operii explorată în detaliul facturii sale, în ființa sa formală, în raporturile sale intime și în relațiile sale extrinseci, critica va fi recunoscut cu mai multă certitudine amprenta unui act, îl va fi repetat în maniera sa și, judecînd acest act, îi va fi conferit sensul amplificat care rezultă din adevărul său interior și din corelațiile sale exterioare, din conținutul său explicit și din ecoul său implicit. Astfel va deveni la rîndul ei act, se va exprima și se va comunica pentru ca să i se răspundă, într-un viitor pe care îl provoacă.



ștefan constantinescu : notre-dame.



drama istorică în cadrul festivalului de teatru

Dintre cele trei drame istorice ale lui Ion Omescu, *Săgetătorul*, cu care s-a desohis festivalul de teatru din decembrie 1969 (spectacolul venea cu prestigiul unui turneu recent în străinătate), are structura cea mai complexă și totodată dialogul cel mai lapidar. Pornind de la personajul central, Hîncu, intriga își răsfiră itele în multiple planuri radiale, menite să reflecte o personalitate pe cât de diversă, pe atât de labilă. *Numai piatra e mereu aceeași*, declară Hîncu, *Se cade omului să fie pururi schimbător. Și mai departe: Sînt mîndru de îndoielile mele. Piatra nu le are*. Raporturile protagonistului cu persoanele adiacente exprimă așadar propriile sale contradicții, înclinațiile divergente și conflictele intime ale unui caracter aparent dîrz, dar care, sub ochii noștri începe să se disocieze și să se destrame.

Există mai întii cele două afinități contrare între care pendulează Hîncu și care sînt reprezentate prin Iani, figură mefistofelică, întruohipare a celui mai abject cinism și a vicleniei insinuante și tentaculare, și prin Nică, simbol al devotamentului și al purității ideale, ambii fiind principiile diametral opuse ce constituie dualitatea morală a lui Hîncu. Este un fel de maniheism romantic ce, simplificînd pe

de o parte reacțiile eroului, sporește pe de altă parte intensitatea dramatică a dezbinării sale lăuntrice. Scena faustică a ispitirii devine astfel momentul crucial ce cristalizează deosebit de limpede semnificațiile piesei. *Hîncu: Ești sigur că tu, asta din fața mea, te numești cu-adevărat Iani? Că nu ești partea putredă din mine care-mi dă ghies? Iani: Ar însemna atunci că sfatul lui Iani nu-i decît gîndul tău. Cu atît mai bine.*

O a doua antiteză între ai cărei termeni oscilează sentimentele lui Hîncu o constituie cele două personaje feminine, Caliopi, fiica lui Iani, imagine tenebroasă a voluptății și a negurilor instinctului și Păuna, chipul solar al fidelității și al dragostei.

Împrejurările care au determinat eșecul răscoalei pomite de Hîncu și Durac pe vremea Ducăi-Vodă, nestatornicia sorților de izbîndă ce-și înclină cumpăna cînd spre Duca și cînd spre răsculați, disensiunile dintre cele două căpetenii ale rebeliunii zugrăvesc fundalul istoric pe care se profilează drama dualității lui Hîncu, a grandorii și a decăderii sale morale, ce se încheie printr-un final de esență, de asemenea, romantică: sinuciderea eroului, care, după ce l-a legat strîns de el, cu o frînghie, pe Iani, se urcă în foisor și aprinde pulberea depozitată acolo, pentru ca, pătrunzînd împreună în focul purificator, cele două principii contrare, arbitrar împerecheate de destin — spiritul temerar și iubitor de libertate și înrobitorul slăbiciunii și poftă omenești — să se separe definitiv.

Scenele dintre Iani și Hîncu și dintre Hîncu și Nică sînt elementele de rezistență ale osaturii piesei, în a cărei elaborare autorul a folosit un decupaj cinematografic, în scopul de a da un ritm cît mai alert acțiunii, ilustrate prin episoade foarte scurte și printr-un dialog laconic, redus uneori la cîteva cuvinte. Originală și ingenioasă mi s-a părut îndeosebi scena Caliopi-Hîncu-Păuna, în care își trec una altelea cuvîntul, ca pe o ștafetă, prin intermediul bărbatului, nefiind de fapt decît niște proiecții ale gîndurilor sale. Și tot atît de ingenioasă mi s-a părut ideea regizorală de a le încercui pe fiecare în cîte un spot de lumină,

punându-l pe Hîncu să oscileze între ele, să se alăture uncea ori alteia, după cum evoluează disputa interioară.

După cum am spus, în *Săgetătorul* Ion Omescu a atins un maximum de concentrare a expresiei turnate adeseori în tipare aforistice, fără a rețea totuși aripile poeziei. Dimpotrivă, ideile cele mai semnificative sînt relevate îndeobște prin jocul asociativ al imaginației poetice: *Nică (apropiindu-se de Hîncu) M-ai înșelat. Hîncu: Ți-am spus c-ai să te înșeli. Nică (ca și cînd n-ar fi auzit răspunsul) De ce? Hîncu: Pentru că ești copil. Nică: În Vinerea mare... atunci am îmbătrînit cu zece ani. De la Duca, după trei luni, am fugit la patruzeci de ani. Acum am o sută. Hîncu: Ești, în sfîrșit, bărbat. Ar trebui să-mi fii recunoscător. De mîine o să-ți dea barba.*

Distilată, decantată, expresia are nuditătea unor pietre de rîu cărora valurile, sfluindu-le, le-au dăruit o formă aproape geometrică, fără a scădea din greutatea lor specifică. Ion Omescu are idiosincrasia retoricului și a balastului verbal și caută pe cît e posibil să se rezume la potențialul semantic al cuvintelor, acordînd un credit deplin capacității lor originare de sugestie și comunicare.

În decorurile lui *Mircea Marosin*, care, ca întotdeauna, a găsit și de astă dată soluții pline de inventivitate, în acord cu atmosfera piesei și în funcție de necesitățile tehnice ale spectacolului și cu costumele pictural concepute de *Constantin Russu*, *Săgetătorul* s-a bucurat de colaborarea celor mai înzestrați actori din tînăra gardă a teatrului Național din Iași, care, sub îndrumările regizoarei *Sorana Coroamă*, au izbutit să realizeze un ansamblu perfect încheșat.

Costel Constantin a susținut energic și constant partitura cea mai bogată a piesei (Hîncu) echilibrînd cu inteligență componentele unui rol plin de contraste. *Teofil Vilcu* (mențiune pentru interpretare), care este George Constantin sau, poate, un viitor Calboreanu al Iașilor, și pe care am avut prilejul să-l aplaudăm în roluri substanțiale și de prestigiu (în *Becket*, *Britanicus*, *Veac de iarnă*) nu și-a dezmințit nici de rîndul acesta puternicul său talent, creionînd cu siguranță și precizie

un *Duca-Vodă* pitoresc, caracterizat prin cîteva trăsături concludente: a mobilitate febrilă în gesturi și mers, schimbări de registru în voce, un fel tăios și precipitat de a rosti replica, manifestări ale unui temperament sanguin, nestăpînit și senzual și ale unei minți agere, lucide și cinice. *Saul Taișler* l-a secundat excelent, ponderat și cu justete, fiind un Iani mefistofelic, fără a deveni totuși un Mefistofel balcanic. *Sergiu Tudose* n-a mai fost de astă dată primul amozec romantic, onest și nefericit (*Veac de iarnă*, *Britanicus*) ci un războinic viguros, dinamic și dintr-o bucată, romantic doar prin firea lui avîntată. *Liliana Mărgineanu* (Păuna) și *Silvia Poța* (Caliopi) au fost cu discreție și grație cele două umbre care l-au însoțit pe Hîncu tot timpul, ca ziaua și noaptea. Un cuvînt bun pentru sensibilitatea și spontaneitatea atît de bine mîmată a foarte tînărului *Petru Ciubotaru* (Nică) și pentru eleganța scenică și glasul plăcut timbrat al lui *Constantin Poța*.

Din atît de frămîntata istorie a țării noastre, în care perioadele de restriște se țin lanț, cu rare interludii pasnice și luminoase, dramaturgul *Ilie Păunescu* a ales tragiccele împrejurări ale anului 1714, pecetluit de martirajul domnitorului Brîncoveanu și al feciorilor săi la Stambul, a ales, mai bine zis, un singur moment, acel moment de supremă opțiune, în care eroul e constrîns să decidă între moarte și umîlîntă, la fel cum în *Simburi de cîreșe* a extins la trei sferturi de oră spațiul cîtorva clipe, în care domnitorul *Bibescu* șovăie a semna abdicarea la tron. Actul dramatic este scos astfel din timp și, implicit, din istorie, pentru a se consuma între limitele foarte elastice ale timpului psihologic. Ca atare, cadrul scenic devine un ecran, pe care se profilează în umbre chinzești dezbaterile interioare ale protagonistului. Procesul său sufletesc se desfășoară dialectic și personajele ce se agită, se înfruntă, se aliază sau se dezbină, încrucîșînd spadele ideilor, sînt simple simboluri figurative, menite să reprezinte disputele intime ce preced opțiunea decisivă.

Dezbrăcat de toate atributele sale monarhice, redus la dimensiunile unui om obișnuit, cu scăderile, lașitățile, ezitățile, întrebările, opacitățile și clarviziunile lui, pus față-n față cu moartea și cu trecuta sa existență, un om obișnuit, din care pînă la urmă va țîsni fulgerind, eroul, dezghecat din învelșurile slăbiciunilor omenești, Constantin Brîncoveanu dialoghează cu fantasmale propriilor lui gînduri, care au luat chipul și asemănarea soției sale și ale feciorilor săi. Autorul îi numește simplu, ca într-un pomelnic: Maria, Ștefan, Radu, Matei, lăsînd a se înțelege că a folosit circumstanțele istorice numai pentru momentul excepțional pe care îl prilejuiesc eroului său.

Constantin este un personaj tragic, plămădit din substanța teatrului eschilian, este omul care se răzvrătește împotriva determinărilor impuse de condiția sa istorică și umană și înțelege să braveze propriul său destin. Încercările desperate de a-și îndupleca odnaslele să accepte compromisul și să se impace cu soarta sînt pornite desigur dintr-o dragoste părintească, ce ia, poate, înfățișarea înșelătoare a abnegației, dar în același timp, considerate ca metafore dramatice, pot fi și subterfugiile prin care condamnatul la moarte se străduiește să-și mascheze propriile felonii.

Ilie Păunescu a lăsat de altfel spectatorilor latitudinea de a privi drama ce se joacă sub ochii lor ca pe o prezentare directă a unor evenimente reale sau ca pe o ilustrare simbolică a unui subconștient torturat de îndoieli. Și într-un caz și în celălalt, emoția este la fel de adîncă și conflictul se situează pe aceleași coordonate morale. Constantin e rînd pe rînd fiecare dintre cei trei ce apar pe scenă. Fiecărui dintre ei i-a transmis o parte din cusururile și virtuțile sale și în fiecare se reflectă o altă imagine a spiritului său: un sistem de oglinzi ce se învîrtesc lent, descoperindu-i mereu alte aspecte.

Matei este partea cea mai fragilă și mai vulnerabilă din el, teama instintivă de moarte a copilului care mărturisește cu nevinovăție că vrea cu orice preț să trăiască, fără să-și caute vreo justificare. Ștefan e intelectualul și

moralistul integru și cumpătat, dornic să-și modeleze viața în conformitate cu principiile sale, dar tolerant față de neajunsurile altora; în același timp însă are conștiința propriei sale valori și din orgoliul său scapără o scînteie de răzvrătire luciferică. Impulsiv și libertin, incapabil să se controleze și să păstreze măsura, Radu pare a fi opusul lui, stăpînit cu egală intensitate de pasiunile sale, bune ori rele. Îngăduitor cu sine, se dovedește cît se poate de intolerant cu ceilalți și, zămislit nu de rațiune ci de o fire impetuoasă, eroismul lui are forța și persistența irepresibilă a unei idei fixe. Iată așadar definit și reprezentat în multiplele-i fațete caracterul plin de meandre al celui care, după ce a suferit toate caznele îndoielilor și a trecut prin purgatoriul propriilor contradicții, declară în final: *Mi se pare că m-am desprins și mă înșelam. Desprins de mărunțișurile vieții, credeam că atît e de ajuns. Nimica toată! Desprins de rădăcinile ei; așa se înfruntă moartea de Sfînta Maria. Fiindcă noi... Noi nu murim singuri, Maria, am dreptate? Mor adevărurile de la temelia vieții, mor toate rosturile noastre și ale lor (arată spre ușă) și ale tuturor, odată cu noi.*

Maria, soția lui Brîncoveanu, martorul, adeseori neutru, al tribulațiilor lui sufletești, este tăcuta cutie de rezonanță, în care Constantin ascultă ecoul cuvintelor sale, este statornicia și continuitatea, este convingerea tenace, de care îndoielile și impulsurile lui contradictorii se izbesc și se slarmă. *Maria nu este numai un interlocutor al eroului — scrie în program Sorana Coroamă, creatoarea spectacolului — ci ea are o funcție eminentă dramatică, de prim plan. Catalizator al diverselor posibilități și ipostaze ale lui Constantin, Maria este în același timp și opoziția lui continuă.*

Maria mai e totodată femeie și mamă; și dacă atitudinea ei rămîne pînă la sfîrșit nestrămutată, sufletul său zdruncinat caută să evadeze din realitate, refugiindu-se delirant în trecut. Rol deosebit de greu pentru interpreta lui, care trebuie să-l trăiască mai mult prin inhibiții și printr-o dureasă tensiune interioară și mai puțin exterior, îndeplinind, fără a marca nici

o tranziție, saltul brusc din prezentul cutremurător în irealitatea trecutului fantomatic. *Olga Tudorache* (premiu pentru interpretare) a fost acea neclintită cariatidă, gata să se fărîme din clipă în clipă sub imensa povară pe care e silită s-o poarte, reușind să dea în același timp impresia contradictorie de rigiditate și de fragilitate, să fie feminină și duioasă și totodată retractilă și rece. Încă o dată interpreta a dovedit marile sale posibilități actoricești, ce o fac să se simtă deopotrivă în largul său într-o comedie de Eugen Ionescu, ca și în roluri de un intens dramatism, cum ar fi Victoria Lipan din *Baltagul* sau Maria din piesa lui Ilie Păunescu.

Constantin Codrescu a căutat să dea un relief concret frământărilor morale și încrîncenărilor interioare ale Brîncoveanului, evoluînd pe toată suprafața scenei într-un joc foarte mișcat, foarte plastic și îngăduindu-și o mare libertate în gesturi și tonuri.

Dintre interpreții celor trei feciori, mi s-a părut îndeosebi remarcabil prin sobrietatea și fermitatea jocului *Nicolae Pomoje*, un actor care știe să-și economisească mijloacele, acoperind toate exigențele rolului, fără a recurge la vreun efect teatral. *Dan Nuțu*, care nu dezamăgește niciodată, fiind mereu egal cu sine însuși și cu talentul său, a fost firavul adolescent Matei, prea crud încă pentru a putea înfrunta o experiență eroică, iar lui *Vasile Gheorghiu* i-a revenit misiunea de a împrumuta chip și glas firii aprige și neînduplecate a vehementului Radu.

Decorul lui *Ștefan Hablînschi* (mențiune pentru scenografie) — mai impresionant în schița publicată în program decât pe scenă — de o impunătoare simplitate.

Premiul pentru regie al festivalului a fost decernat, pentru merite de mult recunoscute, *Soroanei Coroamă*, care a pus în scenă atât *Săgetătorul* (la Naționalul ieșean) cât și *Maria 1714* (la Teatrul Mic), folosind două formule regizorale complet diferite. Înșușindu-și intențiile autorului, care și-a construit episodice și mozaicat piesa (*Ion Omescu* — *Săgetătorul*) cu un decupaj specific cinematograficului, *Sorana Coroamă* a realizat o înscenare spectaculoasă, dar nu prin fast și artificii străluci-

toare, ci printr-o mișcare foarte diversă și bogată, mînuind cu dexteritatea unui coregraf numeroasa distribuție, într-o suplă și continuă desfășurare de simetrii și a imprimat totodată spectacolului un ritm susținut cu vivacitate pe tot parcursul, scurtînd cît mai mult pauzele și îmbinînd strîns, într-o continuă succesiune, tablourile, și cînd ar fi fost înregistrate pe o peliculă.

Regia piesei lui Ilie Păunescu vădește o schimbare de manieră de 180 de grade. Transpunerea scenică a fost înfăptuită în cea mai strînsă simbioză cu textul, ritmul încetinit sau accelerat după cerințele momentului, pauzele au avut un rol aproape tot atît de important ca și cuvîntul, gesturile actorilor (cu excepția lui Constantin Codrescu) limitate la strictul necesar. Tensiunea dramatică a progresează astfel într-un admirabil crescendo, ca în vestitul pasaj ce încununează prin suava-i polifonie moartea Isoldei, în opera lui Wagner.

Cineva afirma odată că literatura noastră dramatică evită să atace marile probleme ale existenței, circumscriindu-și preocupările la cazuri particulare și la împrejurări lipsite de anvergură. Piesele *Săgetătorul* și *Maria 1714* constituie două mărturii (și probabil că mai există și altele) de ajuns de concludente pentru a infirma această constatare.

Cronica personală a lui Laonic de Paul Corneliu Chitic (Teatrul Timeretului din Piatra Neamț) este o piesă pseudoistorică sau evasiistorică sau semiistorică sau cum vreți să-i spuneți, adăugînd orice prefix care să semnifice o aproximație. La drept vorbind e mai curînd o pseudopiesă cu un dialog extraliterar sau pseudoliterar, folosită ca pretext pentru un spectacol, care — el, cel puțin — este real. Eroul, un Vlad pseudo Tepeș, vrea cu tot dinadinsul să fie, vezi Doamne, o figură renaștutistă, cu o problematică elevată de ordin etico-filosofico-politic și cu ambiții imperioase, pe care nu și le poate saaisface decât prin crime și vărsări de sînge, zbătîndu-se între bine și rău, între necesitate și idealuri morale, între afecte și concepțe progra-

matice. *Caligula*, *Diavolul și Bunul Dumnezeu*, *Lawrence Durrel*, *marșizul de Sade* și *Truman Capote* amestecați într-un fel de ghiveci călugăresc, condimentat cu unele reminiscențe din Delavrancea și din Shakespeare. *Cronica lui Laonic* pasămite este o piesă de factură modernă, traducînd (utilizez cuvîntul în sensul atribuit de Caragiale) angoasele omului contemporan, sub un pseudoveșmint istoric. Ceea ce nu-l împiedică pe erou să semene cu Ștefăniță din *Viforul* și să hamletizeze tot timpul, emițînd felurite cugetări sentențioase, cu impetuoșitatea intermitentă a unei fîntîni arteziene, al cărei mecanism n-a fost bine reglat. Atîta doar că Vlad e mult mai capricios decît Ștefăniță și mai enigmatic decît prințul danez: cheamă mereu boierii la sfat, îi alungă, iar îi cheamă — ba uneori mai vin și nechemăți — așa încît scena e în permanență ocupată de boieri, care, din cînd în cînd, au decența să se retragă, pentru a-i îngădui domnitorului să hamletizeze nestingherit și să mai emită cîteva aforisme. Din fericire, decoratorul a avut buna inspirație să construiască doi pereți de scînduri, de o parte și de alta a scenei, cu cîte două uși fiecare, ca să aibă bieții oameni pe unde intra și ieși fără să se îngheșuie, chit că domnitorul e silit să stea tot timpul în curent, neajuns la care nu pare a fi sensibil, fiindcă se agită și filozofează necentenit. Ce spune anume? N-am reținut decît două mostre, nu știu dacă și cele mai semnificative „Numai regii și cîinii nu trag ușa după ei” (citez din memorie) De ce numai cîinii și nu oricare alt patruped? Pisicile și caprele n-au nici ele acest bun obicei. Sau „Păsările se scapă de teamă să nu intre în colivie. Regii se murdăresc fiindcă nu pot să iasă din închisoarea asta” (gest cu care arată palatul). Precum se vede metaforele rămîn în domeniul zoologiei comparate. De astă dată însă nu mai e vorba de o sentință fără acoperire, ci pur și simplu de o vulgaritate.

De ce ți-e frică totuși nu scapi. Domnitorul cronicarului Laonic (alias Paul Corneliu Chitic) se pomenește nitam-

nisam închis într-o cușcă în care continuă să hamletizeze. Se întîmplă însă o mulțime de alte lucruri neobișnuite în această piesă. Așa, de pildă, la un moment dat Tepeș, urmărit de obsesia singelui vărsat, pe care-l vede apărînd peste tot, ca lady Macbeth, poruncește să vină o slujnică să spele scîndurile (palatul fiind clădit exclusiv din scînduri, deoarece, probabil, cărămida a fost inventată ceva mai tîrziu). Slujnica însă, vedeți dumneavoastră, nu-l recunoaște pe domnitor și socotindu-l un om de teapa ei, îl pofteste să-i dea o mîna de ajutor. Incidentul, nostim în sine, putea prileji un schimb de replici spirituale, dacă nu și pline de tîlc. Nu se întîmplă totuși nimic. Vlad freacă un timp scîndurile, apoi se plitisește, iar femeia își ia găleata și pleacă. Asta-i tot.

Lucrul cel mai bizar și mai neprevăzut survine cam pe la mijlocul dramei. Tiranizat de postulatul dreptății absolute, domnitorul nu pregetă să-și osîndească la moarte propria soție, care se pare că nu i-a prea fost credincioasă și, ca un suprem rafinament sadic, poruncește să vină episcopul împreună cu boierii, pentru a o prohodi pe doamnă înainte de a fi răposat. Însăpămîntată însă doamna moare subit — de inimă, probabil — și nemiaivînd pe cine prohodi, boierii pun mîna pe un vas cu pești și încep să cînte „veșnica pomenire”, pe urmă pornesc spre ieșire în procesiune, purtînd pe umeri cadavrul doamnei, fără a uita să care cu ei și vasul cu pești.

Hamlet a fost sau n-a fost nebun? Problema tot mai e controversată după aproape patru sute de ani. Dar Vlad Tepeș? Laonic ezită să dea un răspuns precis. Totuși domnitorul se întrebă la un moment dat cu toată naivitatea de ce oare boierii nu vor să-l socotească nebun, cînd el își dă toată osteneala să se prefacă? Cîta osteneală își va fi dat nu pot ști, dar sînt convins că autorul a avut mult de furcă cu el, fără a reuși să scoată nici un pseudo-erou de teatru.

Judecat în sine, spectacolul a fost tineresc și animat; atît regizoarea, *Magda Bordeianu* (mențiune pentru regie) cît și actorii s-au străduit din răsputeri să dea oarecare consistență textului.

„reconstituirea“

Cronica cea mai serioasă despre filmul *Reconstituirea* este aceea a lui D. Costin din *Scînteia*. Ea a apărut în aceeași zi în care avea loc emisia mea despre acest film, la Televiziune; deci fusese scrisă înainte; deci autorul ei nu știa ce aveam să spun eu. Iată de ce am fost plăcut surprins și chiar măgulit să văd că ideea cea mai importantă din acea cronică era mai mult sau mai puțin identică cu ideea mea. Eu ziceam așa:

„Singurul lucru care mă supără în acest film este că detaliile care arată că situația descrisă, deși gravă, nu este generală, imuabilă, ci particulară și trecătoare, nu au fost mai multe“. Lumea descrișă într-o operă de artă trebuie să conțină și bine și rău dacă vrea să semene cu lumea adevărată. „Il n'y a pas de scélérat parfait“ — zice un proverb francez; și vice-versa. Aristot cerea ca cel mai sublim dintre eroi să aibă totuși ceea ce s-a numit „vina tragică“.

Această dorință a mea însă nu este un cusur al filmului. Căci există un fel de convenție tacită între operă și public, convenție de care a vorbit odată Steinbeck atunci cînd niște critici îl întrebau: „oare crezi d-ta că America e numai așa cum o arăți d-ta?“ „O! Nu! răspunse Steinbeck: ba chiar cred că America cea bună e mai deasă decît aceea oribilă pe care o descriu eu. Dar eu pe asta am ales-o. Descrierea ei mi s-a părut mai interesantă, mai urgentă și mai folositoare decît oricare alta“.

De altfel, chiar și D. Costin spune (citez) că „autenticitate nu înseamnă

niciodcum o *echilibrare* simplistă, în virtutea căreia prezența unui personaj *negativ* ar impune, prin simetrie, o replică *pozitivă*; nu înseamnă nici îndulcirea, edulcorarea aspectelor negative, a mentalităților reprobabile ci, dimpotrivă, relevarea lor îndrăzneată“.

Rețin mai ales cuvîntul *simplistă*. Echilibrarea să nu fie simplistă, adică făcută prost, stîngaci, în formă de lecție școlară. Această „echilibrare“ e poate cea mai delicată operație literară, mereu amenințată să cadă în plătitudine școlară. Marii artiști au preferat s-o ocolească. Așa a făcut Caragiale. El n-a găsit cu cale să introducă și personaje pozitive. De altfel, premiile pieselor sale fuseseră întîmpinate cu manifestări zgomotoase din partea Gărzii Civice și a altor ofensați. Dar, după cum știți, ce fusese val, ca valul avea să treacă. Din păcate, cu acea ocazie Caragiale a fost apărut în mod stupid de Maiorescu, care se instalase, pontifical, pe principiul libertății absolute a artei, observînd că societatea românească este sută la sută identică cu infernul descris de Caragiale (faimoasa teorie a formelor fără fond).

Poate că și la filmul „Reconstituirea“ se va fi găsit un plutonier de miștie care să înceapă să mîrșie în stal; sau unul care să fi părăsit, în semn de protest, sala. Fenomenul acesta e bine cunoscut, și pitoresc immortalizat în faimoasa anecdotă a cetățeanului din baie, sau cunoscuta metaforă românească a omului cu „musca pe căciulă“.

După ce vom adînci puțin conținutul filmului, vom fi în stare să știm cum (și cît) s-ar putea introduce totuși un personaj pozitiv, astfel încît „echilibrarea“ să nu fie „simplistă“.

De cînd s-a clădit „Buftihood“ și pînă în anul de grație 1970 conducătorii noștri culturali au cerut făcătorilor de filme să descrie situații contemporane. Căci numai ce e actual poate fi nou, și numai ce e nou, adică original, poate fi artistic.

Din păcate această actualitate 1970 este afurisit de complexă și încurcată. Mai ales că e și dublă. Poate chiar triplă. Căci aceleași probleme se prezintă cu totul altfel în lumea capitalistă, în cea socialistă și în așa zisa

„terță lume“ (a țărilor în curs de dezvoltare). Totuși, lumea de azi este una. Adică cele trei forme istorice sînt simultane, contemporane și, prin asta, oarecum solidare, fiecare situîndu-se în contrast, opoziție sau imitație cu celelalte două. Pe de altă parte, un film „despre viața contemporană“, ca să fie interesant, trebuie să aleagă problemele grave ale momentului istoric, nu flecurile. De pildă, practicarea și gustul violenței atît la tineret cît și la adulți este un prototip de problemă majoră.

O a doua obligație a artistului este să pună drama aleasă de el în contrast, în paralelă cu aceeași dramă așa cum se desfășoară ea în alt regim moral și social. Confruntarea nu trebuie făcută simplist, prin filmări paralele, ci evocată indirect, prin detalii care ne vor aduce aminte nouă, spectatorilor, acea *altă* lume, fără a o arăta pe ecran. Ea nu va apărea decît în mintea noastră, declanșată de imaginea contrarie de pe pînză.

O altă problemă de căpetenie care chinuiește lumea de azi (de ambele părți ale banicadei) este arta de a munci, talentul eficacității în treaba făcută. Este aici o adevărată dramă. Ba chiar două. Căci altfel se prezintă ea în cele două lumi. În occidentul super-industrial avem tragedia Europei care riscă să devină colonie americană din pricina imposibilității conducătorilor de întreprinderi europeni de a lupta cu imensa superioritate tehnică a conducătorilor (chiar indigeni), dar „de formație americană“. Cu pași repezi, Europa occidentală e „controlată“ de societăți americane instalate pe vechiul continent. Lupta e cu atît mai grea cu cît această aservire colonialistă pare a nu sărăci pe cetățeanul din acele țări, ci, dimpotrivă, îi ridică nivelul de trai. Deocamdată. În schimb, acest belșug, ca printr-un fel de ukaz al infernului, face pe oameni profund nefericiți. O bună parte din tineret cere dărîmarea totală a societății existente. O face haotic și stupid, dar convins și sincer.

Cu totul altfel se prezintă aceeași problemă în țările socialiste. Și filmul

lui Pintilie a știut-o vedea cu o justete de care n-au dat încă dovadă filmele, de pildă, poloneze sau cehe, care respirau ciuda polemică, o răzvrătire exagerată și simplistă. Problema ineficacității în muncă, a trebii prost făcute, se datorește nu faptului că se lucrează uneori mai puțin bine, ci faptului că se lucrează, pur și simplu, prost. Fără a merge pînă la sabotaj și chiul, cutare director sau șef de secție, sau cutare „responsabil“, procedează *neserios*. Acesta e adjectivul potrivit: amestec de indolență, indiferență, neatenție, neglijență. În asemenea cazuri treaba merge poticnit, cu timpuri morți, cu pane tehnice, cu trîncăneală, cu sindrofie, cu paperaserii și cu o conștopistărie exasperantă. Înțeleg: „unii“ directori, „unii“ șefi de sectoare. Dar în societatea planificată socialistă solidaritatea funcțiunilor e teribilă și, dacă „unii“ responsabili greșesc, toți ceilalți se resimt. Și ruptura de solidaritate produce nu numai pagube economiei, dar uneori chiar drame personale, tragedii, catastrofe morale. Luați un caz banal și colosal de frecvent: domnișoara de la zero-trei, care, știind că postul Informației e foarte solicitat, decroșează frumos timp de o jumătate de ceas receptorul și-și vede de alte treburi. Aceste zăbave pot provoca moarte de om, dacă, de pildă, întîrzie cu 10 minute aducerea unui medicament salvator. De altfel nici nu e nevoie, pentru asemenea crime „obiective“, de chiulul fetei de la Telefoane. E suficientă acea inadmisibilă funcționare (sau mai exact ne-funcționare) a telefoanelor dimineața. Fiecare apel cere o jumătate de ceas. Tonul nu vine; cînd vine și faci numărul, acesta nu sună; cînd sună, el sună ocupat; cînd nu e ocupat el, e ocupat numărul interior; cînd acesta răspunde, persoana necesară nu e în birou. Astea toate te pot perfect face să pierzi trenul și să nu mai poți să scapi de la moarte și muribund.

Situația la noi se pune în alți termeni decît în Occident, unde un „management“ de nivel neamerican nu poate produce drame, ci doar un pas înainte în acapararea piețelor de desfacere ale Europei. Noi nu concuăm cu „ordinatoarele“ americane. La noi treaba merge, leafa merge, dar din cea

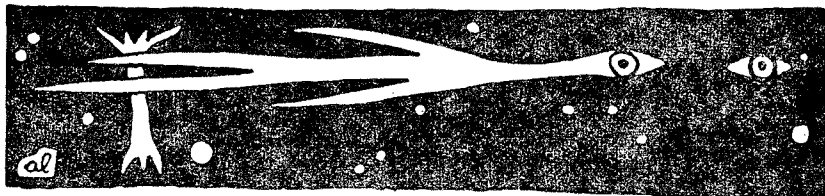
mai mică neglijență sau neseriozitate în muncă poate rezulta o tragedie personală. Pintilie a ales două operații aparent lipsite de orice pericol: o reconstituire judiciară și turnarea unui film educativ. Aceste două lucruri, făcute neserios, indolent și neatent, vor provoca o harababură de gen Stan și Bran, care se va solda cu două morți, una posibilă și, ca prin minune, evitată, alta săvârșită. Această culminație tragică nu este o alegorie, o hiperbolă. Este fapt oricând posibil. De aceea la noi lozina conducătorilor noștri morali este: „luați treaba în serios, căci societatea socialistă e o lume de largă și strînsă solidaritate umanistă, unde fapta ta, neserios făcută, poate nenoroci pe alții”...

E interesant cum cealaltă problemă majoră cuprinsă în filmul lui Pintilie, deși diferită de prima, duce la aceleași dramatice deznodăminte. Este problema violenței. Nu e nevoie să vedem pe ecran beatnici, hipiși și bluzoane negre tăbărînd cu motocicletele, violînd, spărgînd vitrine, furînd, omorînd. Pe acest gen de tineret îl cunoaștem deja din presă și film. Foarte lesne ni-l evocăm în minte pentru a constata cît de deosebit e el de cei doi tineri din filmul lui Pintilie. Acești doi băieți sînt serioși, lăudați de cei de la fabrica unde lucrează; și-au luat, cu sacrificiile de „fără frecvență”, bacalaureatul; îi leagă o dulce prietenie; nu sînt îmbrăcați caraghios; au haz; dar... Da. Dar... Dar unul din ei e impulsiv, violent. Nu se poate stăpîni să sară la bătaie. Este sclavul unui moment de furie. Pintilie a zugrăvit bine contrastul între două soiuri de bătaie: bătaia în aparență fără gravitate de la bodega strandului, unde cei doi prieteni, veniți să-și serbeze bacalaureatul, îmbătîndu-se, s-au luat, din te miri ce, la bătaie. *Între* ei, nu cu alții. Bine înțeles, cînd ospătarul a încercat să-i despartă, unul din ei i-a spart capul. Apoi s-au rostogolit în apă. Apoi au

spart o cabină a ștrandului. În contrast cu această aparent anodină altercație, alte două bătaie, în stare trează, în fața „autorităților”, în fața celor cărora trebuiau să le execute ordinele. Nici unul din cronicarii noștri n-a observat aceste două bătaie, ca să zic așa postume, care dovedesc că unul din băieți este bătauș maniac, de o impulsivitate maladivă, incapabil să-și stăpînească accesul de violență, la cea mai mică „sărire de muștar”. Rezultatul, de data asta, va fi două crime: una, cînd prietenul său fusese cît pe-acum să se înnece, cealaltă, cînd l-a omorît de-abinelea. Vă închipuiți cît este el de dezolat. Aici poate interveni, cu delicateță, un personaj care pînă atunci să nu fi scos nici-o vorbă, și care acum, cu numai cîteva cuvinte, să-și spună: „În viața ta să nu mai tragi o palmă. Căci ai fire de bătauș. Nu te poți stăpîni. Și atunci, a zecea, a suta oară, tot vei face moarte de om. Dacă nu te oprești, ești condamnat — mai curînd sau mai tîrziu — să ajungi criminal”.

Iată cum două situații morale complex diferite — gustul violenței și exercitarea neserioasă a muncii — duc, cu o egală fatalitate, la crimă în societatea noastră socialistă, societate a răspunderii. Și iată, încă o dată, ce deosebire față de societatea apuscană, față de societatea zisă „de consumație”, unde tinerii fac scandaluri și măceluri fiindcă se plictisesc și caută teribilitate, ieftine vitejii. Pe această chestiune — cum se spune: „ieșim bine”. Violența din filmul lui Pintilie pornește dintr-o înclinație personală, care se poate vindeca; și nu dintr-o nevoie de secătură, care vrea să facă pe grozavul.

Mă opresc aici, deși aș mai avea încă multe de spus. Căci s-a găsit cineva care să afirme că filmul e prost și fals, aducînd argumente de fapt. Nimic mai interesant decît faptele concrete, înțelese astfel încît să dovedească exact contrariul de ce voise obiectantul să demonstreze.



i. negoîtescu



hortensia papadat-bengescu: „poezii franceze”

Prin 1944, am primit din partea Hortensiei Papadat-Bengescu un caiet-manuscris de versuri în limba franceză (excepție constituie un poem în germană, Wiegeliad, și unul în limba română, Creația — acesta din urmă, pe ultimele două pagini ale manuscrisului, e de două ori transcris, o dată cu sterșături și a doua oară în formă „definitivă”). Caietul are 246 de pagini numerotate de autoare, dar poemele se sfârșesc la pagina 149, cu cel mai sus amintit, Creația, și mi-a fost dăruit în vederea unor traduceri pe care le proiectam*). E vorba, desigur, de o copie, fiindcă în monografia sa închinată Hortensiei Papadat-Bengescu (1965), Valeriu Ciobanu menționează câteva caiete de versuri, atunci în posesia doamnei Elena Stamatiade, fiica scriitoarei, caiete pe baza cărora monografistul întreprinde o descriere corectă și o analiză pertinentă a lirismului bengescian. Caietul pe care îl posed eu poartă, pe prima pagină, titlul Poésies și, deasupra, pseudonimul autoarei, Anna-Maria Salviny, însoțit de inițialele cu majuscule H.P.B. După cum se știe, Salviny este numele bunei după tată a Hortensiei Papadat-Bengescu. Doar două dintre poeme sînt datate: Guerre — 1916, Chanson pour qui? — mai, 942. Versurile întregi culegeri sînt împărțite pe cicluri (plaquette, subintitulează scrutoarea unele din aceste cicluri): Préludes, Le Pellerin Mercueilleux, Sanguines, Eté Sensuel, Gong !,

*) A se vedea Viața românească nr. 5, 1968, unde au apărut poeziile Vară senzuală, Tăcere fecundă și Șarpele verde.

Les Chansons de la Dame grise, Berceuse, Convalescence, Temps, Pénombre, Nocturnes și Echos. După cum indică titlurile enumerate, ne aflăm în fața unui adevărat roman liric. El corespunde prozelor impregnate de lirism din întia perioadă de creație a Hortensiei Papadat-Bengescu, din perioada Apelor adînci și Femeii în fața oglinzii, a scrisorilor „în eternitate” pe care Bianca Porporata le adresa lui Don Juan, și a misterioasei interogații erotice din Pe cine a iubit Alisia? Ca modalitate doar, în sensul narcisismului feminin și al freneziei senzuale, căci versurile nu aparțin numai acelor vremuri de debut, care au precedat creația obiectivă din Balaurul, din ciclul Hallîpa, din Logodnicul, ci au continuat să fie o preocupare literară, permanentă, a romancierei. Interesul lor e însă de ordin strict documentar (ca document artistic bineînțeles, și nu ca document biografic), fiindcă în timp ce proza lirică a începuturilor bengesciene își păstrează și astăzi interesul literar — există acolo pagini admirabile și revelante din punct de vedere stilistic —, aceste versuri, judecate prin prizma limbii și literaturii franceze, se dovedesc a fi lipsite de orice valoare. Probabil, cele mai multe poeme au fost scrise în tinerețe, faptul însă că unul din ele e datat 1942 ne îngăduie să presupunem că autoarea importantelor opere epice de maturitate a simțit mereu nevoia de a-și elibera resursele unui lirism fundamental în astfel de produse diletanțice, străine limbii ei naturale de creație, dar nu străine unei sensibilități proprii. Or, tocmai această sensibilitate proprie ne interesează aici, chiar dacă ea nu și-a găsit mijloace de expresie artistică demne de marile romancier care a dat literaturii române opere ca Drumul ascuns sau Rădăcini.

Acest „roman” poetic, a cărui veltutate vine din însăși formația lirică a autoarei, ce n-a depășit, de-a lungul versurilor sale, o anume poezie minoră, neo-romantic simbolistă, practică în Franța la sfîrșitul secolului al 19-lea, se organizează în jurul unor trăiri esențiale feminine, cu aspirații sentimentale puternice dar voalate la început, violente și chiar exacerbate mai apoi, abia punctate de fiorul maternității la un moment dat și, în general, carac-

terizate de nostalgia vagă sau vehementă a unei senzualități neîmplinite. De la îndepărtate cloroze de declinuri intangibile, de la dureri imprimate de degete invizibile la fosforescența fluctuațiilor vane, de la tristețea bucuriilor diafane topite în fluidul dorințelor nefinite la bucuriile stinse de atingeri profane, poetesa trece pe rând prin strania desnădejde de a nu îndrăzni să guste din cupa plăcerilor, prin melancolia parcurilor autumnale, arămii, cu băncile părăsite de amanți, cu iedera agonică desvelind osatura de lemn a pavilionului, cu statui umede de ploaie, grădini devastate pierind sub latentă lucrare a unui rău ereditar; visează balcoane, terase, plăși, turnuri, adică locurile de veghe de unde se pot contempla contururile infinitului; de după duritatea cristalului prea pur al unei ferestre, urmărește cu spaimă tumultul metropolei care se revarsă printre edificii spre a se precipita parcă într-un hău; invocă liniștea — bogată, odinioară în cântec, în mîngîieri, în lacrimi — pierdută acum și inaccesibilă: are viziunea unui bărbat dormind, în al cărui somn țîșnește un herald cu goarnă de aur, menit să împrăstie imaginarii și să instaureze trezia realului; caută pe figurile femeilor misterul iubirilor lor trecute, în privirile lor, chipurile tulburătoare ale celor care atîta le-au iubit; își condamnă orgoliul și refuzurile; își deapănă extaziata memoria senzuală a propriei ei mîini; cu dulce feminitate, își retrăiește, ținînd pălăria ei de catifea gri, iubirea trecută; ajunge în sfîrșit la mîngîieri suave, la pasionate îmbrățișări și săruturi ucigașe. Acum singele clocotește, reveria o poartă la un prag al paroxismului senzual, versurile se adresează zeului patimei, umed și însingerat, arhiepiscopului fără tiară, Molohului Milei. Simțurile devin plenitudinare în identificarea cu anotimpul suprem, spasmotic, vara germinală; grînele, spicele, înflorescențele promițătoare de roade trimit la frigiana Cybelă sau chiar la infernala Persefonă. Clipa fabuloasă a Naturii, simburii explozivi, oul care crapă, tăcerea fertită, fructele, iată domeniul incantatoriu al versurilor de acum. Și apoi iarăși sfîșietorul regret al erosului netrăit, al plăcerilor necon-

sumate: „Viața mea e o stradă al cărei pavaj curat îngroapă pașii vechilor trecători“. Dorințe flagelate, gloria desnădejdiei par a se alina prin triumful instinctului matern — corpul se cufundă în unda hialină a voluptății fără prihană, calmul suprafeței ascunde adîncimi potolite. Dar obsesia mîinilor nu intrînză să renască, nostalgie incurabilă, mîinile femeii pregătite să fie așezate pe rugul amintirii pasionale. mîinile pe care poetesa le numește „corabia mea beată“. Dorințele, filtrate prin aducerea amînte, reizbucnesc, freamătă iarăși vehement, timpul e invocat ca zeesc organ sensibil, pulsația haotică ademînd clipa: volute, șerpuiiri, arcanе, rețele figurează regalul somn, marele extaz al penibilei reîntoarceri la viața senzuală: țipetele castității proclamă răul! N-au mai rămas însă decît recoltele foșnitoare ale nopții, în regatul păgîn al visului: „adevărul meu nocturn“, zice poetesa. Și, spre a încorona sumbru acest univers de senzualități chinuitoare, demoniace, din versurile sale franceze, Hortensia Papadat-Bengescu încearcă, pe strunele mai aspre dar mai sigure ale limbii române, să înalțe un tenebros imn Creației. Să „înălțe“ e aici un paradoxal mod de a spune, căci versurile românești, depășind clorozele, parcurile, invocațiile dureroase ale voluptății, extatica, narcisiaca și greaua contemplare a mîinilor, se scufundă de fapt într-o viziune haotică, în care tenebrelor și uritului le revine sarcina de a naște țandăra solară. Triumful beat de nostalgii al Cybelei s-a risipit în împărăția neagră a Persefonei, soața lui Pluto. Nu cred a fi întîmplătoare împrejurarea că, redobîndindu-și în limba natală, în limba marelor sale opere epice, lirismul, Hortensia Papadat-Bengescu a figurat simbolic substraturile întunecoase ale acestor opere, în care boala și monstruoșitatea constituie o tematică generală și obsesivă. Iar versurile sale franceze, contrastînd violent și din toate punctele de vedere cu literatura sa obiectivă, ne oferă poate cheia spre cercetarea psihanalitică, spre explicația genetică și morală totodată a lucrării majore, a culmilor de la suprafață, care se cheamă Concert din muzică de Bach ori Logodnicul.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

posibile mutații în disciplina volumului „joc secund”*)

În nota de la finele Jocului secund Ion Barbu spunea: „Producția anterioară anului 1922 a fost lăsată la o parte, ca decurgând dintr-un principiu poetic elementar. De asemenea, poeziile scrise pentru plăcerea prietenilor, sau privitoare la întâmplări personale“. Ne vom conforma acestei poziții a lui Ion Barbu față de arta sa poetică, față de evoluția și de calitățile ei, considerând deocamdată prin definiție că el ar fi fost cel mai în măsură să se pronunțe asupra acestora; și, deocamdată, ne vom limita la studiul Jocului secund ca singură operă a căreia autorul i-a certificat dreptul de existență și singura în raport cu care el a admis a se defini. Mai târziu vom încerca să înțelegem care era acel principiu elementar amintit, care sînt raporturile lui cu principiile, ulterioare, ce au prezidat crearea poeziilor cuprinse în Joc secund și în ce măsură severitatea autorului față de restul operei sale era justificată sau nu.

A doua propoziție a citatului de mai sus semnifică, evident, aceeași voință de selectare; exercitată acum, în continuare, și asupra creației următoare datei 1922. Propoziția înseamnă că poetul nu se consideră reprezentat de toate poemele sale, nici chiar după abandonarea aceluși principiu primar. Implicite se afirmă astfel (fie în mod axiomatic și deci, subînțeles, general

* Fragment din „Ion Barbu: analiză, pretext și eseu“.

valabil pentru orice tip de creator; fie, mai curînd a posteriori, și anume, probabil, în urma observațiilor făcute de poet asupra mecanicii și reflexelor proprii sale tehnici de creație) că actul creației îl precede într-un fel pe cel al reflecției, reflecție în funcție de care poetul va decide pe urmă, cel dintîi, ce trebuie păstrat și ce nu din această creație. „Poezii scrise pentru plăcerea prietenilor“ înseamnă de fapt poezii scrise ca simplu joc, ori ca exercițiu; ele vor putea fi create, dar vor putea fi și distruse, adică eliminate ulterior. Aceasta înseamnă, deci, că Barbu nu-l consideră pe poet drept un mesager permanent al poeziei, drept un permanent purtător al ei. Astfel „starea de poezie“ este admisă, deci definită, ca fiind intermitentă și pasibilă de a fi supusă unei corectări, unei ulterioare selecții. Vom vedea mai târziu în ce măsură a izbutit Ion Barbu să se supună acestei decizii care, fiind exprimată astfel, căpăta valoare de unic adevăr, deci de unică posibilitate a poeziei sale; vom deduce atunci din analiza artistică a poemelor, distincția făcută de el între refacere, corectare, ordonare și inducînd principiile, intuitive de această dată, din care poetul le derivase, vom exprima semnificația de fapt a acestor distincții. A doua parte a propoziției, referitoare la poezii ce privesc „întâmplări personale“, adaugă la cele deja observate un fel de intuiție a separării tranșante între existența civilă a autorului și existența sa de autor. Imixtiunea în poezie a temelor legate de biografia civilă a autorului este considerată de Ion Barbu a fi străină de artă; în ciuda oricăror aparențe, acele teme nu au cum deveni poezie și, ca atare, sînt îndepărtate, fie de la început, fie după aceea, dacă cumva, prin accident, ele deveniseră deja subiectul vreunui poem. Ca și mai sus se admite implicit că autorul poate uneori greși confundînd cele două domenii; dar această eroare este posibil să fie, și trebuie să fie, îndepărtată prin aceeași selecție ulterioară.

Nota amintită conține deci, deja, cîteva trăsături în mod intenționat exprimate ale concepției poetice a lui Ion Barbu; vom vedea în ce măsură acestea își află expresia în Joc secund. Nota mai adaugă: „Autorul a sub-

ordonat distribuirea acestor titluri unui anumit efect, al întregului". În general poemul era și este considerat elementul maxim al poeziei; prin propoziția de mai sus Ion Barbu numește întregul volum ca fiind elementul maxim al poeziei sale. În același timp, propoziția afirmă o voință de ordonare și de construcție, subînțelegînd că există o semnificație precisă și unică a acestora; și anume, din construcția volumului ar reieși pe de o parte existența unei substanțe comune tuturor poemelor iar, pe de altă parte, ordonarea ar revela un anumit sens dat evoluției lor, sens voluntar, atribuit ulterior și manifestat tocmai prin algoritmul voit al ordonării lor. Reiese, prin urmare, că atît producția anterioară anului 1922 cît și poeziile scrise pentru plăcerea prietenilor sau privitoare la întîmplări personale au fost excluse din această declarație ordonată construcție a volumului, fie datorită unei deosebiri funciare de substanță în raport cu cele cuprinse în volum, fie datorită faptului că ele ar reprezenta puncte nule, scăzute, ori contrarii în raport cu acea evoluție.

* * *

Din punct de vedere cronologic ciclul Isarlik este primul; ca amplasare în volum, el este ultimul. Această inversare conține deci o intenție. Din punct de vedere artistic, Isarlikul este mult inferior ciclului Joc secund; iar o operă de artă (în cazul nostru volumul de versuri), fiind susținută doar de calitățile artistice, această aranjare e artificioasă și deservește poezia lui Ion Barbu. Căci o asemenea inversare este posibilă, și servește, doar în cazul cînd elementele ce se aranjează sînt cel puțin egale ca valoare artistică. Intenția de idee a volumului era, după toate probabilitățile, regretul, dorința de reîntoarcere, după experiența formală, experimentală, de factură sã zicem occidentală, a ciclului Joc secund, în lumea orientală a Isarlikului. Dar în artă o idee oarecare e demonstrată doar de una artistică, fără de care prima nu prezintă nici o valoare. Ceea ce este tocmai cazul de față, unde e vorba de o reîntoarcere cu călcîiele

înainte la o formă inferioară și depășită a poeziei lui Ion Barbu. Astfel că din punct de vedere artistic această asamblare nu înseamnă nimic și ca atare nu ne interesează. Ea e o intenție exterioară, extraartistică. Ne putem imagina prin similitudine o aranjare, de pildă, a operelor lui Joyce într-un singur volum cu intenție de unitate, în care Finnegans Wake ar constitui prima parte, iar Dubliners ultima: intenția manifestă ar fi desigur reîntoarcerea acestuia la realismul său original slujit de simplitatea formală. Dar ar fi vorba de aceeași argumentație artistică falsă și care ar demonstra exact contrariul, adică involuția, iar nu evoluția; tocmai datorită inferiorității artistice în care se află Dubliners față de Finnegans Wake. La fel, în ipoteza că pe Rimbaud l-ar mai fi interesat în general poeziile sale și în special o adunare a lor în volum, este ușor de presupus că poetul ar fi putut dori, spre a sublinia o anumită intenție, cea a evadării de pildă, o altă ordonare a poemelor decît cea cronologică. Lășind deoparte, firește, poeziile de început pe care acesta le-ar fi eliminat în mod evident, ca fiind absolut inexistente în raport cu evoluția sa ulterioară, ne-am putea închipui, măcar, Le bateau ivre pus după Les illuminations ori după Une saison en enfer? Dacă, poate, pe un cititor oarecare, faptul crîncenei diferențe de calitate nu l-ar orbi, în schimb, pentru orice cît de cît cunoscător de poezie, o asemenea inversare ar arunca o umbră asupra întregului volum, deci indirect chiar asupra poeziilor în cauză, dar mai ales asupra gustului și evoluției artistice a unui autor care ar fi putut crede că o asemenea inversare este posibilă, ba mai mult, interesantă și eficientă. În comparație cu vastele rezultate negative, efectul semnificativ scontat ar fi inexistent ori minim.

Revenînd la Isarlik, observăm o primă îndepărtare de la una din axiomele notei: atît Nastratin Hogeia la Isarlik cît și Domnișoara Hus sînt, conform informațiilor date de aceeași notă, anterioare datei limită 1922. Mai departe: dacă intenția ciclului este într-adevăr construirea descriptivă și pi-

toarească a unui mit oriental, construire dublată de câteva idei, să spunem, filozofice, (idei după cum vom vedea, adăugate deseori în mod exterior și post factum, dar prezente în permanență), atunci poezia în memoriam nu-și află în nici un fel locul aici (așa cum, de altfel, nu și l-ar avea în nici o parte a volumului, datorită inferioarei calități artistice și totalei absențe a ideii). Lucru de care poetul a fost, se pare, aproape conștient, de vreme ce adaugă un subsol care pare a încerca să argumenteze, de altminteri într-un mod cu totul formal și neconvincător, prezența aici a acestei poezii: „Stihuri pentru pomenirea unui ciine cu numele nemțesc, e drept (dăruit autorului de un prieten frinc). Crescut însă la Isarlık“. Astfel singurul argument, arbitrar, de subsol, e „crescut la Isarlık“; și cele două cuvinte „nemțesc“ și „frinc“, de rezonanță balcanică. Conform vreunui alt subsol și unor argumente similare. În memoriam putea face parte, la fel de bine, și din ciclul Uvedenrode, de pildă. Prezența poeziei acesteia constituie astfel o a doua inconsecvență a poetului față de atitudinea sa declarată: a) în ceea ce privește „întregul“, deci construcția; b) în ceea ce privește „întîmplările personale“. Fiindcă singura explicație a prezenței ei în volum este, evident, de natură sentimentală, adică personală. Se va prezenta și mai târziu ocazia să constatăm o cedare a principiilor estetice în fața celor sentimentale la Ion Barbu, fapt ce nu servește calității artistice a volumului.

În fine, din punct de vedere al atmosferei care domină acest ciclu, constituindu-i substanța comună, poezia încheiere este străină, în ciuda vocabularului, de ciclul Isarlık. Ea este o poezie demonstrativă, didactică, făcută; cu tehnică, și ca principiu poetic, ea aparține de fapt ciclului Joc secund. La urma urmelor și ca dată ea e mult ulterioară celorlalte poezii din Isarlık. Totuși, dacă o considerăm din unghiul unei construcții pe ansamblul volumului, prezenței ei aici i se poate atribui o anumită semnificație.

Conform aceluiași tabel cronologic reiese că toate poeziile ciclului Uve-

denrode sînt scrise între anii 1924—1926; în schimb și Isarlık și Joc secund, deci atât ciclul anterior cît și cel posterior lui, deși sînt alcătuite din poezii scrise în majoritatea lor înainte ori după Uvedenrode, conțin și poezii scrise în perioada 1924—1926. Anume, în această perioadă sînt scrise poeziile Isarlık și încheiere, care completează și definitivează ciclul Isarlık; prima aparține într-adevăr acestuia (prin fond, formă, atmosferă etc.); a doua nu, precum s-a afirmat mai sus. Tot în această perioadă iau naștere și poeziile care deși sînt incluse în ciclul Joc secund sînt mai curînd înrudite cu cele ce aparțin celorlalte cicluri (de pildă, Isbăvită ardere și Mod; din care prima e apropiată, de pildă, de Păunul), dar și poezii care pe drept cuvînt vor face parte din acel ciclu (Joc secund), ele prefigurînd într-adevăr maniera poetică proprie acestuia. Nedespărțiți încă de Isarlık, și căutînd deja noua expresie a Jocului secund, anii 1924, 1925, 1926 ar fi trebuit, în mod normal, în cazul unei evoluții treptate în cadrul unei aceleiași substanțe poetice, să constituie o punte de legătură între aceste două ipostaze. Ceea ce nu se întîmplă: căci, dacă ciclul Isarlık are, precum am spus, ca singură unitate o unitate de atmosferă, aproximativă, și dublată doar uneori de o idee comună, ciclul Joc secund nu are decît, tot în mod aproximativ, o unitate formală, de manieră, și cu totul alta decît cea care era utilizată în Isarlık. Părăsind acea primă unitate, poetul va căuta în mai multe direcții, direcții pe care, după o încercare sau două, le va abandona pe toate, exceptînd-o pe cea care va da naștere Jocului secund. Astfel, dacă Isarlıkului i se poate găsi o unitate, dacă Jocului secund de asemenea, Uvedenrode este un ciclu hibrid, ciclu-débarras, care, în afară de ecourile tîrzii ale primului ciclu și de poemele premonitorii ale celui de-al doilea conține tocmai acele căutări diverse dinainte de părăsirea unui principiu poetic și de identificarea cu un altul. După cum va reieși la o analiză amănunțită, poeziile cuprinse în acest

ciclu sînt contradictorii și divergente nu numai ca formă, ci și ca principii poetice ori metode de creație. Mai mult: ele sînt foarte inegale, privind sub aspectul calității artistice. Cîteva din cele nouă poeme cuprinse în acest ciclu s-ar fi convenit a fi excluse de către Ion Barbu, atît în numele unei consecvente exigențe cît și în virtutea abandonării aceluși „principiu elementar” ce ghidase creația anterioară anului 1922: de pildă Riga Crypto, înrudită în mod vizibil cu După melci prin folklorismul strict formal, convențional, dulceag, banal, și neasimilat, sau Oul dogmatic, poezie care, prin didacticism, prin discursivitatea pur retorică, prin discutarea unor „idei” generale dezlipite de substanța poetică este evident o reamintire a demult părăsitei sale maniere parnasiene. Și prima, și a doua decurg, ca ecouri întirziate, într-o formă doar aparent superioară, din același principiu elementar repudiat pe drept cuvînt.

Sub acest aspect hibrid s-ar putea susține totuși că se distinge, la o mai atentă observație, o unitate, dar cu condiția să îndepărtăm cel puțin poezia Paznicii: poeziile acestui grup au ca temă dragostea, sau ating măcar în treacăt acest subiect, ori îl pun în discuție. S-ar putea argumenta, în orice caz, că autorul, dînd acestui ciclu numele Uvedenrode, adică numele poeziei celei mai evident erotice din tot ciclul, a vrut să sublinieze în mod expres tocmai acest fapt: al căutării cu orice preț a unei unități de acest fel, fie ea și parțială.

Joc secund, în sfîrșit, ar prezenta, precum se afirmase mai sus, o vizibilă unitate de stil, dar numai dacă ar fi îndepărtate cîteva poezii: a) Inecatul, poezie de scăzută valoare artistică, de un alt stil decît restul ciclului, și înrudită, prin mult prea directă ei descriptivitate, cu perioada parnasiană (Tabelul cronologic confirmă această apreciere: „Inecatul, Din ceas, dedus... Inedite”, compuse în toamna lui 1929); utilizînd un material poetic din 1920); b) Izbăvită ardere, care atît prin subiect cît și prin formă ar fi trebuit, mai curînd, să fie inclusă în Uveden-

rode; c) Statură, poezie în orice caz străină de Joc secund, măcar din punctul de vedere formal care, singurul, pare că alcătuește unitatea acestui ciclu; în afară de acestea, un anume ton ne face să presimțim o poezie de album, de aniversare, de la început pînă la sfîrșit ocazională; ocazională chiar privită sub aspectul calității artistice (Fapt de asemeni confirmat de indexul cronologic: „Statură. Apărută sub titlul Pentru Monica, Sburătorul, Martie 1927”). Din care reiese că și această poezie era privitoare la „întîmplări personale” și că dacă poetul ar fi fost consecvent propriilor sale principii, excluzînd-o, volumul n-ar fi avut decît de cîștigat.

Se conturează deja, decurgînd fie doar și numai în raport cu consecvența volumului față de cele două-trei rînduri ale notei de la care am pornit, liniile generale ale unui conflict interior al poetului, între voința (în sensul de aspirație impusă de elementul lucid) de rigoare strictă, geometrică, armonioasă, și neputința organică, anarhică, instinctuală de a o atinge. De unde se impune ipoteza, ce va fi confirmată din plin mai tîrziu și se va dovedi de o extremă importanță, că acea voință de ordine este nespecifică organismului poetului, organism asupra căruia propriul intelect își exercită, în zadar sau aproape, tirania.

Cum însă acest conflict rămîne interior (căci el nu este nici rezolvat, nici explicitat artistic în text și este dedus doar prin operații analitice în subtext) el nu poate fi considerat de noi că a devenit real în singura realitate pe care o judecăm aici, și care ne interesează aici, cea a expresiei artistice, a poeziei; ca atare, el nu are cum să ne intereseze; el n-a devenit un fapt artistic, din punct de vedere artistic este inexistent, chiar dacă l-am dedus tot dintr-un text literar; căci acel conflict ține în fond nu de opera poetului, ci de biografia sau de opiniile artistice ale lui, deci de două realități ce, în cazul cînd se interferează cumva cu realitatea artistică, (adică cu

ceea ce este realizat, dat, se interfe-rează foarte parțial și pe acel segment comun care trebuie abordat cu extremă prudență și care, în nici un caz, nu poate fi loc esențial al unei opere ar-tistice.

Și totuși, ținem seama de acel con-flict și îl considerăm, chiar, foarte im-portant; dar aceasta o facem nu pentru că faptul ne-ar interesa prin el însuși și pentru el însuși: acest lucru îl pri-vește doar pe autor, și nu pe noi, așa cum nu ne-ar privi intențiile, fie ele excelente, ale operelor relatate, așa cum nu-l interesau pe criticul francez biografiile virtuale ale generalilor morți sublocotenenți.

Considerăm prin definiție și prin in-tuiție, și lucrul acesta va fi ulterior confirmat de analiză, că ceea ce este esențial pentru opera lui Ion Barbu și va clarifica în întregime opera sa este tocmai, și numai, acel fapt care va putea să explice atât unitatea celor trei sau patru fragmente discontinui ale poeziei sale (ne referim la perioada parnasiană și la cele trei cicluri ale Jocului secund), cât și coexistența stu-pefiantă, în cadrul aceleiași opere, a unor poeme, versuri ori imagini de o nemaiaținsă în poezia română, înăl-țime, alături de coborâri în care re-putatul, impecabilul rafinament al poe-tului e înlocuit de un gust îndoielnic, căderi unde virtuozitatea rară, calitate printre cele determinante ale sale, este înlocuită printr-o inexplicabilă stîngăcie.

Or, o asemenea explicație n-a fost încă găsită pînă acum de critică; a-ceasta s-a resemnat să considere frag-mentele, perioadele amintite așa cum erau date, pe porțiuni, judecîndu-le doar în raport cu ele însele fără a căuta o explicație de ansamblu și mă-rturisînd astfel neputința de a găsi justificarea trecerii de la un stadiu la celălalt, deci poate cauza, deci poate esența operei lui Barbu; ea s-a re-semnat de asemeni analizînd opera a-cestuia și oprindu-se numai la ceea ce constituie acolo cu evidență marea artă

a sa, să treacă cu discreție peste ne-verosimile și monsturoasele eșecuri ale acestei opere, eșecuri care parcă sînt creația unui cu totul alt scriitor.

O asemenea explicație nu reiese nici din mărturisirile poetului, fie ele inter-viewuri ori texte de critică. De altfel prin definiție orice asemenea mărturi-siri trebuie analizate cu multă precau-ție din motive ușor de presupus; iar în cazul particular ce ne interesează, ele se dovedesc a fi absolut inutile, căci ținînd de structura originară și intimă a poetului, explicația pe care o căutam era aproape certitudine fie ignorată, fie trecută în mod deliberat sub tăcere de acesta.

Astfel, doar în aceste condiții în care mijloacele obișnuite de investiga-ție se declară ineficiente ne putem permite să pătrundem într-un domeniu ce ar fi trebuit să ne rămînă interzis, întrucît el nici nu privește în fond arta și constituie în același timp un teren particular, al persoanei civile a autorului, pe care acesta are dreptul să-l jerească de indiscreția și lipsa de delicatețe a publicului, cîtorori ori cri-tici; anume ne vom îngădui să ana-lizăm structura psihologiei artistice a autorului, speculînd asupra ei, convinși fiind că explicațiile pe care le căutam în privința operei stau aici; evident, toate datele cu care vom opera vor fi furnizate fără nici o excepție numai de opera poetică a lui Ion Barbu, singurul domeniu pe care avem dreptul să-l cunoaștem și să-l folosim.

Formulînd, pe baza sumarelor date de mai sus, ipoteza — care poate părea, deocamdată, încă arbitrară ori neexplicită — a unei contradicții între structura poetică a lui Ion Barbu și voința sa artistică, formulînd deci ipo-teza că această contradicție va deter-mina aspectul întregii sale poezii, vom considera această ipoteză ca exactă și ca singură exactă numai și numai dacă analiza fiecărui ciclu, a fiecărui poem, a fiecărui vers, a fiecărei imagini o vor confirma.

remember mateiu caragiale

Coborît acum 85 de ani dintr-o stea ciudată și singulară, pe jumătate ascunsă de perdeaua subțire a norilor tainei, autorul „Craîlor de Curtea Veche” a încercuit sub semnul talentului său o pagină de artă necesară în evoluția literelor noastre.

Aveam nevoie de consfințirea atât de pregnantă a unei lumi spectaculare, pe jumătate sordidă pe jumătate miraculoasă, așezată la întretăierea întinericului, din care mai străbat raze de crai, cu lumina crudă și acidă în care înțepenesc rigide riduri de descompunere.

O lume de aruncări pătimase între fantastic și real, o lume de contraste umilitoare între imponderabilitatea fantasticului veșnic trecut și greutatea ameitoare a realului încă prezent, dar mort curînd. O metaforă de moarte, anatema uneori stîngace, alteori subtilă, niciodată precară. Alternări de urlat și tăcere, de suspîn și injurătură, de melodie și stridență. Pana autorului — o pendulare între „landrete și abjecție”, între suris și rictus, deopotrivă de melancolice.

Dar oricît de mare ar fi atracția scriitorului pentru taină, pentru misterul de nepătruns pe care-l ocrotește cu minuție, oricît de neliniștitoare vedeni se perindă prin rîndurile sale, universul acesta atât de bizar nu se abandonează niciodată confuziei. Noțiunile de bine și rău desemnează, una zona sufletului plin, majestuos și vizionar, alta o sterilitate psihică cu pete de oribilă stricăciune. Între ele nu se produc suprapuneri nici inter-

ferențe, ci doar vizite. O singură dată ele par a se ciocni într-o legătură invizibilă. Eroul povestirii „Remember”, Sir Aubrey de Vere, tînărul elegant și visător, prilej de fascinație intelectuală, întîlnit într-un Berlin diurn, plin de mireasma florilor, în care puteai poșosi liniștit doar în fața pînzelor celor morți în alt veac, va fi tot el acela reîntîlnit într-un Berlin nocturn, îmbătat de mireasma păcatului, îmbrăcat în straie femeiești, fugînd parcă de lume... Și aici, dacă se întîlnește o confuzie, este mai degrabă o taină a confundării. Între „flori” și „păcat” pare să se desfășoare întotdeauna ținutul reveriei lui Mateiu Caragiale. Florile, poate o continuitate de timp, martore ale unui trecut de fantasmă, iar păcatul devenind taină de moarte prezentă. Căci dacă tînărul va fi găsit mort, înecat în apa riului, cu fața arsă, se va ști că el este doar pentru că îi mai străluceau pe mină cele șapte safire de Ceylan, singurul semn neschimbat între zi și noapte, între viață și moarte. Noi însă nu vom ști niciodată de ce, prin voita întretinere a misterului, prin nedezlegatul simț al depărtării.

Între „flori” și „păcat”, oamenii lui Mateiu Caragiale umblă în travesti. Uneori travestiul îi acoperă de tot, ca pe Sir Aubrey de Vere. Amîndouă posturi la fel de ascuse, la fel de stranii. El nu se dezvăluie niciodată, poartă pe suflet o mască la fel de rigidă ca cea a jardului de pe chip. Și, fatal, în moarte masca se preschimbă în arsură, lăsîndu-l la fel de necunoscut. Rămîne în urma lui amințirea unui mister și atât.

Și oare craii de Curtea Veche nu sînt și ei travestiți? Travestiți atunci cînd se visează Cavalerii de Malta? Travestiți atunci cînd se afundă în mocirla vremii? Cînd vor fi fost adevărați?

Tăcut între oameni și vorbind numai la ceasuri de liniște, Pantazi — nobilă descendență de aventurieri cu sînge amestecat — își retrăiește fața de autorul-martor nesfîrșitele călătorii prin lume, pe ape nemărginite, pe munți fără început, pendulînd între apropieri intuite și depărtări neștiute, balcanic și occidental deopotrivă. Un fel de descîntec al spațiului în amin-

tirea umuia și imaginația celui alt. Sublimă evadare trăită de erou, închipuită de martor, condiție indispensabilă a pelerinilor spirituali. Iar acum închiderea spațiului pentru un timp limitat, cerut de socoteli omenești, și alt gen de pelerinaj în subterana imoralității din casa Arnotenilor, foști boieri prea declasați pentru a se numi oameni. Pentru o singură clipă un popas de suflet lângă Ilinca, fiica cea mică a Arnotenilor, incredibil de pură și bogată în spirit, dar moartă curînd, astfel ca destinul să fi stins singura lumină autentică din întunecimea unui dormit strident.

Așa cum Pantazi alunecă dintr-un spațiu în altul din voința intimă, tot astfel Pașadia alunecă între glorie și anonimat preferînd aroma tristă a celui din urmă. Rigid și auster ca structură, știind să câștige prin luptă aprigă dar și să piardă benevol, se travestește cu bună știință pentru amețeala desfruiului în care se va lăsa înghițit pînă la suprimare. În spatele travestiului banal cu care vizita bălciul înșam în care i-a fost dat să moară, omul trăia între scris și lectură, refugiu adevărat, pe care-l va folosi tot ca travesti, pentru că va porunci pentru clipa cînd nu va mai fi distrugerea a tot ce crease. Acest crai al pierzaniei avusese probabil o viață tot atît de dublă ca și cea a lui Sir Aubrey de Vere, ca și cea a lui Pantazi.

Cheia antrenării în lumea murdară în care se voiau tîrîți cu bună știință, era odiosul Pîrgu, atît de grotesc încît părea el însuși o mască, un travesti. Abiect și viciat peste orice limită, el se menține la suprafața vieții, se înalță chiar, în timp ce craii dispar.

Plimbarea aceasta continuă între „floare” și „păcat”, între bine și rău, desenată cînd în linii svelte, circulare și culori armonizate, cînd din linii frînte și culori violente, alcătuiește pagini antologice de opoziții sensibile între înalta tensiune a imaginilor de spovedanie și scurt-circuitul usturător al inciziei în realitatea descompusă. Și poate că, într-adevăr, zona purei fan-tezii e artificială față de cea aproape naturalistă a realului. Dar ele trăiesc prin contrast și se luminează reciproc.

Ancorarea în trecut conferă Crailor de Curtea Veche o măreție care anulează viitorul. Între „întîmpinare” și „asfințit”, singura resurrecție trecătoare este spovedania, loc de tihnă lăuntrică, miez de foc mocnit, dar obosit de moarte.

Pașadia, mort în brațele unei înfiorătoare bacante, Pantazi abandonîndu-și pletele și redevenind gentleman-ul călătorilor de odinioară, plecînd pentru ultima oară în Apus, probabil obosit, probabil murînd, Pîrgu, dispărut și el prin fabuloasa ascensiune, așa încît nu mai rămîne nimeni.

Singur martorul, cel ce a asistat la tot și la toate, cel ce ni le-a transmis nouă și altora, cel ce cunoștea probabil toate falsurile, cel ce ascundea și păstra cu grijă toate tainele se șterge și el o dată cu ceilalți, ascuns undeva la Porțile Răsăritului.

Miraculoasă, maniera în care Mateiu Caragiale se construiește pe sine sau mai bine spus nu se construiește, aplecat deasupra fiecăruia, existînd parcă pentru ceilalți, docil, ascultător, fără nici un rol în spectacolul de el creat, părăsindu-și identitatea pentru a fi doar prieten, doar duhonic, umbră...

Din taină, el nu vede decît pecetea care o ascunde și își asumă răspunderea unei păstrări intacte. Așa se face că manuscrisul neterminat „Sub pecetea tainei” ni-l învăluie definitiv în aura păstrătorului de mister. Atent, ascultător de confesiuni detective, ciudate ca și lumea în care se petrec, rostite cu voce egală între pahare de vin și talere de ospăț, el rămîne receptacolul sensibil, transmitătorul supus.

Numai lui nu i se întîmplă nimic, el nu se definește în raport cu ceilalți ci stăruie ca un priveghi întins peste soartă, ca o oră din cadran atoateștiutoare fără să tîlmăcească timpului de ce i s-au oprit secunde.

Numai noi îl știm, regizor nevăzut, suspendat deasupra unei lumi culese de el pentru posteritate. Numai noi îi simțim încîntarea mănunchiului de vise frînte în eternitate. Numai noi îi cunoaștem durerile ce răzbat din satira lui neînduplecată.

Dar regia magnifică nu s-a oprit numai la atît.

Discreția estompării nu-i poate adumbri valența creatoare. Universul

său s-a născut din nevoia de martori, pentru că viața nu poate exista în afara martorilor ei. Dar aceasta rămîne o aparență sensibilă în principiul creației mateine.

Urzeala se umple undeva în adînc, din absența ostentației, dar prin prezența unei seve neobișnuite. Cuvintele se orinduiesc după o știință neverosimilă a gândului. Toată noblețea pe care și-ar fi dorit-o în sine, a pus-o Mateiu Caragiale în vorba sa. Neobosite plecări și întoarceri se clădesc din limbajul amplu și calm sau sacadat și neliniștit. Nici o fisură, nici un hiatus. Tonul grav și culoarea perpetuă, schimbătoare și mereu aceeași, opulența asociațiilor, cezurile interioare, fac din acele pagini o revelație

stilistică impunătoare. Valuri de respirații metaforice ivite din vocabule simple cuprinzînd vibrația autentică a lumii. Sunet de clopot depărtat, parcă totul ar veni din nemărginiri și s-ar opri o clipă în auzul sufletului pentru a porni din nou pe alte meleaguri.

Clătîindu-se-ntre rînduri, recuzita simbolică, uneori pregnantă, alteori invizibilă, strecoară scrierilor în proză mai mult lirism decît în galeria tablourilor poetice, unde la adăpostul emblemelor suflul se pierde, uneori. Chipurile aveau să reinvie în proza pe care fără sorți de greșeală, o numim poetică.

Proza poeziei unui trecut de-a pururi păstrat.

Heraldului, neclintit „Remember“.



ștefan constantinescu : portul dieppe.

radio-ianuarie 1970

Redacția emisiunilor de Știință-Ideologie a căutat „să pună în circulație cele mai valoroase, mai actuale cuceriri ale științei românești și mondiale, să releve implicațiile sociale ale actualei revoluții tehnico-științifice, perspectivele ce se deschid rezolvării unor probleme cu care este confruntată omenirea în prezent: cancerul, bolile cardiovasculare, poluarea atmosferei, apei și solului, explozia demografică, bolile congenitale, etc. etc...” Seriozitatea declarațiilor s-a verificat, cu ocazia unui excelent „Orizont științific” (redactori: Cezar Andronic și Țicu Valer) în cadrul cărui C. Maximilian, Barbu Ionescu și P. Popescu-Nereanu au încercat să dea răspuns întrebării dacă „Este posibilă dirijarea eredității?” S-au reamintit unele adevăruri cunoscute și, dincolo de terminologie, tulburătoare („Omul este expresia unei structuri genetice și a mediului înconjurător”). Așa cum arată și Arnold W. Ravin în „Evoluția Geneticii” (trad. rom. Buc. 1969, Ed. Științifică), genetica clasică, întemeiată de Gregor Mendel și dezvoltată de T. H. Morgan (teoria cromozomială a eredității), uneori criticată pentru că susține existența autonomiei genelor în determinarea manifestărilor caracterelor (cum sînt, de exemplu, criticile adresate geneticii „idealiste” de către adepții lui Lisenko) are ca unul din principiile de bază tocmai acela al interacțiunii permanente dintre constituția genetică a individului și mediul înconjurător. S-a menționat ultima și cea mai senzațională descoperire: fotografierea și — mai ales — izolarea genei, unitatea de bază a eredității, fără a se aminti, însă, că o datorăm unui grup de cercetători condus de dr. Jonathan Beckwith de la Harvard University. S-au rostit întrebări grave: dacă pe scară

filogenetică, pe măsura creșterii posibilității de autoreglare, crește sau scade însemnătatea eredității? Ce este necesar omenirii? Care sînt implicațiile pe plan politic, juridic, etc. etc., ale noilor descoperiri? Ne-a deconcentrat, recunoaștem, liniștea încrezătoare a psihologului P. P. Nereanu, raportată, mai ales, la îndoielile teribile, confesate public, ale unuia dintre cei trei „Nobel '64” pentru medicină — Salvator Luria, american descendent al unei vechi familii rabinice din Torino. Pasionante și dramatice, prin raportarea directă la propria noastră condiție umană, problemele geneticii trezesc interesul celor mai largi cercuri de ascultători și, ne place să credem, organizarea unui serial de emisiuni pe aceste teme ar constitui un veritabil punct de atracție. După cum un interes similar ar stîrni dezbaterea privind descoperirile de ultimă oră în cance-rologie (ale americanilor Frederic Eilber, Donald Marton și Lloyd Old, grupului de 17 cercetători japonezi, chinezi, de medici și biologi din Bogota, conduși de dr. Efraim Ostero și dr. Julio Ostina) legate de genetică, prin aceea că mecanismul de producere a bolii se pare că are loc la nivelul materialului genetic al celulei responsabile de transmiterea caracterelor de la o celulă la alta. Mărturisim că, într-o altă viață, ne-am dedica studiului geneticii și nu... cronicii radio. E o scuză și un regret.

Interesante au fost și emisiunile despre „Așezarea umană de mîine”, „Filozofia limbajului” (cu care dr. Ion Pascadi a inaugurat ciclul „Curenți și idei”) precum și radio-simpozioanele din ciclul „Spre o definire a conceptului de societate socialistă multilateral dezvoltată” (redactori Teodor Brateș și Dan Chișișian). Ultimele au subliniat valoarea teoretică și metodologică a acestui „concept concret” (Marx) care ține seama de realitate (forțele de producție, relațiile de producție, raporturile dintre ele) și de perspectivele dezvoltării — ceea ce face ca opțiunile să fie întotdeauna concrete. Au menționat, de asemenea, prioritatea, în actuala etapă, a factorilor intensivi (calitativi) și, în mod deosebit, rolul factorului subiectiv: conducerea de către Partid, care făurește premisele,

materiale și spirituale (în interacțiunea lor) ale edificării societății socialiste multilateral dezvoltată, știind să aplice „procesului“ hotărârile pe care „procesul“ însuși le impune. Atenție specială s-a acordat obiectivelor esențiale ale societății socialiste multilateral dezvoltată, printre care, la loc de frunte, dezvoltarea multilaterală a personalității umane.

Eclectică prin definiție, surmontând cu abilitate granița dintre știință și arte, Radioenciclopedia pentru tineret marchează o creștere de nivel, prin interesul suscitad de subiectele abordate (levitație magnetică, foreoelasticitate, antiartă) și prin competența colaboratorilor.

Meritos redactor-șef al emisiunilor culturale radiofonice (3 500 emisiuni difuzate în 1969) Iulius Țundrea — continuator al activității de pionierat desfășurate, odinioară, de Adrian Maniu — ne informează că „redacția își propune pentru 1970 conceperea și realizarea tuturor emisiunilor în consonanță cu cerințele majore ale actualității“. Promisiunea a și început să se realizeze cu promptitudine (recenzarea celor mai proaspete apariții: „Cearta“ de Al. Piru, „Modern, modernism, modernitate“ de A. Marino) și seriozitate (discuția dintre N. Balotă și G. Muntean în cadrul emisiunii „O carte pe săptămână“, despre „Risipiitorii“, ediția III-a, definitivă, de M. Preda — prozator al adevărului patetic, cu vocație de moralist). Excelent, de asemenea, „Dicționarul de literatură universală“, atît cel închinat lui W. Shakespeare, cît și cel care a cuprins medalionul lui Mircea Ivănescu despre Camus, discuția dintre Romul Munteanu și Al. Sincu privitoare la expresionism, sau prezentarea de către Georgeta Ciocîltea-Mănescu a exhaustivei biografii „E. Hemingway: A Life's Story“ de Carlos Backer. O altă reușită emisiune literară a cuprins un vibrant „itinerar nordic“ (Norvegia) de Ion Pas, melancolice „amintiri despre radio“ de Horia Oprescu (veteran și statornic colaborator) și versuri patriotice de Camil Baltazar. Frapantă, prin desuetudinea prezentării, emisiunea „Capodopere ale literaturii“ („Roșu și Negru“ de Stendhal).

*

Luna ianuarie radiofonică a stat, însă, sub semnul noutăților și aniversărilor. Consemnăm, dintre noutăți, „Argeziana“ — emisiune zilnică ce a debutat cu „Testament“ în lectura autorului, continuînd cu „Cîntec la fe-reastră“ (vă amintiți? „s-au strîns copacii-n fața porții ca niște domni veniți pe jos...“) recitat de Vraca, „Balada măștrilor“ (Ion Finteșteanu), „Cuiul“ (Radu Beligan) ș.a. „Serile de comedie ale teatrului radiofonic“ (ciclu, prezentat săptămînal, de R. Beligan, în care s-au transmis deja „Critis“ de Radu Stanca, „Bărbierul din Sevilla“ de Beaumarchais, „Trei crai de la răsărit“ de Hașdeu, „Chirița în provincie“ de Alecsandri și sînt anunțate piese de Leonid Andreev, S. Maugham, Molière, Mușici, Filimon, Baranga) constituie, într-adevăr, „un act de cultură teatrală ce va aduce auditoriului, între altele, aceleași servicii pe care le aduce cinemateca iubitorilor de film“. Și, sperăm, mai bune decît cele aduse de actualul program al Cinematecii române. Dealtfel, teatrul radiofonic, prezență permanentă și prestigioasă, anunță 80 premiere, pe cicluri: „Din tezaurul dramaturgiei naționale“ („Danton“ de Camil Petrescu — în sfîrșit! măcar la radio — piese de Voiculescu, Iorga, Călinescu, Blaga, Adrian Maniu), „Dezbateri contemporane“, „Capodopere ale dramaturgiei universale“, „Dramaturgia secolului XX“, „Teatru radiofonic serial“ și numeroase reluări („Ciu-Yuan“ de Go-Mo-Jo, „Discipolul diavolului“ de G. B. Shaw, „Galileo Galilei“ de Brecht — deja transmise).

Alte noutăți sînt emisiunile „365 cîntece“, „Compozitorii dedică interpretelor“, „Leonard Bernstein dirijează simfoniile lui G. Mahler“.

Aniversările sînt, poate, joaca cea mai serioasă a oamenilor. E uimitor cum un prilej de tristețe s-a transformat într-unul de bucurie. Am sărbătorit, astfel, 120 de ani de la nașterea celui mai mare dintre dăruții cu har ai pămîntului românesc — Mihail Eminescu, 200 de ani de la nașterea titanului muzicii — Beethoven, 111 ani de la înfăptuirea Unirii Principatelor. De asemenea, potrivit Hotărîrii C.C.

al P.C.R., au început manifestările prilejuite de împlinirea, în acest an, a 100 de ani de la nașterea lui Lenin. Radioul a onorat cu numeroase și variate emisiuni toate aceste date festive. Menționăm, de altfel, că și-a propus să difuzeze integralele sonatelor, cvartetelor și concertelor instrumentale beethoveniene. Relevăm ținuta deosebită, elevat academică, a „Universității Radio“ închinată lui Eminescu de poetul Al. Philippide. Subtile considerații asupra operei eminesciene au fost însoțite de nu mai puțin interesante opinii, aproape aforistice formulate, despre gândirea poetică („acea mișcare a minții ce găsește apropieri și contraste care ne uimesc și ne dau sentimentul frumuseții“).

S-au înmulțit, în ultima vreme, obiecțiile critice din presă cu privire la unele emisiuni radiofonice („Atențiune Părinți!“, „Prietenii mei, scriitorii“). E un semn că, în orice caz, au crescut atât interesul, cât și exigențele ascultătorilor de ocazie sau de... profesie. Se mai comit, e drept, inexactități, greșeli, gafe chiar, dar nu se poate contesta îmbunătățirea sensibilă a calității programelor. Semnificativă, în

acest sens, ni se pare alcătuirea programului unei dupăamieze obișnuite, luate absolut la întâmplare — 6 ianuarie. Fără să aibe nimic deosebit, senzațional, programul acelei zile este un exemplu de divertisment agreabil la un constant nivel calitativ. Iată-l: Radioenciclopedia pentru tineret (Preformism și epigeneză; Hora; Sifon carstic) — Concert de muzică populară — Radiosimpozion (Eficiența socială a responsabilității) — O melodie pe adresa dumneavoastră — Gazeta Radio — Săptămîna unui meloman — Tableta de seară — 365 cîntece — Argeziana („De ce-aș fi trist“, recitată de Aura Buzescu) — Zece melodii preferate — Emisiune literară — Cîntă Margareta Pîslaru — Moment poetic („Sburătorul“ de I. H. Rădulescu) — Solistul serii (Yves Montand) — Radiojurnal — Sport — Concert de seară.

Dacă n-ar fi atât de des programați Noru Demetriad, Dorin Anastasiu, Aurelian Andreescu, dacă „Sfatul medicului“ ar veni la timp (și nu „Cum putem preveni gripa“... după ce a trecut), dacă toate ar fi în ordine, mă rog, noi despre ce am mai scrie?

ion ianegie

baletul la televiziune

Din bogatul program de emisiuni pe teme coregrafice oferit cu dărnicie de Televiziunea noastră ne propunem să selecționăm periodic secvențele ce ni s-au părut mai realizate artistic. Nu vom neglija însă, cînd va fi cazul, nici acele emisiuni care tocmai prin defectele lor, discutate aici, pot avea un rol educativ estetic pentru telespectatorii amatori de balet.

Să începem însă cu cele bune.

Miriam Răducanu este o pasionată misionară a dansului modern, pe care îl slujește cu devotament

și abnegație. Cu perseverență și muncă a reușit să-și creeze un stil care o definește și numele său pe un program este o promisiune de artă. Dintre secvențele prezentate în cadrul „Realitatea ilustrată“ am reținut „Maria Tănase“, transpunere în gestică și mișcare corporală de o mare putere sugestivă a celebrului cîntec popular, „Cine iubește și lasă“, cîntat cîndva de neuitata noastră interpretă de muzică folclorică.

Ceea ce urmărește Miriam Răducanu nu este să exprime atât conținutul ideatic și emoțional al cîntecului, cât să evoce personalitatea unei mari artiste prin însușirea sa caracteristică, darul de a însufleși melosul popular. Coregrafia nu dă cîntecului o interpretare personală, ci spațializează interpretarea cîntăreței, și aici constă marea dificultate.

tate pe care emerita maestră de balet a reușit s-o învingă, facându-ne să trăim emoționanta realitate a corespondenței dintre arte, la care se referă odată Robert Schumann.

În secvența următoare, pe muzică de Anatol Vieru, intitulată „Mișcare” — impropriu, după opinia noastră — apariția artistei cu mâinile ridicate, băgate într-un sac tras peste cap pînă la glezne, dînd impresia unui prins care se zbate să scape din strînsoare, a produs o emoție crispată. Era simbolul viu al omului înfășurat în suferința sa,

ca într-o înăbușitoare pînză de singurătate și întuneric, fără puțință de a comunica cu un semen și fără ieșire la aer și lumină, la libertate și viață. Coatele, care împingeau în sac, desenînd liniile unghiulare ale unui trunchi de piramidă strîmb și însuflețit, torsul ce se încorda răsucindu-se în efort și picioarele cu genunchii împinși înainte, căutînd un sprijin pe pămîntul pe care nu se puteau orienta, alcătuiau o viziune de coșmar adînc dureros.

E una din compozițiile memorabile realizate de Miriam Răducanu.

pe teme coregrafice

Cred că nici un telespectator, fie baletoman sau simplu amator de divertisment, n-a regretat că în cadrul varietăților duminicale, între un scurt metraj de muzică ușoară cu Juliette Greco sau Adamo și un recital de versuri, i-a fost dat să vizioneze *Jaguar*, un mini-balet în coregrafia lui Marin Ștefănescu. Pe lângă plăcerea de a urmări o secvență de dans izbită, a avut și bucuria de a constata că, printre tinerii noștri dansatori, apar remarcabile talente de creatori coregrafici. Sînt mulți acei ce încearcă să se afirme în această dificilă artă, care, pe lângă sensibilitate ritmică și talent plastic mai cere și o bogată fantezie, dar dacă undeva se poate aplica bine zicala: „mulți chemați, puțini aleși”, este în compoziția coregrafică. Și Marin Ștefănescu este unul dintre cei foarte puțini.

Jaguar ne-o dovedește. Pe o muzică de jazz, tînărul maestru coregraf a creat un dans modern, ritmic, sincronizat cu pulsația melodică în așa manieră încît mișcările și gestică dansatorilor alcătuiau un limbaj coerent, expresie a unui conținut muzical ideatic și afectiv, inteligibil chiar de către acei care nu sînt obișnuiți să

considere dansul decît ca un divertisment vizual. Ileana Iliescu a fost o interpretă plină de forță în mișcări precise, fără șerpuiți mătăsoase și undiri feline, iradiînd o vitalitate stenică. Marin Ștefănescu și Mihai Ciortea au secundat-o ca parteneri, în cel mai deplin înțeles al cuvîntului, în acest *pas de trois*, modern prin linie și mișcare.

În seara următoare ne-am reîntîlnit la micul ecran cu același cuplu, din care acum lipsca Mihai Ciortea, înlocuit cu Adrian Gheorghiu, într-o coregrafie pe o compoziție muzicală de Filip Lazăr, intitulată *12 piese pentru baterie*.

Desigur, socotînd că mișcarea dansantă singură nu este capabilă să exprime conținutul muzicii lipsite de obișnuita cantabilitate care îl face ușor accesibil marelui public, coregraful a vroit s-o ajute cu costumația și a crezut că a creat o sinteză, neobservînd că plastica abstractă în alb și negru posedă o forță exclusivă și aparatoare. Din această cauză, coregrafia pălește și se pierde, lăsînd spectatorului impresia unui divertisment vizual confuz.

Ileana Iliescu, Marin Ștefănescu și Adrian Gheorghiu au dopus multă simlînță pentru a da un sens acestei coregrafii, în care liniile neregulate și pozele unghiulare se întretăiau într-o agitație fără finalitate.

geo bogza: tableta '69

De obicei, la sfârșitul fiecărui an, revistele literare fac un bilanț al recoltei anului trecut, socotind drept fructe demne de trecut la socoteală doar volumele apărute. Criteriul este în genere just și valabil. Este și nu este. Fiindcă aproape totdeauna ceea ce apare într-un volum este rodul unui proces îndelung de creație, uneori de un an-doi, la care se adaugă deficiențele sistemului de tipărire care durează și el, cel mai des mai mult decât procesul de creație, de parcă greaua caznă — și cea mai dificilă — ar fi să tipărești o carte, nu s-o scrii. Așa dar, fructul rotunjit ce se culege și se pune în raft nu are un ciclu asemănător cu cel din natură, care este îndeobște de un an. În mod curent „producția” succesivă se totalizează într-un volum, de multe ori căpătînd, chiar prin aceasta numai, o semnificație crescută. Dar ea se trece greșit la activul apariției. Just ar fi să se înscrie în anul actului de creație.

Sînt totuși scriitori, unii mari, alții mai puțin importanți, care — deși au prin reviste o activitate literară deosebit de valoroasă — nu o concretizează ani de zile în volume.

Cu această convingere aș vroi să îndemn pe acei care vor prezenta tabloul creației pe 1969 să treacă în el, la loc de cinste, tabletele săptămînale ale lui Geo Bogza, publicate cu o regularitate de geometrie cosmică în revista „Contemporanul”. Nu e vorba de un volum. Dar pentru asta îi lipsește doar materialitatea tipografică, ceea ce nu este esențial nici pentru

o carte de bibliofil. Are însă totul pentru a însemna una din cele mai înalte contribuții la literatura anului 1969. E o suită admirabilă de poeme, dintre cele mai frumoase cîte s-au scris în limba noastră.

Trebuie să fie pe undeva, prin orientul îndepărtat, vre-o legendă, vre-un mit în care cineva are darul de a schimba în soare și aur tot ce atinge. Poate că o asemenea legendă este și foarte bine cunoscută, dar eu nu o cunosc decât pe aceea a lui Geo Bogza.

Tabletele lui, care apar în fiecare Vineri, au transformat pentru mine această zi de post în una de sărbătoare săptămînală. Nu una convențională sau una care să marcheze o zi de odihnă pentru munca fizică, ci una de delectare spirituală, de elevare. O mică întîmplare cotidiană, un obiect neînsemnat, un peisaj comun pentru alții, un om oricare, o impresie fugară, delicată și efemeră, orice intră prin darul lui Geo Bogza în circuitul universal, capătă dimensiuni și înțelesuri cosmice, de parcă simțim că tot ce facem cu toții, oricît de mărunț, dacă poartă un simbure uman, e o parte din grandoarea lumii, și-i poartă măreția.

Am admirat totdeauna, în fața unei mobile de stil franțuzesc din secolele trecute, arta cu care ebeniști îndemînatici încrustau motive de sidex sau de lemn de trandafir. Ei aveau ceva din arta lui Bogza, numai că el încrustează cu aceeași artă aspectele de viață în imensitatea cosmică și în

marea plasmă a sufletului uman, ca pe-o bijuterie de preț, o piatră de onix.

Tabletele lui Geo Bogza sînt un perpetuu paradox cu ele însele, cu conținutul lor de idei, cu dimensiunile lor lirice, care se simt ca părți constitutive ale universului văzut și nevăzut. Prin viziunea lui Geo Bogza totul e poezie, e mare poezie, și-i umanism care-și așteaptă în oameni primăvara, ca o permanență latentă și nobilă. Geo Bogza reabilitează și înobilează coti-

dianul căruia îi dă sensuri nebănuite și dimensiuni care n-au nevoie și nu încap în măsurătorile cunoscute.

A nu trece cele mai reușite dintre aceste tablete apărute de la 1 Ianuarie la 31 decembrie 1969 în patrimoniul literar al anului înseamnă a-l sărăci grav. Sărăcire este deja faptul că nu sînt adunate într-un volum, într-o culegere pe care s-o putem purta cu noi, pune pe masa de lucru, ca un memento care să ne cheme mereu la o viață spirituală de mari dimensiuni.

d. b.

„10”



Trăiește, undeva în București, pe-o stradă retrasă și tihnită ca de provincie, cam între Știrbei Vodă și Griviței, un scriitor, unul dintre acei care au optat pentru misiunea de a înveseli oamenii, de a-i face să ridă. E un om mai degrabă scund, cu un chip simpatic, avînd totdeauna pe buze un zîmbet șugubăț.

S-ar putea ca pe el, personal, să nu-l cunoașteți, căci trăiește retras, dar piesele lui nu se poate să nu le știți, sau, atunci, ați rămas fără să cunoașteți delicia bucuriei spirituale. Dar opera, prin reputația ei, a început să circule pe cont propriu, emancipată de sprijinul moral al numelui autorului ei căci, atunci cînd această operă circulă, ține afișul, e citată la întîlniri de oameni inteligenți, în timp ce Tudor Mușatescu, — căci despre el e vorba, — pare uitat în stăruința lui, cu zîmbetul său obișnuit care parcă persiflează și această situație stranie.

O să vă întrebați, poate, ce mi-a năzărit să vorbesc tocmai astăzi de Tudor Mușatescu, cu toate că nu-i sfîntul Tudor, și nici ziua lui de naș-

tere. Nu mi-a năzărit azi; îmi năzare în fiecare vineri cînd citesc cele zece vorbe de duh, sau zece poezioare în proză ale lui, care-mi ajung pe-o săptămînă pentru a avea o idee bună despre inteligența oamenilor și să mă simt mai sprinten și mai voios.

Observați că nici el, nici revista nu au pus un titlu oarecum definitoriu celor zece gînduri ale lui, ci doar le enumeră statistic. Și n-au făcut-o pentru că, orice titlu le-ar fi pus, nu ar fi putut să cuprindă nici specificul lor și nici genul lor literar. Unii, asemenea notații le intitulează poezie, și chiar sînt printre cele mai reușite, atunci cînd, prin excepție, sînt la nivelul fondului poetic din multe notații ale lui Mușatescu, în care se întvede o mare tandrețe, o sensibilitate cu totul deosebită, o subtilă delicatete. Uneori, ele sînt imagini poetice de mare artă, și formulează metafore de-o indiscutabilă originalitate și putere de evocare. În această ambianță lirică, el strecoară adesea o ironie, o străfulgerare de luciditate, care tachinează propriul său romantism, contrazicînd

brusc o adiere de melancolie. Cîteodată ele cuprind, într-o formă lapidară, concluziile unei observații adînci, care le dau stilul și valoarea severă a unor maxime de cea mai bună calitate, în general formulate pregnante în termeni antitetici: „Una este să crezi și alta să fii credul”; sau: „Ecoul repetă ce spui și „ecourile” ce n-ai spus”. Este în acestea o sprinteneală de minte care seamănă cu un joc al inteligenței, cu un sport competitiv cu sine însuși.

Diversitatea în același „10” este surprinzătoare și bogată. Iată, de pildă, una sînt caracterul și formula celor de mai sus, și altele sînt nuanțele de cea mai fină observație din această notă: „Fumul țigării prelungește olipa în care îl trimiți în spațiu”, notă în care sînt delectarea meditativă a fumătorului și ațipita meditație, melancolia patimei, filtrate parcă prin ireala pînă insensibilă prin care-ți urmărești visul și după ce nu-i mai porți în suflet decît amintirea.

Imagine plină de mare concentrare, și totuși atît de subtil sugestivă, mi se pare asta: „Toamna vine călcînd din pom în pom”. Ce interesant ar fi de studiat această impresie atît de fericit exprimată, într-o teză de analiză în stil didactic, cu toate elementele incluse.

Altele au caracterul unor cugetări, cărora le poți da interpretări multiple și sînt susceptibile de multe implicații, dacă nu te mărginești, comod, să le iei drept o simplă glumă, ca aceasta: „Sentimentele nobile nu sînt obligate să aibă și blazon”.

Firește că sînt unele care reprezintă doar o glumă, frumos formulată, menite să delecteze pur și simplu pe autor, ca o recreație.

Pildele acestea sînt luate toate dintr-un singur „10” publicat în „Con-

temporanul. Dar asemenea colecții apar în fiecare săptămîină, și de-a lungul cîtorva ani. Un asemenea lung exercițiu a dus în mod necesar la o tot mai artistică șlefuire, la modelarea gîndirii într-un anumit tipar care poartă marca lui Mușatescu, cum ar avea imprimat un blazon, dar varietatea de conținut, de sentiment, de emotivitate dă măsura bogăției interioare a autorului. Varietatea și mobilitatea ne captivează permanent, fără saturație. Modalitatea aceasta de expresie este, mi se pare, un gen literar aparte, colorat de spiritul veșnic prezent al umoristului.

În general, umorul lunecă de multe ori spre vulgar, spre ieftin și facil. Niciodată nu i se întîmplă aceasta lui Mușatescu. E semnul bunului gust și al distincției sufletești, — adică al artistului autentic. El cucerește buna dispoziție a cititorului, dar cu mijloacele sale, elevate, fără să facă vreo concesie.

Adunate într-un volum (nu știu de ce n-a făcut-o pînă acum), aceste notații ar evidenția mai bine că la baza lor se află o anumită concepție despre lume și viață, o anumită filozofie, și că nu sînt doar o colecție de vorbe de duh. Dar, așa e lumea! E încă stăpînită de mitul seriozității pretențioase, care singură „impune” și conferă „prestigiu”. Dacă lumea se plictisește atît de mult este că îi place, are înclinațiuni masochiste.

Și această trecere cu ușurință asupra lui Tudor Mușatescu vine tot din rancuna plicticoșilor, a fetișismului omului grav, dat fiind că, dacă nu ar fi acest prestigiu necontrolat al gravității, ce s-ar face atîția care nu au decît atît?

Tudor Mușatescu mi se pare un nedreptățit. De asta am și luat condeiul.

i.e.

în căutarea stilului direct.

În mod obișnuit, despre o carte la cea de-a treia ediție a ei, nu se mai spune nimic. Se consemnează doar ca

un fapt editorial și nimeni nu mai speră să găsească în ea ceva nou. Dar se poate întîmpla și altfel, într-un mod

neobișnuit, dar adevărat. Se întâmplă ca o carte la fiecare reeditare să fie un nou pas în geneza singulară și insolită a unui stil în drum spre desăvârșire. Evident, e vorba de „Risipitorii” lui Marin Preda. Ei s-au născut dintr-o căutare febrilă, arareori limpede conștiinței scriitoricești, în care devine acut imperativul stilului. Și nu numai că s-au născut, dar s-au construit și reconstruit ca liniile unui curent de apă fertilizând zona unei expediții creatoare. Experiența a devenit izbîndă și marole ci erou, stilul, s-a cristalizat prin condeii unei rare și aprige tentative stilistice. (Ne stă mărturie confesiunea autorului din nr. 1/1970 al „României Literare”).

Stilul înseamnă pentru Marin Preda: „Tesătura de cuvinte care încheagă figuri și pasiuni umane”, deci el tre-

buie să cuprindă pe lîngă eveniment și narațiune, acea valență de a încrusta esențele pentru a le oferi oricui și oricînd.

Tentativa nu se va fi înfăptuit pentru a anula intermediarul omnesc, între lumea imaginară a emiterii și lumea reală a receptorii, ci numai pentru ca **stilul** să nu aibă intermediar: „...aveam sentimentul că am biruit ceva, că am căpătat un stil al meu, al gândirii mele **directe**, și nu cum era cel din „Moromeții”, în care gîndirea mea se exprima **indirect** prin aceea a țaranilor”. Biruința aceasta înseamnă de fapt puterea de a te recrea pe tine și pe ceilalți, de a deveni purtătorul propriei tale viziuni asupra lumii, deși o porți și pe a altora. Biruința aceasta înseamnă să fii creator de lumi dăltuite în limbaj.

iane g.

un roman în limba germană despre răscoala din 1907

La numai patru ani după răscoala din 1907 apărea la Stuttgart un roman în limba germană „Das Volk steht auf” („Poporul se ridică”) inspirat de tragicul eveniment care a acoperit cîmpiile țării noastre cu un giulgiu de sînge.

Autorul era un român, Marco Brociner, doctor de la Heidelberg în științe politice și filozofice, stabilit la Viena, unde se ocupa cu ziaristica și literatura. Imediat după înăbușirea răscoalei, Brociner a venit în România să se informeze, și datele obținute i-au sugerat ideea unui roman.

Dar, plecat de mulți ani în străinătate, autorul n-a putut cunoaște din interior evenimentele din mijlocul clasei țărănești exploatare, ci de pe poziția unui intelectual nu mult deosebit de socialiștii generoși care formau

cu cîțiva ani mai înainte grupul Morțun. El își construiește romanul nu din analiza profundă a faptelor și efectelor, ci organizînd părerile care circulau pe atunci în orașe, din ceea ce se spunea prin redacții și cafenele, pe străzi și prin saloane.

De altfel, eroul principal nu este poporul, cum ar fi firesc să fie într-un roman cu tema enunțată în titlu și subintitulat „social”, ci un avocat și ziarist, Grigore Ponta.

Simpatizînd cu țaranii, acesta încearcă să lupte în favoarea lor prin articole publicate în ziarul „Tribuna”, pe care îl scotea în acest scop. Dar, tocmai cînd constata că acțiunea lui nu produce ecou decît în rîndul cîtorva

¹⁾ „Stuttgart”, 1911, Verlag, Adolf Bonzet et Comp. Se află în biblioteca Acad. R.S.R. cota I.23843.

pe al doilea plan. În avântul lor de afirmare, busculează familia, o ignorează, dacă nu cumva chiar o insultă, vizînd în ea un fel de concurent presumtiv.

Uneori, cîte un alt istoric literar, printr-o împrejurare oarecare, este în posesia unui document interesant, sau a unor informații privind viața și opera aceluiași scriitor și, de bună credință, îl prezintă prin presa literară și îl comentează. Nenorocitul! Înfumuratul! El nici nu știe că a încălcat un teritoriu rezervat total și etern altuia, cu drept de prioritate cronologică. Și atunci, pe drept sau pe nedrept (asta

nu contează) este tăgăduit violent, insultat, făcut de două parale. Intrase într-o rezervăție!

În materia aceasta supraviețuiește un monopol riguros, foarte iritabil. Nici familia — soție, fiică — nu are dreptul să se amestece, măcar pentru a restabili niște fapte la care a fost martoră directă sau părtașă. I se spune: „Ce, dumneata ești istoric literar?! — Ce te pricepi?!“ Și vrînd-nevrînd, fiica sau soția se văd antrenate într-o polemică pentru care, în vocabularul lor, nu găsesc cuvintele corespunzătoare.

Asta nu-i o ipoteză, ci un fenomen ce tinde să devină destul de frecvent.

maria luiza cristescu

teorie ... și stil



Puritatea stilurilor, exactele delimitări ale genurilor nu sînt posibile. Poate doar teoretic. Dar înversunații teoreticeni au fost mai rar cei care au creat și cele mai valoroase opere după propriile lor rigori. Se mai spune de altfel că trăim într-o epocă a bunei înțelegeri între modalități și curente, între modernism și tradiționalism. Nimic mai frumos și mai stimabil pentru libertatea spiritului nostru. Poate vom ajunge iarăși ca în secolul al XIV-lea la Florența, unde nu exista modă. Pur și simplu nu erau (de data aceasta, în vestimentație) elemente care să se repute obligatoriu. Deci purtau bărbații pantaloni bufanți deasupra genunchilor, sau lungi, sau largi, pălării enorme, sau mici caschete. Despre femei nici nu merită să mai vorbim. Evident, o asemenea atitudine exclude imitația, dar și prejudecata. În toate felurile erau cum se cuvine și în nici unul nu stîrnea reacția de mirare, de furie că nu te-ai supus unor rigori. Cam așa e (și putem suporta fără teamei comparația, căci tot ce e legat de Re-

naștere e sfînt: chiar și rochiile) și cu arta.

Mari artiști trec într-o viață prin pericole de naturalism, ascetism și abstracționism, prin parnasianism și hermetism, prin etapa bleu, gris, constructivistă sau analitică. Și ni se pare firesc să încercăm să deducem căror forțe li se datorează puterea de a face o nouă schimbare de viziune sau ce tendințe anterioare făceau previzibilă noua atitudine artistică. Mă gîndesc acum la creatori ca Eluard, Barbusse, Picasso, Brauner. Și avem suficient de gîndit, de găsit argumentația, de demonstrat ipotezele.

Momentul actual (zece ani pot însemna un „moment“ în istoria unei literaturi) se caracterizează printr-o eferescență fantastică a poeziei. Și nu a poeziei întrupată în unul sau doi indivizi de genuri, ci într-o pleiadă întreagă de oameni dintre care diferența dintre „vîrfuri“ și ceilalți e atît de mică încît doar timpul o va putea constata. Sînt atîția poeți foarte buni, încît, dacă n-ar exista cei străluciți,

nici nu li s-ar simți lipsa. Dar există și aceștia, așa încît, întrebînd odată pe un literat ce părere are despre poetul X, om de mare talent, mi-a răspuns: „Da, el e dintre cei care duc literatura română pe umeri“. Deasupra acestora, a înțeles prietenul meu, sînt cei cîțiva aleși. Ei scriu fiecare în altă tonalitate, au arte poetice diferite, au unelte și mijloace specifice. Una dintre categorii mi se pare mai fascinantă și mai proprie țării noastre, cea venită din inspirația pămîntului, din universurile holdelor, alcătuiind o metafizică primitivă a spiritelor munților sau ale vastelor cîmpii. E o poezie de o profunzime și o vigoare unică, îmbibată de parfumi și culoare. Cealaltă, la fel de puternică, dar rafinată sincron cu marile culturi ale civilizației ascezei matematice, a inefabilului realizat din cuvîntul pur cu sonoritatea lui primitivă încărcată cu un sens nou, e poezia vigoriei, a definitivei simplități, a suprimării oricărui elemente de prisos, o poezie a

rațiunilor care exclude instrumentele de legătură, ermetizînd. Vocabularul ei este, ca altădată în vremea celebrii „querelle des anciens et des modernes“, precis și îngrădit. Dar acestea sînt problemele laboratorului poetic. Lectorului, îndrăgostitului de poezie nu-i rămîne decît să aleagă sau să se bucure succesiv de marea poezie iscată de un fel sau altul, rațional, de a o „face“, dar dictată de acel binecuvîntat ingenium. Cît despre critici, să se decidă dacă sînt artiști sau cititori și atunci să accepte fenomenul diversificației modalităților fără prejudecată, să înțeleagă că un mod de a scrie nu poate fi apriori superior altuia, că rafinamentul în sine, în afara poeziei, nu e deasupra sau dedesubtul primitivismului. Dacă nu, să-și adopte psihologia cititorului înțelept și... să se bucure citind poezie bună, scrisă după o modalitate sau alta. Să se decidă deci dacă se comportă psihologic ca un artist sau ca un cititor, căci o a treia categorie, de mijloc, nu există.

rodica iulian

saratoga și interpușii

Citesc într-o scriere de istorie că știrea înfrîngerii trupelor engleze la Saratoga, înfrîngere decisivă pentru independența coloniilor americane, a ajuns la Passy, în Franța, la 4 decembrie 1777. Reprezentanții tinerelor state americane, printre care Franklin, trăiau în îngrijorarea și apărarea ultimelor știri, proaste, fără să aibă cunoștința de această victorie. Saratoga se întimplase între 13 și 17 octombrie 1777. Deci o victorie parcurgea pe

atunci aproximativ 6 săptămîni (distanță-timp) pînă la inimile și capetele unor oameni, care depindeau de ea.

Mijloacele de comunicație ale zilelor noastre ne scutesc de a mai trăi în asemenea înșelări prelungite. Dar, și azi, tot altfel se petrece cu fenomenul artistic.

Și acest lucru se datorește faptului că rareori fenomenul artistic se revelează pe sine în clipa desăvîrșirii lui,

el este în majoritatea cazurilor revelat de interpuși între creator și restul omenirii. Iar atare „mijloace de comunicație“ nu intră automat în mișcare, fie și numai pentru motivul că ele trebuie să fie, cele dintâi, apte de revelație.

În al doilea rînd, revelația directă sau prin interpuși nu înflorește decît pe un teren de interese (afectiv, etic etc.) al colectivității.

Înfrîngerea sau victoria într-o bătălie concern, în mod practic, cel puțin două grupări sociale sau popoare. Înfrîngerea sau victoria omului într-o operă de artă ar fi să concearnă întreaga omenire... Într-un plan ideal. Ceea ce nu se întîmplă imediat și nici în asemenea proporții, arta fiind într-un moment dat „invizibilă“, „nepalpabilă“ istoricește, nefăcînd parte din sfera de interese vitale imediate.

Dintre acești interpuși, mă gîndesc acum la librari.

E noapte și stăm în fața unei librării din centrul Bucureștiului. Și ne gîndim la acești depozitari, pentru un timp variabil, ai destinului unei cărți.

Mă gîndesc, poate, și pentru că în jurnalul său din România literară, într-un număr din noiembrie '69, M. R. Parascivescu ataca această delicată problemă, aflîndu-se în consens cu noi toți. Și nu mi se pare de prisos ca noi toți să vorbim, fiecare pe limba lui, despre locul de cultură care s-ar cuveni să fie librăria, în speranța că se va urni ceva, că, printr-o vrăjitoarească mișcare, vrafurile de cărți zăcînd copertă peste copertă se vor întoarce cu titlurile de pe muche spre public, vor ieși din ascunzătorile de pe sub tejghele și de la „dosurile“ rafturilor.

Mă gîndesc la librari : la unii dintre ei, care îndeplinesc doar funcția aculturală de vânzători imposibili ai unor mărfuri, ca acea tînără ducă răspunzîndu-mi că nu-mi poate da cartea de poezie căutată — și absentă de pe tejghea — deoarece o au împachetată

în depozitul librăriei și nu se „desface“ decît în tura următoare !

E drept că am întîlnit odată un librar nemaipomenit, un tînăr care-și petrecea orele de pauză pe pîrtia de schi de la Predeal. I-am vizitat librăria și m-a îndemnat să cumpăr o carte care „nu se prea vinde“ : unul, Hemingway (și pronunța prost), „Adio arme“. Credeam că e grijuliu să-și vîndă stocurile, dar nu avea decît 5 exemplare. Unul îl cumpăraseră el. „Mi-a plăcut, e foarte bună, v-o recomand“.

Mă gîndesc la librari și la ierarhia — încă una ! — pe care actul comercial o impune cărților. De pildă, într-o librărie am văzut tronînd, în spațiul rezervat „noutăților“, o ediție a unei cărți de bucate. Adevărat, era o noutate editorială și cu dever mare... Oare numai despre vînzare să fie vorba ?

Atunci cum se explică un alt fenomen, cel puțin ciudat ? Adică :

timpul 1 : apare o carte, se vinde, e chiar căutată ;

timpul 2 : cartea dispare, de zici că s-a vîndut și te bucuri de succesul ei ;

timpul 3 : peste 6 luni sau 1 an, apare un stoc voluminos din aceeași carte, pe care n-o mai cumpără nimeni. Cred și eu ! Cartea și-a făcut circuitul, din mîna în mîna, interesul s-a pierdut, eventual autorul a publicat între timp încă un volum etc.

Unde stă cartea în acest răstimp ? A cerut-o cineva dintre librari, constatînd că se vinde ? A dat-o cineva, dacă librării au cerut-o ? Sau le e tot una, tuturor ? Simplă operație de „recartare“...

Aud adesea la radio sau citesc prin ziare : „la cererea generală a publicului se repetă cutare spectacol sau se prelungește difuzarea unui film“.

Mi-ar place să aud o dată că la cererea generală a librarilor se reeditează cutare carte.

De aceea sînt ei interpuși. Și numai în acest sens.

P.V.

ce aplauzi ?

Mergi la teatru, te așezi în stal, participi cu emoție la viața desfășurată pe scenă, la schimbările de lumină, de umoare, aplauzi. Dar ce aplauzi ? Ce se petrece pe podium ? Ce declanșează în propria ta cutie de rezonanță ? Acțiunea obiectivă ? Rumoarea intens subiectivă stîrnită de spectacol ? Întrebarea mi-a fost sugerată de revista montată cu brio la TES : Mazeltov. Numele e echivalentul lui Noroc bun. Al urării care se spune la nuntă, ca și în alte împrejurări fericite ale vieții. Un spectacol asemenea unui mozaic în care s-au montat cele mai bune „piese” din activitatea de 20 de ani a teatrului în forma nouă (căci trupa, în sine, e veche, foarte veche în raport cu altele similare ; una din primele din Europa). Sînt cîntece de dragoste duioase, skeciuri comice, lieduri tragice, dialoguri hazlii, amintiri umbrite de jale, à propos-uri pipărate, e un ritm nervos, fără tărăgănări (afară doar de demararea spectacolului, puțin greoaie, în ciuda agitației scenice). E o prezență animată, plină de dăruire, a fiecărei tinere balerine, o desfășurare a vocațiilor multiple ale fiecărui artist. Fiindcă, în această trupă care trebuie, singură fiind, să acopere atît cîmpul tragic cît și cel comic, atît teatrul serios, de idei, cît și divertismentele muzicale, actorii, nu știi dacă sînt toți perfecți, în orice caz sînt artiști compleți ; ei trebuie, vor și pot să te facă în timp

de două ore să rîzi, să-ți amintești, să lăcrimezi, să-ți fie dor, să aplauzi... Ce aplauzi ? Mă întorc la întrebare : un sfert din spectacol e un montaj al cîntecelor interpretate în românește, așa cum s-au auzit pe aceeași scenă, în timpul războiului. Cîntece care ți se adresau, cu replicile clasice ale suferinței, rostite cu un aer de veselie sfidătoare, pentru că pe scenă se juca viața însăși, iluzia normalului, amărăciunile, spaimele, speranțele de toate zilele. Monologul îndrăgostitei care își laudă iubitul sărac (Ce-i al meu, al meu rămîne), skeciul naivei îndrăgostite de un manechin pe care vrea să-l cumpere („Unde sînt iluziile mele”), recitativul tragic al sperietoarei mai puțin nocive decît oamenii înșiși („Păsărică mică / De ce ți-este frică ? / Nu sînt om și nu-ți fac rău”), sugestia, în acelaș fragment, a tragediei deportărilor, toate acestea și încă zeci de asemenea lieduri, îți prilejuiesc, în timpul divertismentului teatral, muzical, coregrafic, cromatic, o înfîlțire cu propriile amintiri, o nostalgie a tinereții, din care supraviețuiește, peste ani, peste falii, peste speranțe și dezamăgiri, cîntecul. Acum știi, cred, ce am aplaudat în stal : scama de zare a vieții. Inefabilul unui cîntec care rămîne tînăr, chiar dacă cei care l-au cîntat prima oară s-au dus de mult dintre noi. Omagiul pe care, cu o strălucire dincolo de „lux, fast, montare”, au adus-o actorii, veșnicei nevoi a omului, de inefabil...

nicanor & comp.

o problemă literară... de masă

Se vorbește mult și de mult de o activitate literară. Este ! Este mai ales o agitație, — ceea ce nu e tot una. E bine să fie și una și alta. Ba chiar

să fie mai mult decît este. Numai că ar mai trebui ceva în plus : o pasiune a scriitorilor pentru ceea ce se scrie, pentru ce apare, săptămînal

sau lunar în revistele literare. Căci ele apar, sînt destul de cuprinzătoare, publică multe lucrări, și bune și mai puțin bune, dar totul apare, nu știu cum, ca o simplă operație tipografică, dintr-un fel de rutină de obicei vechi, totul trecînd într-un fel de uniformizare, fără să se releve cu entuziasm ceea ce este bun, — și se publică de multe ori lucruri bune. Subsistă impresia că nici scriitorii, chiar, nu citesc cu pasiune, măcar profesională, ceea ce apare în reviste. Apare... și gata! Faptul capătă proporții doar în ochii începătorului căruia i-a mai apărut o poezie, și a cîtorva prieteni. În acest fenomen se întrevede manifestarea convingerii multora că ceea ce scriu alții e lipsit de orice valoare. Auto-lectura este astăzi singura pasiune literară.

De-accea, cu toată mișcarea literară care este un fapt real, subsistă o atmosferă de stagnare, de parcă literatura ar fi... satul în care nu se întîmplă nimic. Și asta nu e bine. Este în acest fenomen egocentrism exagerat și exclusivist?! Sau este un aspect al unei blazări, care poate veni și din despuierea literaturii de aura ei de totdeauna?

De aici, și o oarecare demobilizare a cititorilor, și tirajele fără o justă corespondență cu stadiul revoluției culturale, și numărul crescut al oamenilor pentru care contactul cu cultura este o necesitate. E greu ca cititorii să manifeste mai mult entuziasm pentru literatura ce apare în reviste, de cît înșiși scriitorii.

Cine mai așteaptă azi cu sufletul la gură ziua în care apare în chioșcuri revista lui literară, cu acea febrilă curiozitate de a afla repede ce au mai scris autorii lui preferați? Este oare ceva ce s-a stricat în sufletul nostru, — vre-o rotiță care sporea bătăile inimii cînd deschideam un număr nou de revistă, sau vor fi fiind cauze obiective, exterioare, care justifică această indiferență?

Iată o problemă pentru o masă rotundă cu diametrul de 10 metri. Nu ar fi vorba, la ea, nici de-un gen literar, nici de altul, nici de critici, nici de poeți, adică de nimeni personal, atins direct sau prin specia din care face parte, ci de un fenomen general, la care participăm mai mult sau mai puțin cu toții.

Faptul, ca fapt, apare indiscutabil. A-l nega ar însemna a ocoli o problemă foarte importantă. Ar fi vorba doar de făcut catalogarea cauzelor care îl determină, și a ceea ce ar putea să le înlăture și stă în puțința împrăștiării noastre sufletești.

Să strigăm de bucurie cînd un scriitor consacrat a mai scris o lucrare bună, fie ea și o schiță într-o revistă, sau o poezie; să salutăm cu entuziasm apariția unui nou talent, să nu-l lăsăm să plutească, așa, cînd văzut cînd nevăzut.

Literatură și dragoste nu se pot face fără entuziasm. Numai atunci operele literare vor putea antrena ca un torent puternic masele de cititori și vor naște și în ele, entuziasmul care este soarele înfloririi literaturii.

virgil gheorghiu

text și „mesaj“



Ce păcat că astăzi nu mai putem cumpăra din librării caietele cu texte pentru muzica ușoară, atît de necesare celor întristați! Ele descreșteau frunțile

oridecîte ori găseai rime genial îngemănate cu „prag“ și „drag“, și unde apăreau imagini rarissime ca „toamna merge braț la braț cu dragostea“. Dar

totul nu e pierdut. Le mai reazim la Radio. Altele încep ca vechile scrisori trimise de la regiment, în vremea lui Moș-Teacă: „Mi-a plăcut surîsul tău / Din prima zi când l-am văzut“...

Dar mai există un cântec de care nu cred că o să mai scap vreodată: „Dacă nu iubești, / degeaba mai trăiești / și mai respiri / trandafiri“, și

așa mai departe cu descalificarea și descurajarea.

Deci, bătrînilor suferinzi de insuficiențe glandulare, preocupaiilor de severe discipline, năpăstuiților de neurastenii, vitregiților de noroc, urîților, scîrbiților și altor categorii de lepădați de Cupidon, vă invită domnul textier la sinucidere!

veronica porumbacu

neliniște și echilibru



Era o seară ploioasă din toamna lui 1964, cînd un egumen descins parcă din Sadoveanu, cu ochii blînzi și înțelepți și un zîmbet de Păcală jucîndu-i șiret pe sub mustățile și în barba lui roșcată, ne-a dat adăpost, peste noapte, în chiliile Putnei, și ne-a deschis porțile către decorul tot mai tîrziu al comorilor muzeului, apropiindu-ne de daniile jupînițelor de odinioară, care-și brodau pe etamină propriile drame și însingurări, în chilimuri cu pasul mai mărunt decît cele mai fine tapiserii ale vremii. Nu, nu era o artă aristocratică broderia care mărita firul de aur și argint cu cel de lînă, și roșul și albastrul deschis, ca în gama dulcii naturi din Țara de Sus. Femeile din satele domoalelor obcine practicau de sute de ani această casnică și hivernală îndeletnicire îmbibînd lîna cu culorile extrase din plante, dînd desenelor forma viselor de toate zilele și împerecherii de tonuri armonia care trage în celălalt talger al cumpenii tracismului sadovenian. E imposibil ca

în fața paletelor migăloș și inspirat în-tregite cu acul, să nu fi vibrat o coardă uitată, un crîmpei de reverie cu ochii deschiși...

De unde, surpriza de a te reîntîlni, într-o sală de expoziții din centrul capitalei, cu tapiseriile Aspasiiei Burduja, al cărei nume poate fi și el imaginat într-o povestire a lui Sadoveanu: tapiserii, picturi pe lemn și pe sticlă. Trei genuri, în care, major mi se pare a fi realizat, în sala de la Onești, cel dintîi, izbitor de contemporan: contemporan cu viziunea modernă a germinației, a florei și faunei, dar contemporan și cu eternitatea elementelor, a muncilor și zilelor, a ploii și rodului. Cu văsele nu odată fierde din buruieni, cu nuanțe cununate la fel de artistic ca în chilimurile „tre-cutelor vieți de doamne și domnițe“, născuta în Țara de Sus comunică însă înclinația spre sinteză și fiorul de neliniște al omului de azi, trecut prin două războaie de proporții mondiale, și printr-o catastrofă care amenința cu

dezagregarea întreg universul. Mi se pare de aceea nedrept a-i privi tapiseriile exclusiv ca niște motive decorative tradiționale. „Germinația“ Aspasiiei Burduja, e mai frîntă, mai răsucită, „Ivirea“ însăși trădează o zbatere. O neliniște a cărei contrabalansare o caută, e drept, artista, în elementele festive de iarnă și primăvară, în reperatele amintirii, în aspirația spre basm, în căutarea vieții etern biruitoare...

Pictura pe lemn, poate prea scenografică, e inundată de făpturi legendare. În schimb pictura pe sticlă, spe-

cific transilvană, capătă în miinile moldovencei dulci mlădieri, și o fragranță, aș spune, proprie. Nu sînt icoane, fie și laice, cum se pictează azi uneori pur mimetic, după folclorul sacru. Sînt culori și lacuri, așternute rafinat, pe trei sticle suprapuse, care oferă un joc al nuanțelor plin de surprize pentru privitor. Ici-colo, un cap, un ochi, o siluetă, ca pentru a aminti că și virtuozitățile și trouvailles-urile cromatice sînt în fond născute din pasiunea pentru culoare a omului, și destinate transfigurării propriului său univers.

cîteva sugestii pentru antologii



Ce-ar fi ca, printre atîtea florilegii de versuri înmănușiate după o temă sau alta : a dragostei, a mării, a toamnei, s-ar iniția și alte prilejuri, la fel de grate, de a oferi cititorilor cîteva ore de delectare superioară ? Mă gîndesc, de pildă, la o antologie a soarelui (n-ar fi un început strălucit imnul egiptean înălțat lui Ra ?), ori, dimpotrivă, a nopții (ce loc ar ocupa într-însa un Poe, un Eminescu, un Macedonski, un Philippide !), a pietrelor (citiți-l în acest sens pe József Attila : „Bătrîne pietre, nu fiți mîniate / dacă vă calc... / Pe mine altul / mai mare încă, mai mobil mă calcă / mut, calcă peste oameni, ca pe pietre...“ ; citiți atîtea din „brăncușienele“ adunate din lumea întreagă, de Ion Caraion) ; sau ce-ar fi să se alcătuiască, de pildă, o antologie a ploii ? Ce unghi enorm deschis ar avea această din urmă culere, ce început magnific în Diluviul

biblic, ce continuare superbă, cu ploile bacoviene, cu stîhiile ecuatoriale ale lui Saint John Perse, cu inundațiile sudice ale nordicului Jensen ! Ce semnificație teribilă grațiile ploii lui Illés Gyula, ce grație cavalerul ploii din versurile Magdei Isanos. Ultimul pretext de antologie mi-a fost sugerat de Saint John Perse, din care merită să citez amplu un pasaj întreg, a cărui cadență e admirabil tradusă de Aurel Rău : „Banyanul ploii pune stăpînire peste Oraș, / Un polipier grăbit suie la nunta lui de mărgean prin tot acest lapte de apă vie, / Și Ideea goală ca un retiar își piaptănă în grădinile poporului coama sa de față. / ... / Doici prea suspecte, Slujitoare cu ochii voalași de vîrstă, o, Ploi / Voi duce-n fața voastră cauza mea : la vîrfurile lăncilor voastre, cel mai sigur avut al meu ! / Spumă la buza poemului ca un lapte de corali...“.

Dar pentru că tot vorbim de traducere, trebuie neapărat, măcar semnalat, de forță al lui Sorin Mărculescu, semnatarul versiunii franceze a prozei lui Boris Vian: „Ecume des Jours“. Ce-ar fi spuma aceasta de șampanie franceză, fără un interpret de talent și virtuozitatea poetului? Fiindcă să-l traduci pe Vian nu înseamnă să recreezi doar o atmosferă, ci și un limbaj, înseamnă să treci în poante ori

salturi aeriene de la un joc de cuvinte la altul, pînă și în onomastica sa animată de „inventivitatea calamburescă a lui Rabelais“: Le Chuique devine în românește Șvițelul, le Bedon, Țirclovnicul, le Chevêche, Episcopul.

Două reușite în arta dificilă a tălmăcirii care ar trebui remarcate poate și altfel decît printr-o notă ori un articol favorabil, la orice bilanț anual...

eugenia tudor

cafeneaua literară de odinioară



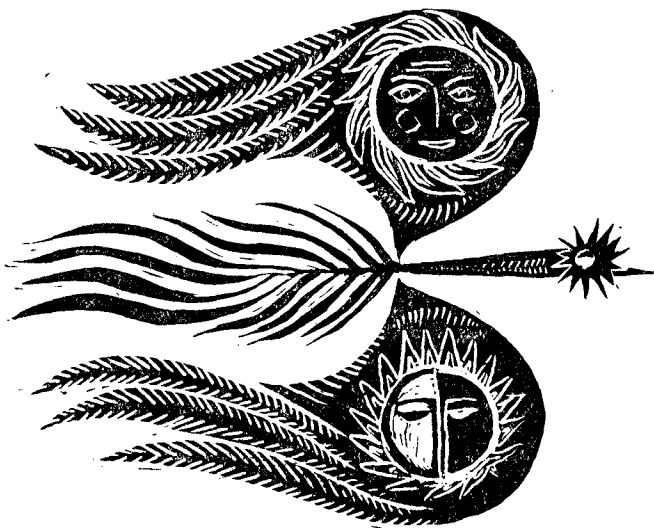
Printre colaboratorii de elită ai Contemporanului, destul de rar (din păcate) prezenți în revistă, salutăm pana pitorească, inspirată, a scriitorului Brunea-Fox, care, alături de Geo Bogza, a înobilat arta reportajului în literatura noastră. Am citit într-un număr din noiembrie, anul trecut, un reportaj despre vechiul militant socialist, despre visătorul incurabil care a fost și cel dintîi traducător al textelor marxiste la noi în țară, Panait Mușoiu. În nr. 1/1970 al Contemporanului regăsim semnătura lui Brunea-Fox, pe pagina a doua, dedesubtul unei evocări mai lucide, mai sagace decît am fost obișnuiți pînă acum — deși nu lipsită de parfumul indicibil al memorialisticii — a cafenelei literare de altădată. „Cafeneaua de altădată“, așa cum o evocă pana lui Brunea-Fox nu este nici un panegiric sentimental, nici o poveste dulceagă despre niște lucruri foarte „poetice“ în care s-ar fi întîlnit cîndva oamenii de vază ai acestei țări și culturi. Scriitorul definește sugestiv, neademenit de farmecul unui asemenea loc, stabilind exact „specia“, nu cu dorința de a vrăji sau de a convinge cu orice preț, ci de a

face cunoscut publicului actual „temperatura“ aproape reală a unui asemenea loc de întîlnire: „Pe atunci toate drumurile duceau la cafenea. Al interului; al întîlnirilor practice sau platonice; drumul artei; drumul flirtilor; drumul cancanurilor; drumul „devizelor forte“ și în special marel drum al himerelor. Era o pseudoaulă; un loc de popas; o arenă de fantezii în care singura piesă concretă o constituiau șvarțul și turceasca“. Evocatorul nu se lasă înduioșat (cum se întîmplă de obicei în asemenea cazuri) de aspectul ușor aurit pe care îl imprimă trecutul amintirilor. Cel care-și amintește de cafeneaua bucu-reșteană pe care a cunoscut-o, fără îndoială, sub toate aspectele ei pitorești, este un spirit treaz, obiectiv, oferind o imagine aproape exactă a acestei „citadele“ (e vorba de Capșa, cafeneaua statornică, avînd cea mai „notorie prestanță“): „Capșa a fost altceva. Nu o baracă de sezon ce dispare la sfîrșitul iarmarocului, ci un edificiu inamovibil, cu locuri fixe, personale ca la Academie“. Subliniind „prestigiul feudal“ al acestei cafenele bucu-reștene pe unde s-au perindat mă-

rimile politice sociale dar și artistice ale țării, Brunea-Fox desoric, nu fără ironie, „rolul” acesteia : „Rolul ei era, cică, să secreteze calciu pentru osatura evenimentelor încă în gestație, să mineralizeze, precum corali, zvonurile ; să dezlege mesaje cifrate ale diplomațiilor internaționale ; să vivisectieze virtualitățile artistice ; să preceadă cel puțin cu un oracol eventualitățile. Sau să travestească pompos locurile comune, să răstoarne evidențele, să umple firgul cu statui ca să le distrugă pe toate, într-o criză inconoclastă”. Arti-

colul e scris și cu un mărturisit regret că această... instituție, interesantă nu numai din punct de vedere documentar, avîndu-și locul ei bine stabilit în istoria Bucureștiului, nu este evocată niciunde, nici măcar într-o romanță, „dispărută pînă și din vocabularul uzual”.

Îl bănuim pe scriitorul care a evocat un asemenea moment din istoria Capitalei preocupat și de alte aspecte ale trecutului bucureștean și ne-ar plăcea să le încredințeze tiparului cît mai des, pentru delectarea cititorilor.



sonia Iarian

●
**profira
sadoveanu:
„stele și
luceferi“*)**



Sub discretul *travesti* al unei culegeri de reportaje și convorbiri cu personalități pregnante ale culturii românești (apărute inițial în *Adevărul literar*, sub pseudonimul Valer Donea), Profira Sadoveanu ni se descoperă, în realitate, în ciuda intenției de anonimat, ca o prezență iradiind un farmec cuceritor și singular. Deloc neglijabile sub raportul informației și documentului, convorbirile cu N. Iorga, G. Călinescu, Tudor Arghezi, Constantin Stere, Liviu Rebreanu etc., ca și admirabilul portret-studiu *Viața, opera și personalitatea lui Mihail Sadoveanu* se încarcă de o valoare infinit sporită printr-o tensiune unificatoare ce străbate cartea, tensiune transmisibilă și care provine din cultul scriitoarei pentru artă și literatură, ca moduri de existență. Personaje ale vieții literare românești aflate pînă mai ieri printre noi și încă însoțite de ecoul unor polemici și mărturii contemporane mai degrabă lipsite de pietate, apar în transfigurarea unei imagini esențiale, proiectate într-o lumină pură. Aparent deformantă, această lumină ușor-ireală și care contrazice imaginea consacrat demistificatoare e, în realitate, mai profund adevărată, corespunzînd unui adevăr ultim. Cartea se valorifică tocmai prin intensitatea ieșită din comun a sentimentului pe care îl trăiește autorul ei — de a se afla în prezența unor *mari oameni*, figuri excepționale subsumabile în cele din urmă unui anumit *tip al creatorului*. Ea este, am spune, o materializare a acestui sentiment trăit în stare pură, nealterat de contingente, într-o tensiune generoasă, susținută și continuă. O vizită, într-o

*) E.P.L., 1969, Buc.

dimineață oarecare acasă la Nicolae Iorga se proiectează dintr-o dată enorm, pe un fundal grandios, ea devine, reflectată în privirea acestui pseudo-reporter — în realitate mai degrabă un pasionat și fin cercetător al psihologiei creației — înțilnirea, unică, esențială cu Iorga.

O convorbire în biroul lui Rebreanu ne transmite acele câteva ecouri extrem de prețioase, fundamentale poate pentru o înțelegere a acestei existențe artistice, așa cum o avem astăzi. Fiindcă — și aici stă vocația Profirei Sadoveanu — această vizitatoare ingenuă are o miraculoasă putere de a chema către sine identitatea cea mai profundă, mai exactă a interlocutorului care, în acea clipă se află parcă el însuși, brusc, față în față cu propria sa esență, cu imaginea sa fundamentală. Contaminat de emoția momentului, ce i se retransmite reflectată, scriitorul are sentimentul unei ore grave în care ecouri pierdute în adîncurile propriei ființe tind deodată să iasă la suprafață. Cum e rememorarea episodului celebrei „luminății“ întreprinse de Rebreanu în copilărie, rememorare pe care o datorăm tot reporterului Valer Donea: „Îmi aduc aminte de unul din cele mai minunate lucruri ale vieții mele: cea mai mare „luminăție“ pe care am văzut-o eu vreodată, pe cînd aveam trei ani. Într-un sat apropiat, în fiecare an avea loc un bal la care luau parte toți teologii și toate fetele de măritat ale preoților. Era un fel de tîrg de fete, căci aici se alegeau miresele pentru viitorii hirotonisiți. Se numea, nu știu de ce, „bal filantropic“. Tatăl meu și cu mama s-au suit în căruța și-au plecat. Eu, curios și supărat că mă lasă singur în casă, m-am ascuns, mititel cum eram, în coada trăsorii și-am mers și eu. Acolo, rămas pe dinafară, priveam la luminăția aceea care mie mi se părea ca-n povești. Și ce era decît două lămpi de petrol ce străluceau roșcat! Cei trei ani ai mei, însă, găseau că e ceva feeric; muzica răsuna, umbre treceau prin fața ferestrelor, și eu stam neclintit, cu totul fermecat de o astfel de priveliște dumnezeiască.

Acum cincisprezece ani — minat de amintire —, am plecat împreună cu nevastă-mea în locurile copilăriei, să

asist cu ochi de om matur la „balul filantropic“. Ce decepție! Ce sărac și meschin mi s-a părut totul! Cît de mică și neînsemnată devenise prive-
liștea năzdrăvană de la vîrsta de trei ani! Dar aceea era altceva; acel bal, aceea „luminație“ de vis a fost și va rămîne în sufletul meu cel mai fastuos spectacol al vieții mele!“

Cartea Profirei Sadoveanu abundă în astfel de mărturisiri ce se fac în clipe rare. Falsul reporter sacrifică nota senzațională sau, mai degrabă, afișează cu bună știință un fals-senzațional, intenția reală vînzînd întotdeauna interceptarea zonelor celor mai profunde, pătrunderea în substanța însăși a artei și misterului creației. Distanța, plină de discreție, ce se păstrează în raport cu altarul acesteia e iarăși aparentă, înșelătoare. E privirea unei inițiative considerînd literatura cu un amestec de venerație și familiaritate, de un dozaj subtil și fermecător. Recunoaștem aici și tradiția admirabilului stil, cultivînd simplitatea ostentativă, de conținut, a „Vieții românești“, spiritul de pasionată îndrumare a lui Ibrăileanu însuși. Caracteristic în această direcție e și articolul intitulat *Demostene Botez — poetul pesimist*, în care Profira Sadoveanu se relevă o fină cititoare de poezie, formată tocmai în acest spirit.

Crezuri artistice, mărturii rare, savant provocate ca și observații de esență asupra naturii personalităților cercetate aparținînd reporterului, se organizează astfel în carte ca exemplare unice, de neînlocuit, ale unui muzeu imaginar ce ar reconstitui o întregă ambianță culturală. Cele mai bogat înzestrate sînt, fără îndoială, sălile Mihail Sadoveanu. O admirabilă reconstituire a atmosferei camerei de lucru a scriitorului :

„Dacă se întîmplă vreodată ca un solicitant să fie condus în camera lui de lucru și-l găsește acolo singur, se supără foc. Nu de alta, dar are impresia că l-a forțat cineva să spuie lucruri intime și că s-a trezit deodată fără carapace, descoperit. (...) Peste tot cărți. Rafturi lipite de pereți. Clături pe la toate colțurile și rezemătorile. Pe masă, cărți. Subt masă, cărți. Reviste, manuscrise, ziare. Din cînd în cînd, scriitorul deschide ochi mirați

asupra acestei invazii de hîrtie tipărită și dă ordine grabnice :

„— Să se ridice toată ticăloșia cea, să se rînduiască ori să se zvîrlă afară. Copiii se execută. Vine duduia Profirița, cu duduia Didica. Pun mîna, se apleacă, ridică.“

Sau această privire plină de profunzime și din interior asupra procesului creației: „Cineva a spus că Sadoveanu e ca pasărea care cîntă. A vrut să spuie că el fără nici o sfortare, în chip natural, se așează la birou și scrie.

Să-l întrebăm pe Sadoveanu. El spune :

— Pentru mine e o adevărată suferință. „Chinurile facerii“ nu sînt o poveste. De multe ori mi-e groază și mie de toată istoria asta“.

O grandioasă emoție respiră evocarea momentului transcrierii unui manuscris sadovenian, al unei noi cărți încheiate a tatălui, în familia Sadoveanu. Întregul clan participă, ca într-o familie de mari vînători ai mării, la sumedenia de îndeletniciri ajutătoare presupuse de prinderea unui astfel de rar și uriaș pește. Ca și cînd literatura ar fi modul de a respira, de a se integra în existent nu doar a ființei scriitorului, ci s-ar repercuta, ca într-un alt trup, mai mare, în organismul, în celula întregii familii: „Cînd vine vremea să se trimeată noul născut în lume, să-l îmbrace tiparul, atunci Sadoveanu cheamă pe Profirița, care e ca și secretara lui intimă, și-i spune încurcat :

— Trebuie să dau la zi întii manuscrisul. Ce-i de făcut? Va fi nevoie de o clacă. Profirița numără zilele. Apoi se gîndește care din locuitorii casei au vreme de copiat: „Mircea, Didica, Cost, Lucia, ea și tata. Fac șase. În douăsprezece zile...“

Diplomată, se duce la fiecare. Expune cazul. Cei strînși cu ușa acceptă. Se împart foile, se dau transparente, cerneală, penițe, hîrtie.

Și munca începe. De obicei, scriu la un loc. Asta din cauză că scrisul scriitorului e așa de necitit — din pricina micimii — că trebuie să se consulte între ei și să se sfătuiască.

— Oare ce scrie aici, Profiriță?

Profirița e maistra și interpreta.

Mai ales cuvintele rare, arhaice sînt greu de descifrat. Și cum acestea se

găsesc la tot pasul în paginile lui Sadoveanu, copiatul devine un chin.

Afară de asta, mai trebuie ținut samă și de alte lucruri: de scris *samă*, nu *seamă*; *cine*, nu *ciine*; *straiie*,

nu *strae*. Și multe de felul acesta, nesfârșite.

(...) În sfârșit, claca terminată, volumul se lăfăiește mare, gata de trimis.

— Săracul! spune Profirița. Îl trimiți în străini, tată. Îl vinzi*.

petru popescu

●
**corneliu
ștefanache,
„zeii obosiți”**)**



Se constituie în clipa de față sub ochii noștri, și fenomenul e dintre cele mai îmbucurătoare, o literatură morală, o literatură în care cazul de conștiință, cel mai adesea caz de conștiință cu sursă concretă în evenimente istorice recente, este subiect, sursă a tensiunii etice și a dezbaterii intelectuale, în care autorii caută să afirme o atitudine etică. Realitatea e probabil proprie gradului de maturitate și de conștiință de sine la care a ajuns, în sfârșit, proza de după război, și, într-o mai mică măsură, dramaturgia și poezia. Ceea ce a reușit pe deplin în poezie, cu totul singur în felul său, Gh. Ionescu-Gion, ceea ce au încercat ca dramaturgi un Ion Băieșu, un Iosif Naghiu, în roman au realizat Marin Preda, Matei Călinescu, I. Denes, Al. Ivasiuc, și iată că o experiență de tip similar ne oferă un romancier ieșean, Corneliu Ștefanache, în „Zeii obosiți”.

Romanul, greu rezumabil în două cuvinte, din cauza manierei specific moderne pe care a ales-o autorul, conține un sîmbure conflictual oarecum tipic: eroul, întâmplător un artist, un sculptor, a fost victima unui proces de intenție dus pînă în consecințele lui

cele mai crude (urmărire în justiție, condamnare). Sculptorul Toma nu-și dă bine seama de ce e bănuț, acuzat și pedepsit; se știe vinovat, dar în același timp persistă în el ideea unei culpe, culpă originară, abstractă, metafizică aproape. Pînă aici am avea de aface cu un „proces kafkian” de structură destul de tradițională: omul inocent e împins într-o bună dimineață într-un coșmar din care nu înțelege nimic, dar la care participă în mod indirect, împotriva voinței lui, printr-un fel de predestinată complicitate cu instanța justițiară și coercitivă. Însă, după executarea pedepsei, Toma vrea să refacă datele procesului, ca să-și descopere vinovăția și să înțeleagă comportarea celorlalți. Fostul prieten și coleg O., actualmente important personaj într-o funcție de încredere, fosta sa colegă Anca, apărătoare a eroului în procesul ad-hoc de pe urma căruia a urmat detenția, și alte personaje din trecutul eroului, nu pot oferi, fiecare, decît versiunea lor de adevăr, și Toma înțelege mai mult fără a putea să scape de sentimentul de ambiguitate și de culpă, fără a înțelege cu totul, definitiv, fără a găsi semnificația unică a celor întâmplate. Intervin evenimente tragice (sinuciderea, din reumușcare, a arhitectului, martor al acuzării în procesul lui Toma, moartea Ancăi), ce încarcă din nou conștiința lui Toma chiar în clipa cînd aceasta era pe punctul de a se elibera. Și, paradoxal, Toma însuși se dovedește a căuta nu dezvinovățirea, ci dimpotrivă învinovățirea, căci, la moartea

*) E.P.L., 1969.

Ancăi, strigă, parcă salvat: „Eu am ucis-o!“ După care, într-o concluzie foarte ermetică, eroul declară că renunță la opțiune: „Voi lua totul ce mi se va da, așa cum fac ei, cei care sînt fericiți.“

Care să fie sensul strict al acestor cuvinte? Pe cite înțelegem noi, viziunea despre existență a lui Corneliu Ștefanache ar fi următoarea: Existența e o sumă de responsabilități și de culpe. Omul, trăind, se face mereu vinovat față de semenii, și fiecare opțiune a sa poate deveni jenantă și chiar criminală pentru un altul. A fi complet nevinovat înseamnă a nu mai alege, a te lăsa ales, a accepta, a te mulțumi, a te resemna. Altfel, omul se angajează în existență ca un vinovat, și fiecare gest al său, indiferent de perfectia lui legitimitate, e izvor de greșeală și de vină, și duce pe autor într-un lanț formidabil, infinit, sufocant, de culpabilități, culpabilități strivitoare, indiferent de justificarea lor. Nu există circumstanțe atenuante, pe de o parte, iar pe de altă parte nu există tribunal. Nu poți judeca pe cel ce te-a lovit, căci devii tu însuși vinovat. Poți numai să te lași judecat, și aceasta ar fi singura cale către mîntuire.

Precizăm că autorul a avut inteligența (poate și maliția) de a nu se lăsa prins undeva în carte cu o declarație prea francă ori un raționament prea clar. Concluzia pe care am tras-o noi poate să fie și a autorului, după cum poate să nu fie de loc. Oricum, ceea ce e important e evocarea unei uriașe culpabilități în care sînt implicați, într-o măsură mai mare sau mai mică toți oamenii, și ideea că în asemenea condiții orice tribunal pălește, devine incapabil, irelevant, inutil, de-a dreptul vinovat. E destul pentru a ne face să gîndim. Mesajul ultim al cărții nu e necesitatea unui tribunal, ci necesitatea unei morale. Toma e simbolul omului ce simte nevoia de a deveni moral, de a se purifica, puri-

ficare ce începe prin acțiunea de a se scuza pe sine însuși.

Ca realizare pur literară, romanul e de specie declarat „nouă“. O bună asimilare a lui Alain Robbe-Grillet și a „noului roman“ duce la un peisaj uman indefinit și uneori de-a dreptul fantastic, privit parcă printr-o fereastră udă. Efectul de pictură pointillistă a fost practicat sistematic. Amestecarea timpurilor, locurilor, persoanelor, realului și fictivului, fac romanul oarecum rezistent la lectură, dar uneori surprinzător de poetic. Există figuri fizice remarcabile (chiar în primele pagini, bătrîna și marinarul). Cîte-o frază transcrisă foarte fidel rupe delirul de stări și imagini și reflecții cu caracter familiar-filozofic, pentru a împlînta o clipă pe cititor în lumea concretă, după care o nouă beție cu închipuire amestecă și tulbură certitudinile abia modelate. Un abur romantic învăluie figurile, estompează luminile, face din sunet un murmur, din comunicație o melodie. Apoi, cîte-un obiect e introdus brutal în ochiul cititorului (foarte notabilă e capacitatea de *reificare* a autorului). Pe urmă lanțul rațiunii se rupe iar.

S-au făcut multe afirmații, orale și scrise, în ultima vreme, despre o literatură onirică. Pe cîte știm, Corneliu Ștefanache nu a luat nici un fel de poziție publică față de ideea ori existența concretă a unei asemenea literaturi. Surprinzător, peste înzestrarea vizibilă de prozator și progresul temeinic realizat de la ultimul volum, el se dovedește în „Zei obosiți“ un oniric, cel mai realizat pe care l-am citit pînă azi în proza românească recentă, și deocamdată singurul care a făcut dovada lungimii.

Maniera onirică aplicată într-un roman de aproape trei sute de pagini e sensibil mai eficientă decît în schițe și nuvele de cîteva pagini, iar visul, mai mult decît un pretext de poeme în proză, devine masca prin care se întrezărește o personalitate.

george muntean



nelly cutava: "domnișoarele"*)

Interesul acestui roman de debut literar târziu al autoarei stă întâi de toate în relieful oarecum aparte al lumii oglindite în el, ca și în aceea că în peisajul contemporan al literaturii noastre o astfel de componentă socială n-a prea fost insistent investigată. Viața porturilor dunărene a reținut atenția scriitorilor mai ales prin mișcarea ei febrilă, prin oamenii angrenați în competiții adesea distrugătoare și prin indelebilul ei pitoresc (Panait Istrati, Jean Bart) ori, mai recent, prin febra conflictelor sociale, ca în cărțile unui Ion Grecea sau Stelian Păun, în câte o secvență din cele ale lui Fănuș Neagu, Traian Filip etc. Evenimentele de dincolo de zona centrală a acestora, cele determinate doar prin multiple medieri de existența lor, au rămas oarecum în afara atenției. În *Domnișoarele*, roman a cărui existență se desfășoară într-un orașel de pe malul Dunării, viața portului ca atare nu răsună decât ca un abia perceptibil fundal al întâmplărilor, accentele căzând pe cu totul alte date. Autoarea pătrunde cu pricepere în intimitatea unor conflicte generate de diferențele de vîrstă, de mentalitate, temperament și aptitudine, ilustrate printr-o semnificativă secțiune în viața unei familii aparținînd burgheziei unui asemenea peștiș oraș portuar. Ca timp, faptele narate gravitează în deceniul de dinainte de ultimul mare război, deși coordonatele temporale și sociale cad oarecum în plan secund în acest roman configurat în funcție de peripețiile creșterii și tinereții unei fete cu un destin vitreg, cu toate că aparențele puteau fi altele. În scurt, ni se povestește despre o aprigă negustoreasă dintr-un orașel dunărean care, măritată cu un bărbat mult mai vîrstnic decât ea, dar putred de bogat

*) E.P.L., 1969.

(la nivelul locului, bineînțeles), dă naștere, nici ea nu știe bine dacă cu el sau cu un amant tînăr și corupt, unci fete. Această paternitate suspectă o face pe viguroasa grecoaică să-și privească fata cu oarecare răceală, ce va pune între ele o stînjenitoare distanță, determinînd în fiică o seamă de complexe și dezarticulări ale personalității cu grave urmări pentru viitorul acesteia. Rămășă văduvă de tînără, cu fata lîngă ea și cu o întinsă avere de administrat, Luxia, cum o cheamă pe amintita grecoaică, desfășoară o energie neobișnuită în a-și consolida bunurile. Progenitura cade însă tot mai mult pe planul doi, fiind și complect anihilată în reacții de coplesitoare resurse ale mamei. Dar Luxia are un sfîrșit neașteptat. Moare în urma unor grave arsuri produse de un incendiu izbucnit la unul din magazinele sale. Fiica ei, Camelia, se trezește cu două abia știute surori vitrege ale defunctei, care ocupă casa și încep administrarea bunurilor, retezînd în același timp, cu intuiția suflurilor primare parvenite, orice vagă manifestare de independență a nepoatei. Aceasta, împiedecată de mamă-sa ori de cîte ori ar fi putut avea o opinie sau de cîte ori încerca să fie ea însăși, cade complect victimă celor două mătuși. Izolată complect de restul lumii, retrasă de la liceu, supravegheată și mai ales dirijată cu ipocrizie, ea ajunge aproape un mecanism oarecare în mîinile celor două, tot domnișoare și ele. În scurtele ieșiri din casă, cele trei femei par „mineralizate”, pierdute „în praful zilelor”, ca niște păsări de noapte rătăcite în plină zi. Apare, însă, în viața lor un avocat, Tuluiu, rîvnit, deopotrivă, de candida Camelia, care vede în el un posibil liman al salvării, ca și de mătușa fată bătrînă Filipina, viitoarea lui nevastă. Pînă atunci însă, Camelia, într-o confuză trezire a instinctelor erotice, admirabil motivată de autoare, va cădea o dată în brațele lui Tuluiu care, beat, o ia drept alta. De pe urma acestei întâmplări fetei i se va trage în cele din urmă moartea, cu care de fapt se și încheie romanul. Pînă acolo însă asistăm la febrilele și arțăgoasele tocmiri ale căsniciei dintre Filipina și Tuluiu, la spectacolul nunții descris cu abia filtrată ironie, în general la rostogolirea în gol a micilor

parveniți și la o vană umflare a pretențiilor moral-intelectuale ale acestora — mai ales pe latură feminină. Nelly Cutava știe să compună un remarcabil tablou social și moral, să dozeze sentimentalismul, fatal și multidirecțional în astfel de medii, uneori mimat, alteori sincer, adesea duplicitar, și mai ales să surprindă reacțiile mecanice, abrupte, ale acestor oameni. Vezi, de pildă, înmormântarea Luxiei, călătoria ratată a celor două mătuși, ori asediul sistematic al casei la care procedează acestea.

Actriță ea însăși, autoarea a surprins cu reală vigoare și plăcere „jocul” personajelor sale, între care reprezentanța pe care o dă Panaitos, avocat și afacerist de tip continental, celor două mătuși ale Cameliei, chemate de el a da socoteală de chipul cum i-au sustras acesteia averea, nu poate fi uitată ușor. E drept că, încântată de alura personajului, autoarea uită să-i punteze doza de cabotism, turnura mecanică a unor atitudini, care l-ar fi făcut încă mai împlinit, complex și reliefat pentru cititorul uimit astfel de disponibilitățile regizorale puse în joc. În general vorbind, autoarea s-ar fi convenit poate a fi ceva mai „dnastică” în critica personajelor sale. Pentru că, orice s-ar

zice, Filipina și Aspasia, cele două mătuși ale Cameliei, au în componența lor sufletească și ceva de ființe ținute multă vreme la marginea bunurilor vieții, Tului este și un ratat social, după cum Camelia însăși poartă în trănatele ei dezarticulări o seamă de tare asupra cărora un ochi încă mai lucid se cuvenea menținut. Căci, dacă linia comportamentală și temperamentală a personajelor centrale ale cărții este în genere bine fixată, când e vorba de analiza reacțiilor și feluritelor atitudini ale acestora, o seamă de neajunsuri precum cele de mai sus pot fi semnificate.

Dincolo de ele, ca roman de debut, cu probabile inflexiuni autobiografice, *Domnișoarele* reliefează însă un talent epic remarcabil, o abilitate compozițională promițătoare și o pricepere în a surprinde resorturi inedite ale unei lumi, pe care le-am vrea mai îndelung exersate. Precizia relativă a observației și a limbajului, incisivitatea unor epitete, abordarea unor situații și mentalități mai puțin frecvente, a unor medii sociale nu tocmai bătătorite, recomandă în Nelly Cutava o prozatoare căreia nu-i lipsește aptitudinea de a elabora un roman pe care cititorul să-l parcurgă cu reală satisfacție.

alexandru sever

●
**mircea
ciobanu:
"epistole"*)**



Dacă există o logică în evoluția unui scriitor, apoi nimic n-ar fi trebuit să fie mai previzibil, după *Martorii*, ca aceste *Epistole* care, de altfel, s-ar putea foarte bine subintitula: „Nevoia de martori”. Rudenia de singe — în pofida a tot ce le deosebește, —

se certifică nu pur și simplu cu numele scriitorului pe ambele coperti, ci cu sistemul de idei, tehnica demonstrației și poezia misterului. Dacă în *Martorii* confesiunea se travestește într-o succesiune de mărturii ipotetice, în *Epistole* confesiunea e directă; în ambele scrieri efortul e în sensul reconstituirii adevărului, altfel spus, în sensul unei cunoașteri depline. Omul, falsificat de complicațiile lumii și de înțimă lui năzuință de a se travesti față de el însuși tot atît cît față de alții, cunoaște în același timp ispita de a-și regăsi chipul originar; instrumentul acestui efort de regăsire e confesiunea. Confesiunea e, așa dar, un mod de eliberare, actul esențial care reface echilibrul intim al omului,

*) E.P.L., 1969.

pactul fundamental al omului cu sine însuși.

Biserica cunoaște de mult rostul curativ al confesiunii: spovedania legiferată e sistematică; păcatul, adică actul de falsificare morală, preluat fiind și prescripționat, omul își regăsește o dată cu condiția inițială a purității posibilitatea de a supraviețui „împăcat”. Condiția omului modern e mai riguroasă: revenirea în nevinovăție e o iluzie inacceptabilă; minciuna își are partea ei în crearea constituției noastre morale, sîntem în bună măsură ceea ce ascundem, important e de a nu ne înșela cu orice chip; a avea conștiința acestui fals e singurul mod de a spori, în spiritul adevărului, ființa noastră morală. Desigur, așa înțeleasă, confesiunea, înainte de a fi un act de creație, e un act de autodistugere, ea implică momentul primejdios al vulnerabilității, ba chiar riscul prăbușirii totale; e un risc care trebuie asumat. Cînd Samson confesează Dalilei secretul puterii, el nu ignoră primejdia trădării; important însă e de a cunoaște, cu alte cuvinte, fața ascunsă a ființei morale și a inventaria, pînă la capăt, utilitatea prezenței sale în univers. Dalila este un martor necesar, așa cum în confesional preotul este un martor specializat. Am putea spune, în spiritul autorului, că fiecare își alege martorii de care are nevoie. Martorul eroului său e tot o femeie, una poate nu mai puțin iubită, dar un martor pasiv, un martor-pretent, în mîna căruia, înversunat, își stoarce sufletul tot și-si depune finalmente o inimă fără speranțe.

Dar de unde, neapărat, necesitatea unui martor? Un examen fără martori, un proces adică în conștiință, în care judecătorul și martorul ar fi întruniți în aceeași persoană ar fi mai puțin un examen real, valabil și fecund? Nu, poate că nu. În definitiv, ca să verifice condiția neputinței și sentimentului inutilității, Samson putea foarte bine să se lipsească de Dalila și să-și taie pletele singur. Dar un proces fără martori păstrează calitatea unui secret și un secret neîmpărtășit implică ispita de a nu nisca toate consecințele unei sentințe. Pentru ca examenul să fie cu adevărat fecund, el trebuie să fie ireversibil: martorul e

garanția ireversibilității în concret. Dar adevăratul motiv pentru care eroii lui Mirocea Ciobanu simt „nevoia de martori” e cu totul altul: martorul e instrumentul unui refuz; a te confesa e un mod de a refuza tragedia, de a „conjura” spiritul răului. A împărtăși o nenorocire sau o crimă e pur și simplu un mod economic de a le împărți, de a-ți degaja spinarea de o parte din povară, de surplusul care strivește. Un tată care înainte de a afla de moartea fiicei fuge în bodegă să caute oameni cu care să se îmbete, este un om care fuge de tragedie: nu prea departe, destul ca să se obișnuiască cu posibilitatea ei; lacrimile pentru mort constituie „proba degajării cu martori”; a vorbi despre moarte e un fel de a convoca cuvîntul ca un antidot al nebuniei și un vehicul al refuzului. Eroul lui Mirocea Ciobanu e inapt pentru tragedie.

Ciudată foarte, această sete de tragedie și această neputință de a o accepta. Eroul lui Ciobanu refuză tragedia nu cu apetitul unui om însetat de viață, ci cu năzuința evidentă de a refuza asumarea unei răspunderi. La ce slujește să cunoști în durere — asemeni lui Iov — virtutea răbdării și staționăriei, dacă acest efort e pîndit, ca oricare altul, de puterea implacabilă a morții? Cine are nevoie să-și mai cunoască „utilitatea” într-un univers în care moartea e realitatea finală? În *Martorii* eroul acceptă demonstrația deplinei deșertăciuni și se spînzură; în *Epistole*, eroul — o altă ipostază a aceluia din *Martorii* — e, la drept vorbind, un candidat la sinucidere. Incapabil să accepte o răspundere, efortul de clarificare rămîne un act fără grandoare; scotocirea în conștiință se inspiră nu din setea de cunoaștere, ci din curiozitatea impură.

Dacă *Martorii* avea un fir epic și se subintitula chiar roman, *Epistole* renunță hotărît la tot aparatul romanesco tradițional. Am zice că *Epistole* se purifică, dacă n-am fi încredințați că în această purificare dispăre total spiritul însuși al romanului. Desigur, problema sub raport strict estetic nu este aceea de a stabili cărui gen aparține *Epistole*; și dacă lectura e dificilă asta vine probabil din faptul că mult timp scriitorul se încăpățînează să ci-

tească un roman acolo unde nu stă scris decât un eseu cu legănări liturgice.

Bineînțeles, talentul este cu totul ieșit din comun; originalitatea acestui poem eseu este indiscutabilă. Dar cea dintâi caracteristică care izbește e inteligența; de-ar fi să găsim un cusur, am spune chiar că Mircea Ciobanu suferă de un belșug de inteligență. Vina acestei inteligențe orgolioase e de a fi refuzat să-și cunoască limitele și de a fi impus unui potențial artistic dictatura absolută a conceptului. Iov, Samson, Îmblinzitorul de lei, Inchizitorul, Bărbatul Întemeietor sînt simple semne mitice convocate de necesitatea unei demonstrații; chiar catastrofa tragică din epistola despre „tragicul de uzură” are rostul strict determinat al unui argument în schema stabilită a unui efort de convingere. Dacă în *Martorii*, obligațiile demonstrației eseuiste găseau uneori prilejul să-și refuze evidența, încorporîndu-se în țesătura vie a vieții, aci echivocul absentează total. Demonstrația, în limitele sistemului de idei al autorului, este riguroasă și nu recunoaște nici o altă rațiune decât aceea a propriei sale necesități; fiecare epistolă este o treaptă necesară într-o încercuire sistematică; la capătul demonstrației, concluzia teoretică are statutul unei sentințe și sen-

tința devine activă punînd un laț eroului din *Martorii* și decapitînd orice speranță aceluia din *Epistole*. Eroii lui Ciobanu sînt victimele ideilor.

Literatura, în *Epistole*, începe, ca și în *Martorii*, exact acolo de unde cuvîntul scapă de sub tutela inteligenței și obligațiile studiului; atît doar, dacă în *Martorii* logica demonstrației copleșește adesea logica vieții, aci logica eseuului se împacă uneori perfect cu logica inefalabilă a poeziei. Ceea ce este cel mai uimitor la acest remarcabil scriitor e că pentru a fi romancier și poet trebuie neconștient să se trădeze. Ca să-l parafrazăm, am zice că autorul transformă evenimentul în problemă, diminuînd astfel tonusul propriei sale literaturi, luîndu-i adică calitatea emoției estetice.

De vom medita acum iară la logica care guvernează evoluția unui scriitor atît de consecvent cu sine însuși, trebuie să acceptăm și posibilitatea aceluia moment de maturitate cînd durerea va înceta să fie strict principială și tragedia va înceta să fie doar o problemă de studiu. De la ordinea rece a ideilor la ordinea sensibilă a vieții e un drum care abia trebuie parcurs. Căci ori ce s-ar spune: nimeni încă nu s-a cutremurat de groază și de milă pe marginea demonstrațiilor geometrice.

sanda radian

●
**mihai
negulescu:**
**„balans de
zodii“***



tururile precise, respectînd constrîngerile de ritm și rimă. Imaginile, somptuoase fără a deveni luxuriante, cu elemente exotice și fantastice alături de cele de natură roditoare, sînt preponderent picturale. Iată un exemplu din *Creioane galbene și albastre*: „Neizbăvită ardere, contur / Albastrei zile ce-nfirzie / Sub săloui trec în galben dur / cămile vechi, de nostalgie”.

Desigur, nu odată din arsenalul simbolist ne întîmpină obsesii sonore ca în *Contrapunct*: „Rituri în veac / Icoane, cetății, / Pling-plang / timpul cojește pereții, // (...) Pling-plang / Frunze bat cu peste zale / Clipa-fecioară de veac / În veac ne prăvale”.

Ceea ce frapează de la început în *Balans de zodii* este siguranța cu care este mînuit penelul. Autorul scrie ca și cum ar înflora ceramice sau ar sculpta în lemn, îngrijindu-se de con-

*) E.P.L., 1969.

Găsim călătoriile vizuale-auditive spre polul nord : „Te cauă violoncelul noptii polare / eu te voi aștepta pe-un iceberg“ (Dublu concert pentru uși de zăpadă), mirezme portuare și legănări de ape danubiene : „Orientală zbatere de ape / sau poate doar o navă întinzând / cu care mirodenii neîntinzând / cu care mirodenii neîntimplăte / Tinjesc spre docuri de molid“ (Zei portului), și stilizate refrene de romanță ca în *Vacanță*. Dar comunicarea energetică, vitalistă nu are o ascunsă pulsație dureroasă, o vibrație senzitivă în fiecare cuvânt. Ea păstrează o oarecare degajată distanțare, o limpiditate mai curând parnasiană, pe de o parte cu acele preluări ale tehnicii barbiene din care se împărtășește aproape întreaga lirică tînără contemporană, pe de alta îmbogățind peisajul cu elemente din Fundoianu. Dragonii, cămilele și pagodele coexistă cu naturalețe într-o expresie organică, unitară, cu brazda proaspătă, cu lutul, ogorul și cu iarba biruitoare : „Se duc tăcînd cu brazda de-o au tras / plugari prea blînzi, durerea prea fertilă / în ele ca-ntr-o feastă au rămas / de somn uscat, lacrima de-argilă. (...) // Ogoare de căderi ori de-nceput / cu firul ierbii vin în bastioane / milenii l-au furat din fruct / întoarcerea îl mușcă din olane // Cămile sure, de pămînt și așteptări / la pragul munților căzute de vechime / pagoda iernii le-ncolțește din spinări / în nări de patimă în albăstrime“.

Sînt fixate astfel o serie de chipuri de orașe, siluete, portrete într-o geografie și istorie a amintirilor de călătorie pe care le-a reținut și surprins conform înclinațiilor și preferințelor. Parisul, familiar intelectualului român apare receptat comprehensiv cu monumentele și bulevardele sale, ca un vechi prieten venit la întîlnire. Acelaș aer de amicitie și intimitate se desprinde dintr-un portret omagial Rimbaud, în care nonconformismul personalului este realizat în mod pregnant :

„În seara cu paftale de roșu cascador / la șold de străzi sordide, sub gene de bistroni / am tras cu gheata ruptă în Sena un picior / și-n spații elizee înjungiat-am bouri... // (...) În noaptea cu vapoare curgînd ca din pămînt / Cetate viscolită de-un cosmos cu violuri / Mi-am luat din pat vocala și am fugit, gemînd / Cum prin canale cerul căzut, ucis de stoluri“. Se mai perindă prin fața noastră nopțile pluvioase saxone sau străvechiul Meissen, răsărind parcă din Evul de Mijloc și, precum niște fragile desene de bambus și mătasă, vin priveliștile asiatiche din *Pe un evantai de Hanzon* și *Pe fluviu*. Sentimentul de înfrățire între oameni și popoare se transmite prin intervenția elementelor de specific național, invocate acolo, în depărtări, nu doar ca o izbucnire a dorului de patrie, ci ca o tînjire a meleagurilor sudice către neaua imaculată a Carpaților, într-un elan de unitate a lumilor și continentelor.

Mereu i se dăruie însă peisajului tărie, vastitate, emoție prin ecourile istorice, prin legăturile și legămintele strămoșești : „Din naștere, aceluiăș pămînt stăpîn / ni-s paloșul și îndoielile jurate“ (*Strigăt din urmă*). Sensibil ca orice poet la rostogolirea timpului, acesta concretizat, generează meditații. Interesantă ni se pare, din acest punct de vedere *Ricșe*, începută banal dar încheiată cu întrebarea adresată vremii în care răsună misterioase crîmpeie mitice : „Ai somn și lumină pe roși / Zodie în rotire / ori bocet descarci pe la porți / și taină, și neamintire?“

Și pentru a trăi răspunzînd cerințelor acestei măcinări, poetul străbate cu ochii larg deschiși spațiile spre înălțimi, culegînd culori și sonori, zîmbete și lacrimi de cleștar, în care se află închise trudele și extazele semenilor săi. Nu putem decît să-i întoarcem în chip de îndemn, propriile sale versuri : „Să nu adormi, să nu-ntomnezi de vreme / De-atît infern, de-atît balans, de-atît noroc“.

●
**eutimiu
murgu:
„scrieri“***



Ne-am obișnuit să vedem fizionomia Banatului exclusiv sub zodia calmului, ca pe o zonă a ordinii gospodărești, a reformelor chibzuite și a unui progres măsurat cu grijă. De aceea apariția unui dr. Eutimiu Murgu, revoluționar încăpăținat, purtând în el focul retoricei și pasiunea conspirației, agi-tînd spiritele pe o arie întinsă din Budapesta pînă în Iași, poate să surprindă. Nu-i lipseau studiile serioase (o diplomă de filozofie și una în drept), nici perspectivele de ascensiune academică rapidă în principatele dunărene care tînjeau după specialiști de limbă română, ascensiune pe care darul abilității politice n-ar fi făcut decît să o grăbească. Dar în traiectoria lui rapidă prin cele două capitale n-a făcut decît să lase o brazdă revoluționară și să se înscrie în istorie drept „dascăl de revoluție“ al generației pașoptiste (alături de I. A. Vaillant); Bălcescu, Bolliac, Marin Serghiescu-Naționalu, Telegescu și destui alții i-au fost elevi. Ani lungi de temniță încadrează simetric acele glorioase luni din 1848 și 1849, cînd eliberat cu aclamații la Pesta, conducător abil și incontestat al Banatului, avocat statornic al unui republicanism aliat român-maghiar care implica și unirea tuturor românilor, sfătuitor al generalului Bem, ambasador pe lîngă Avram Iancu, vizionar și practician, polemizînd cu colegii săi maghiari mai impulsivi (chiar și cu Kossuth), ajunge să fie la un moment dat cea mai solidă speranță a mai romanticilor și visătorilor lideri revoluționari munteni: Alecu Golescu obține promisiunea unei asistențe militare de pînă la zece mii de oameni, dar mai ales a unei asistențe tehnice (un căpitan de geniu, materiale și meșteri pentru fabricarea tunurilor), după cum Ion Ghica îl îndeamnă tocmai din

* E.P.L., 1969.

Constantinopole pe Cristian Tell să se adreseze „Murgului pentru oarecare ajutoare de la Banat“. După 1860, cînd politica monarhiei dunărene intră în era „constituțională“, a dualismului, cînd se cere un tip nou de manevră, Murgu este un răzlet, un inadapdat, un însingurat, un monument al trecutului. Tăcerea și pasivitatea lui Murgu pot trăda și o oboseală personală, epuizarea dezamăgirii, dar și disprețul: idealurile sale de transformări sociale, de unitate națională, de democrație, erau prea radicale pentru ca el să mai accepte jumătățile de măsură. Firul tradiției lui Murgu este reluat abia la cîteva decenii după moartea sa, de tînăra stîngă a burgheziei naționale (Lucaci, Goga, Goldiș, Bocu, Tăzlä-uauu), de grupurile din jurul *Tribunei* din Arad și ale *Lucașărului* din Budapesta, cei nemulțumiți de rezultatele pe care le scoteau modeste ale opoziției constituționale reformiste, care, după 1860, devenise politica oficială a burgheziei românești transilvane, în mare măsură tocmai sub impulsia adversarilor politici bănațeni ai lui Murgu.

Sursele acestei puternice personalități sînt două. Una este realitatea social-umană a Banatului, căci Murgu provenea dintr-o familie grănicerească din Valea Almăjului, în care de generații, bărbații erau numai militari și țărani liberi, subordonați direct împăratului, descendenți la rîndul lor dintr-un feudalism cavaleresc înfloritor încă din secolul XIII (banul Iacob Gîrleșteanu, atestat la 1241, era, ca și dr. Eutimiu Murgu, originar din Rudăria). Spiritul libertății și eficiența organizatorică nu puteau lipsi în acest context. A doua este școala ardeleană. Polemica lui Sava Tököly, care nega obîrșia latină a limbii române este concludentă în acest sens. Limba germană folosită este greoaie și uneori incorectă, aplicarea ticurilor limbajului administrativ-judicic la un material filologic stîrnește zîmbetul, dar argumentația e bogată și pasionată, repli-cînd corect la fiecare afirmație adversă, iar bibliografia vastă și dezordonată amintește de Șincai sau Maior. Iluminismul lor găsește în Murgu un urmaș firziu, dar politic el este dimpotrivă — culminarea și încercarea de a pune în practică idealurile școlii ardelene.

Excelenta ediție pe care o avem în față (Eutimiu Murgu, *Scrieri*, 1969, E.P.L. București, ediție îngrijită cu o introducere și note de I. D. Suciș), cuprinde un material de mare valoare, în bună parte inedit, și ne îngăduie să înțelegem în toate dimensiunile ei figura care, alături de Avram Iancu, oștean direct și eroic, alături de Bălcescu, ideologul romantic și oratoric, completează triumviratul revoluției burghezo-democratice de la 1848. Murgu aduce nota sa specifică: el este conspiratorul, calculatorul eficient, omul culiselor. Ediția trebuie citită împreună cu *Revoluția de la 1848—1849 în Banat* apărută anul trecut tot sub semnătura lui I. D. Suciș, un studiu care, printre scrierile istorice în care mai apar cîteodată verbozitatea, șablonul și lipsa de rigoare se numără printre rarele frumoase realizări cu care ne putem fâli. Nu este vorba numai de corectitudinea documentară, de acea răceală indispensabilă isto-

ricului, de curățenia argumentației și de limpezimea structurii și a stilului, ci în mare măsură și de *obiectul* ales spre cercetare. Istoria unei provincii ca Banatul, cu un trecut atît de bogat a fost puțin frecventată. I. D. Suciș pare să fie cel mai indicat să urmeze unor Grisellini, Böhm, Pesty Frigyes în cronica acestor meleaguri care, să nu uităm, îl interesau mult și pe Nicolae Iorga. O arie culturală în care *Palia de la Mehadia* o precedă cronologic pe cea de la Orăștie și în care iezuitul Gavrila Ivul din Caransebeș compune o *Philosophia Novella* cu aproape o generație înainte de afirmarea lui Cantemir, merită să fie cunoscută mai aprofundat, dacă este să avem o imagine rotunjită a înfăptuirilor românești. Integrarea lui Eutimiu Murgu în circuitul valorilor culturale și al tradițiilor revoluționare ale poporului nostru reprezintă un pas în această direcție.

eugenia tudor

ioana
andrescu:
„soare sec”*)



Primită cu răceală sau chiar cu neînțelegere aspră, cartea Ioanei Andrescu nu justifică refuzul unor critici care, dincolo de stingăciile unui debut, s-au făcut a nu vedea abilitatea cu care autoarea mimează limbajul naiv al unui copil și siguranța cu care sugerează dimensiunile unei lumi sufletești pline de candoare și de gingășie.

Eroul cărții sale este un pui de țaran cu o sensibilitate infantilă accentuată, care răsfrînge ecourile unui mediu cunoscut. Autoarea a schițat cu o peniță fină aceste ecouri, aceste urme apăsate pe care le imprimă, în afectivitatea fragilă a unui copil, vremea

zbciumată a războiului, cu secetă, cu boală, cu moarte. Întimplări, în genere aspre, sînt narate într-o tonalitate cristalină (în cele mai multe dintre bucăți), o tonalitate suavă. Un copil de la țară, bucurîndu-se firesc de „gustul acrișor” al aerului primăvara, de răcoarea pămîntului ori a pădurii, de ciripitul păsărilor, de afecțiunea tatălui ascunsă după cuvinte aspre, învață treptat gustul amar al unei victii traumatizate de război. O copilărie care în mod firesc ar fi trebuit să urmeze firul senin al unei bucolici este răsucită, oprimată de lipsuri, de mizerie, de realitatea brutală a unui război resimțit prin foame, întuneric, bombe. Spectacolul bolii și al morții, cu un întreg ritual ciudat, urmărit cu atenție de autoare și sugerat uneori cu o anume detașare — în cele mai bune capitole, altelei cu teama pe care o dau lucrurile neînțelese, umbrește adesea naivitatea copilărească, alterează frăgezimile vârstei infantile. Ori, aici, din păcate se manifestă și neajunsurile acestei cărți, scrisă cu acuratețe, cu talent. Se petrece, în unele capitole, o

*) Ed. pt. lit., 1969.

substituire nedorită, neașteptată, după ce scriitoarea ne-a propus formula naivă a unei sensibilități infantile (după cite am înțeles eroul narator nu depășește zece ani).

Acest transfer de viziune de la eroul-copil la autoare și deci inconsecvența față de acea viziune, îi poate fi în adevăr reproșată Ioanei Andreescu, în capitole ca : „Nunta lui Dumitru“, „Mormintele copacilor“, „Socotind pe degete“ sau „Puncte albe“. Ingenuitatea copilului de zece ani este părăsită, scriitoarea substituindu-se printr-o detașare, uneori printr-o ironie și înțelegere a tuturor faptelor și situațiilor narate, care nu se mai încadrează convenției artistice propuse. În ajunul plecării pe front a fratelui mai mare, tatăl rezemat de stîlpul casei, îi apare copilului „șinînd toată casa-n spinare“. Alteori, picul, pus să vîndă mere, la un foarte sărac bal al eroilor gîndește : „Creierul mi-e greu de-un tropăit de cisme“, reflecție care-i depășește, evident, vîrsta.

În schimb, ni s-a părut deosebit de sugestiv pentru tonalitatea cărții un

capitol ca „Ursitoarele“, în care copilul așteaptă curios, pînă cade învins de somn — sosirea ursitoarelor ce urmau să-l menească pe noul născut al familiei. La fel bucata „Sufletul porumbelului“, desenînd joaca serioasă a celor mici, mimînd pe oamenii mari sau capitolele „Sîngele verde“, „Dovada“, „Cărămizile“, „Pătura neagră“, scrisă cu finețe, din care cităm aceste notații sugestive : „Peretele cu pătura parcă e bolnav. Nu pot să văd afară, tata nu vine și simt că mă înăbuș. Nu trec măcar avioane să mai aud ceva.

Un colț al păturii e destrămat mai tare. Vin mai aproape și privesc afară. Și văd cerul albastru printre firele negre : un fir — o grămadă de stele, un fir — un petec de cer. Așa, de aproape, firele sînt groase ca drevele de fier. Le dau la o parte și fac loc pentru ochi“. (p. 95).

Acuratețea scrisului, voind a sugera candoarea prin vorbirea copilului, cît și gingășia simțirii infantile ne îndreptățesc să așteptăm cu interes viitoarele proze ale Ioanei Andreescu.

vl. b.

●

v.firoiu:
„din nou
acasă”
— convorbiri
cu
h. coandă.*)



Nu e lucru ușor să înfățișezi, fie și după tipicul monografic, personalitatea unui savant al științei de renume mondial. În mod fatal, biograful se limitează la tiparul stereotip al datelor, nefiind avizat să pătrundă dincolo, în universul de exegeză a științei, unde accesul este rezervat doar inițiaților.

*) Ed. Tin., 1969.

Iar dacă operația este preluată de un om de știință, șansele de a prezenta figura și opera savantului la o scară accesibilă marelui public sînt tot atît de incerte. Facem aceste precizări tocmai pentru a pune în lumină reușita pe care o reprezintă patentă cărții tipărite recent de Editura Tineretului cu titlul : „Din nou acasă“ — convorbiri cu H. Coandă, un volum de aproape 300 de pagini pe care îl semnează V. Firoiu, autor cunoscut pînă acum doar din activitatea sa de reporter. Activitate prolifică și diversă de-a-lungul a citorva decenii.

De la bun început trebuie să spunem că titlul lucrării „Convorbiri cu H. Coandă“ nu reprezintă eticheta reală a conținutului dintre coperte ci mai degrabă o formulă care marchează modestia autorului. Pentru că paginile cărții nu sînt transcrierea mecanică a unor simple convorbiri, chestionarul interlocutorului plus răspunsurile savantului, ci prelucrarea laborioasă a

unor dialoguri de acest fel întretesute de o vastă informație corelativă din domeniul istoriei astronauticii și fizicii, care se vede bine că este rezultatul investigațiilor harnicului autor.

Semnatarul cărții nu și-a asumat răspunderea de a ne releva rolul lui H. Coandă în domeniul aerodinamicii aplicate. Acest lucru îl face, cu garanția competenței, acad. E. Carafoli în cuprinsul a zece pagini plasate la început.

Nu avem spațiul necesar prezentării unui punctaj al conținutului lucrării, care relatează viața și activitatea renumitului savant pe durata celor opt decenii, conturându-i pregnant personalitatea și făcându-l să ni se înfățișeze în toată complexitatea lui multilaterală. Dar trebuie să remarcăm faptul că traversând cu eroul său epoci diferite și medii diferite, pomenind în trecut un mare număr de oameni, din anturajul savantului, din lumea științei sau din sfera artelor, din marea industrie sau din societatea mondenă, autorul a izbutit să ne redea ceva din parfumul acestor epoci și să ne creioneze frugal oamenii care le animau. Iată-l, de pildă, pe acel Iancu Theodoru, cavalier de Rhodos și hagi, fratele frumoasei grecoace măritate cu Mihalache Coandă la Craiova, un bon-viveur vi-

zind cu asiduitate restaurantele, teatrul de vodevil și șantanele, desprins parcă din galeria „crailor de curtea veche“, sau pe marele Brâncuși, exultând când află că tânărul inginer român din Parisul anului 1910 e oltean : „— Ei bată-te să te bată norocul, cum, măi neică, ești de-al meu, sintem olteni?“ Pentru că, ne explică mai departe H. Coandă : „la Brâncuși, stranie coincidență, ca și la tatăl meu, deși doi oameni de cultură deosebită, de formație și de temperamente și educații cu totul diferite, oltenia nu era considerată regionalism, ci de-a dreptul naționalitate“.

S-ar putea cita multe din mărturișurile, pline de finețe și umor ale savantului, comunicate prin transcrierea sensibilă și atentă la nuanțe a interlocutorului. Dar e mai bine să-i lăsăm cititorului plăcerea de a parcurge singur tot ce glosează pana inteligentă a unui pasionat reporter, care se dovedește a fi și scriitor. Și pentru a încheia cu o sugestie utilă, aș recomanda cu căldură o frază din cuvântul înainte al cărții, semnat de acad. Miron Nicolescu : „Autorul a inaugurat, prin lucrarea sa, în literatura noastră, un gen, sau un procedeu, care se cere continuat, de el și de alții“.

vlaicu bârna

● vintilă russu șirianu: „vinurile lor“*



În înțelesul cel mai vechi de simpozion, care la greci însemna ospăț și cumpătare (nici multă, nici puțină li-coare a lui Bachus) — trebuie luate evocările lui Vintilă Russu Șirianu adunate sub titlul : „Vinurile lor“. O suită de amintiri despre Enescu, Brâncuși, Sadoveanu, Goga, Coșbuc, Panaït Istrati, Iancu Brezeanu, Bălta-

* E.P.L., 1969.

țeanu, Caragiale și... Eminescu, și despre alții, scriitori și oameni de cultură, de a căror amicitie s-a bucurat autorul.

Dar nu numai semnul prieteniei face legătura între evocator și participanții la o asemenea „masă a umbrelor“. Există în carte numeroase aduceri-aminte ale tatălui autorului, Ion Russu Șirianu, publicist ardelean, fondator al cotidianului de luptă „Tribuna“ din Arad și nepot după mamă al ilustrului prozator Ion Slavici. De la tatăl său, care a ucenicit la zianul „Timpul“ din București a reținut momente impresionante despre Eminescu, aflat în ultimul an de luciditate a vieții (1883). Negresit că multe din aceste notații se pot găsi și în alte pagini de memorialistică, publicate anterior de alții

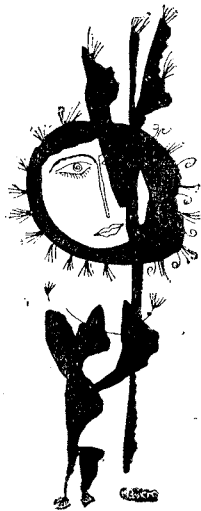
despre creatorul „Lucafărului“. Totuși, ziaristul și cărturarul I. Russu Șirianu adaugă unele lucruri inedite, fapte trăite în casa lui Slavici din Piața Amzei, unde a locuit un timp în aceeași odaie cu Mihail Eminescu. Astfel, tatăl autorului își aducea aminte despre unele tainice dialoguri nocturne, despre nopțile când Eminescu făcea elogiul cuvintelor : „*Nu poți fi scriitor, mai cu seamă poet, dacă nu ești prieten de aproape al cuvintelor. Ele au viața lor, sint ca niște ființe vii, au chip, au înțelesul riguros al lor, au fiecare un glas, un timbru. Și o anume întindere. Poetul trebuie să le cunoască foarte bine pe fiecare. Să le iubească, să le poată chema pe nume*“. Și se adaugă apoi câteva scene din viața intimă petrecute în modesta odaie de creație și odihnă din Piața Amzei sau în redacția ziarului „*Timpul*“ din Calea Victoriei. Acolo, adolescentul venit pe jos din Transilvania, de lângă Mureș, ascultase sfaturi sau participase la convorbiri ale celor trei : Eminescu, Caragiale, Slavici. Până în ziua despărțirii tragice, ziua de Iunie a aceluiași an 1883, când mintea cea mai aleasă pe care a dat-o vreodată poporului nostru se cufunda în apele negre și mute ale rătăcirii...

În volum sînt cîteva evocări de mai mare întindere, adevărate capitole de istorie literară, în imagini vii, cu privire la oamenii cunoscuți de autor în cei șase ani cînd acesta, aflat la Paris, a condus publicația „*Revue Franco-Roumaine*“. Așa sînt amintirile despre Panait Istrati, cu întâmplări hazlii dar

și grave, din care răsare luminoasă personalitate umană și artistică a neuitatului creator al Kirei Kiralina și al lui Moș Anghel.

Un alt capitol, desfășurat pe patruzeci de pagini, care trebuie reținut este cel denumit : „*Orele de aur în spațiul lui Constantin Brâncuși*“. Actualitatea faptelor și via lor reconstituire, aici, ne pune în fața unei scurte și comprehensive monografii despre omul inteligent și poznaș, genialul artist Brâncuși, „*spirit al munților, al apelor, al pădurilor, prieten cu oile și cu stelele*“.

Cartea aduce din cînd în cînd și evocări sugrumate de emoție, dulci amintiri acoperite de umbra tristeței adînci pentru unii prieteni plecați în Cîmpiile Elizee. Așa este rememorarea clipelor trăite alături de Octavian Goga, așa este cadrul amintirilor legate de Mihail Sadoveanu, în care acest mare maestru al prozei românești apare în ipostaze mai puțin sau uneori deloc cunoscute. Proiecțiile acestor amintiri care se întind pe zeci de pagini nu scad însă, prin proporția lor, notațiile mai concentrate, cu calde reminiscențe despre Caragiale, Coșbuc sau cîțiva mari actori asupra cărora se revarsă din plin simpatia autorului : Iancu Brezeanu, N. Băltățeanu, Maria Filotti, Marioara Ventura. Ele se alătură numelor foarte des întîlnite aici, între care frații Teodoreanu, Lucian Blaga, Cezar Petrescu, Elena Văcărescu, fără să consemnăm prietenii francezi ai autorului și devotați apărători ai cauzei poporului nostru în cumplitii ani ai primului război mondial.





edmond vandercammen*)

Pe poet îl citisem mai înainte grație unor valoroase traduceri înmănunchate într-o antologie a poeziei belgiene — datorată lui Radu Boureanu — care ar necesita, poate, o reeditare și, mai ales, o „aducere la zi“. Pe omul cu ochii mereu întredeschși, consemnând vibrante lumini interioare, am avut fericirea să-l cunosc la Bienala Internațională de Poezie de la Knokke-Le-Zoute, în 1968. Efigia caldă a sufletului lui foarte tânăr în pofida celor 69 de ani, se poate acum desprinde — mă întreb, de ce cu atîta întârziere? — și dintre filele unui volum care încununează — după o multă veche, stimă internațională —, cu meritul unei prestigioase colecții, un mare poet. Căci, mereu în curs de completare, de îmbogățire, „Poètes d'aujourd'hui“ a editurii Seghers a devenit sub bagheta unui valoros poet și eseist — l-am numit pe Pierre Seghers — o „innombrable“ antologie — florilegiu al poeziei mondiale contemporane. Toți cei care au pătruns în această colecție sînt nume de mare circulație. Nu e mai puțin adevărat că tocmai circulația, valoarea intrinsecă a poeziei lor, au impus antologarea monografică în editura Seghers.

Este și cazul distinsului poet de limbă franceză, Edmond Vandercammen, membru al Academiei belgiene.

O bibliografie impresionantă care numără zeci de volume, plachete, eseuri (traduse în diverse limbi), o biografie frământată pusă sub semnul generozității estetice, a dăruirii intelectuale, o activitate nezmotoasă de îndrumător estetic, de fondator (alături de regretatul Pierre Louis Flouquet și Pierre Bourgeois, a fundat, acum aproape patru decenii, prestigiosul „Le journal des Poètes“), deschid terenuri vaste de pasiuni exegetice.

*) par Fernand Verhesen et Elie G. Willaime, Ed. Seghers, „Poètes d'aujourd'hui“, Paris, 1969.

Dar, în acest univers, oricît de așezat între ordine și varje bogăție, ți-ar fi greu să pătrunzi fără firul competent al unui studiu de aproape o sută de pagini datorat unor confrăți ai lui Vandercammen, poeții și eseistii belgieni Fernand Verhesen și Elie G. Willaime, ei înșiși, de mult, scriitori de reputație... extra-belgiană și buni prieteni ai celui antologat. Există, în cadrele acestui studiu complet, liniile necesare orientării, descoperirii universului vandercammian: „Voix des êtres et des choses“, „L'imagerie naturelle“, „L'unité profonde“, „Une morale de l'être“, „L'intuition de la vie“, care converg, toate, înspre ceea ce exegeții numesc o „situație a operei“.

Liric fără să depășească frontiera imploziei, patetic atît cît poate fi un spirit lucid, veșnic autocenzurat, deschis înspre cititorul — mulțime, fără să abuzeze de o simbolică explicită, modern — căci a trecut, „visceral“, aș adăuga, prin toate curenteles noi ale poeziei — versul lui Ed. Vandercammen, se oferă celui mai pretențios intelect dar și cititorului simplu. Primul va găsi în el axa ordonatoare a lumii, reinterpretată fără capricii sau extravagante lexicale, al doilea, chemare spre o anume „teleologie“ a frățietății universale, spre o nobilă comuniune, spre umanism; „J'ai toujours labouré plus profond que l'amour, / J'avais pour horizon des aubes millénaires, / J'ensemçais la ciel et moissonnais le jour, / Je bâtissais pour nous des meules de lumière“.

Esteticeste, poctul este — repet — un modern, în care totuși unele nuanțe vetuste apar — curată ironie — în creația sa din ultimii ani; stilistic, academicianul de acum, deși nu era în întregime de acord cu manifestele lui Breton, putea fi surprins în tinerețe umblind pe furiș în cavele supra-realiste. Dar și acolo cu măsură, căci efigia unci ponderi, în toate, îl reținea

în prag la gestul prim și unic al *degustării*; cupa de argint rămânea neoxidată, — continuând metafora — fără urme de alte... soiuri: „Jetons tous ces habits démesurés sur les bruits de la mer“ spune el undeva și parcă se definește. Își definește traiectoria într-un ocean întreg de tentații între Poezie și anti-poezie.

Mai mult, s-ar putea, asemenea celor doi exegeți, — care subliniază, de altfel, că unele experiențe cubiste („*Hantises et désirs, 25 poèmes d'aujourd'hui*“, el, Vandercammen, le-a renegat) — că opera lui „*chema un echilibru dificil de reușit*“, dar cuprinzând sincerități care traversau dincolo de orice încadramente: „*Et tu cacheras des étoiles dans ton mouchoir trempé de sang*“. O mitologie a realului se vedea și aici în „*Innocence des solitudes*“ (1931), dar mai ales în „*Le Sommeil du laboureur*“, omagiu adus creației, vieții primordiale, născătorilor ei diurni.

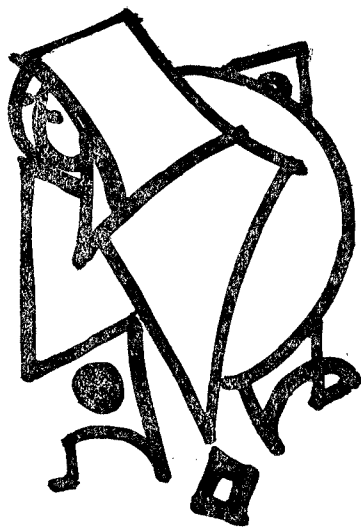
Visul devine la poetul nostru nu simplul prilej al aventurii „*autour de soi-même*“ ci un efort funciar de regăsire a adevărului filosofic, căci așa cum frumos o declara lui Marcel Lobet: „*L'anecdote d'un poème n'est*

qu'une toile de fond devant laquelle il nous est loisible de méditer“.

Din bogata culegere de texte care însoțește volumul apărut la Seghers, am putea cita imens; preferăm însă — amintim acum originea țărănească a poetului, cu care de altfel s-a mândrit extinzând această apoteoză spre natură și cosmologie — să aducem, în final, din poemul „*Spicul*“ în versiunea lui Radu Boureanu.

Frumos „*întoarce*“ pe românește, nu amintesc aceste versuri tonalități, alături de care vibrăm autohton? (Dovadă mai mult că cerul și pământul poeziei sînt aceleași pe lume, în Brabantul Walon ca și în însoritul Bărăgan):

„*Spicul acesta-n vîntul nădejdei legănat, / Nu știe coasa, moartea i-o dă sau vijelia, / Dar răbdător, așteaptă norocul ce i-e dat / Destinul să-i străbată și vara, și cîmpia*“ // (...) În firava oglindă unde s-aprinde zarea, / E timpul cînd cicoiri înfloresc între albine; / Țăranul se întoarce, că simte-n timp chemarea, / Ce-i spune de e clipa cînd să cosească-i bine. // Și mîna lui străbate însămintatul spațiu / Și mîna să cosească, vrea, soarele, nebună; / Ce zeu nu îndrăgi-va sălbaticu-i nesațiu, / Cînd spicu-și culcă greul de carne în țărîină?



suplimente social-culturale ale ziarelor județene

Demnă de laudă și exemplară s-a dovedit inițiativa unora dintre ziarele județene de a edita, în pragul acestui an, numere speciale, botezate, impropriu și festiv, suplimente social-culturale și destinate să oglindească mai amplu și mai substanțial decât o poate face un cotidian — obligat să consemneze, în primul rând, conținutul interesant și încă fierbinte al unei zile — actualul profil spiritual al județelor respective, sporul de împliniri dobândit în ultima vreme și perspectivele unui drum cu certitudine ascendent. Gândite și scrise cu răgazul pe care gazeta zilnică nu-l poate îngădui întotdeauna, studiile, eseurile, articolele, reportajele, cronicile, ca și proza și versurile, mai generos găzduite în pagini, conferă „suplimentelor” tipărite de ziarele: „Orizont” din Râmnicul-Vilcii, „Unirea” din Alba Iulia și „Steaua roșie” din Tîrgu-Mureș, caracterul unor adevărate sinteze de viață socială și culturală locală. Răzbat din frazele lor eforturile nobile ale fiecărui colț de țară de a se integra, cu posibilitățile și particularitățile proprii, uriașului proces de dezvoltare multilaterală prin care România se afirmă, în lume, ca factor activ de civilizație și cultură.

Se află în aceste publicații, subliniate cu modestia și cu demnitatea care stau bine adevărului, valorile autentice prin care respectivele zone geografice au participat, în trecut, la formarea culturii noastre naționale unitare. Se află înfățișat aportul de astăzi al fiecărui județ la desăvârșirea prefacerilor pe care le trăiește țara întreagă. Se află, totodată, mărturia răspicată a hotărârii unanime de a aduce, în viitor, contribuții din ce în ce mai mari la producția de bunuri materiale și spirituale, menită să armonizeze ritmul de viață al poporului nostru cu acela al popoarelor care au avut parte de o istorie mai puțin

vitregă decât noi. Se naște, astfel, impresia că suplimentele social-culturale ale ziarelor județene — unite prin altitudinea năzuinței și diferențiate prin treptele realizării — prefigurează harta spirituală a României contemporane. O hartă vie, în permanență transformare, căci exploziei tehnice și industriale pe care o cunoaște țara, în prezent, îi urmează mutații profunde în conștiința oamenilor, îi urmează o amplificare a orizonturilor intelectuale, o intensificare necunoscută până acum a setei de artă și cultură. Pentru că realitatea de necontestat a zilelor noastre este aceasta: masele populare de pe întinsul României socialiste au părăsit rampa de lansare și s-au înscris pe orbita înaltă a însușirii tuturor valorilor autentice ale artei și culturii, pe orbita desăvârșirii spirituale a fiecăruia și a tuturor. Drumul este lung și fără întoarcere. El trebuie consemnat, etapă cu etapă, ca într-un riguros jurnal de bord, pentru înlesnirea deciziilor de ghidaj, în eventuale accelerări ulterioare.

Iată de ce inițiativa unora dintre ziarele județene de a edita — la soroace prielnice întocmirii de bilanțuri și clarificării perspectivelor — numere speciale este bogată în semnificații și rodnică în rezultate. Dacă asemenea „suplimente” vor fi înmulțite și continuate, ele vor putea înlătura aspectul festiv, inerent începutului, vor dobîndi un spirit critic mai ascuțit și vor deveni instrumente de studiu indispensabile cunoașterii elanului creator ce caracterizează „provincia” românească de azi. Vor alcătui, laolaltă, harta spirituală a țării, însemnându-i cu promptitudine toate adăugirile la zestrea ei de frumusețe, în gând și literă, în culoare și armonie.

A. C. R.

Anunțind apariția în cursul acestui an a volumului „Lira de aramă“, cuprinzând traduceri din poezia franceză de la Béranger pînă la poezii anilor '40 din secolul nostru, Pavel Antokolski semnează în acest număr al revistei tălmăciri de Jean Cocteau, Robert Desnos, Philippe Dumain și Henri Bochaux. „Semnificația acestor versuri, scrie Antokolski, constă în faptul că ele sînt documente ale epocii... Am fost întotdeauna de părere că trebuie să traducem, cu precădere, acele opere ale poezilor străini care sînt documente poetice ale istoriei ce se făurește sub ochii noștri și de către noi înșine, mai ales dacă se disting prin elevație lirică“. Un alt grupaj de versuri aparține poetei indiene Sarodjini Naidu (traduse din engleză), care a fost una din militantele de frunte ale Partidului Congresului (în 1925 a fost președinta partidului, iar după proclamarea independenței a fost numită guvernator al Statului Uttar-Pradesh). Alte versuri aparțin lui Nicolas Guillen și Te Han (R.D. Vietnam).

Despre proza contemporană spaniolă și războiul național-revoluționar din 1936—1939 scrie I. Terterian. Reluarea temei războiului civil spaniol, de la al cărui final tragic s-au împlinit 30 de ani, are o profundă semnificație. Urmele războiului au rămas profund săpate în conștiința maselor populare și a intelectualității. E un fapt ce nu a putut scăpa atenției și sensibilității scriitorilor, indiferent de aderența lor politică sau ideologică. Apariția semnelor de destrămare a mitului falangist și a breșelor în temelii monolită a regimului a generat o întoarcere activă spre problematica războiului, întoarcere asupra căreia și-au pus amprenta recente mutații și frământări în opinia publică spaniolă. Scriitorii din generația mai veche au adoptat poziția așa numitei „obiectivități istorice“, trădînd desigur o viziune retrogradă asupra

faptelor și oamenilor care și-au dat viața pentru libertate, dar chiar prin simpla renunțare la denigrarea grosolană de tip fascist a Republicii și a apărătorilor săi au marcat, în condițiile aspre ale regimului, virajul lent ce începuse să se producă în opinia publică pe la sfîrșitul anilor '50 și a luat apoi forma mișcărilor din ultimii ani. Se poate descifra la acești scriitori ecoul politicii de „concordie națională“ (ca o cale spre cucerirea democrației) proclamată de P.C. Spaniol. Jose Maria Jironella în marele său roman „Chiparoșii cred în dumnezeu“, Jose Luis Castillo Puche în romanul „Răzbunătorul“, sau Luis Romero în romanul-reportaj „Trei zile în iulie“ sînt încă tributari unei optici care își pierde terenul în condițiile actuale.

Generația literară tînără a primit războiul civil ca o moștenire istorică. Ea a pornit de la realitățile Spaniei de azi, disecînd cu îndrăzneală întreaga diversitate a contrastelor sociale care o bîntuie. Urmași ai aceluia care au cîștigat acest război sau au beneficiat de pe urma lui, tinerii scriitori refuză lumea pe care au creat-o părinții lor. Primii ani de după război au fost anii copilăriei lor: ei nu au putut deci recepta toate gravele sale urmări pentru poporul spaniol. Cu toate acestea îi frămîntă acest război, ale cărui urme le-au regăsit totuși, în forme variate, în contemporaneitate. El le-a apărut ca un moment important, crucial, al istoriei naționale, și stimulați de curentele democratice interne, recurgînd — din cauza cenzurii — la aluzii și simboluri, au reluat această temă, reînnoind firul întrerupt al mișcării de eliberare, ca Ana Maria Matute în „Soldații plîng noaptea“ sau Jean Goytisolo în „Semne particulare“. Poate că apariția unei mari opere epice nu va mai întîrzia prea mult?

I. P.

Pentru cititorul mai puțin familiarizat cu viața literară hispanoamericană, se cuvine să aducem câteva informații privitoare la revista mexicană *Caiete americane*, una dintre cele mai prestigioase publicații din America Latină. *Caiete americane* a luat ființă în 1942, din inițiativa unor literați și oameni de cultură mexicani (printre care se afla și istoriograful Jesús Silva Herzog, animatorul grupului), împreună cu câțiva poeți spanioli în exil: León Felipe, Juan Larrea, Bernardo Ortiz de Montellanos etc. Jesús Silva Herzog, personalitate proeminentă a culturii mexicane și latino-americane, este și astăzi directorul revistei. Încă de la apariție, *Caiete americane* se situează cu orientare politică pe o poziție democratică, militând împotriva nazismului, și în general a regimurilor dictatoriale din America latină, care — așa cum declara recent Herzog — „neagă demnitatea și libertatea omului, principiile cele mai elementare ale umanității și cuceririle cele mai înalte ale civilizației“.

În scurt timp revista izbuteste să adune în rândurile colaboratorilor săi permanenți câteva personalități culturale și literare de prima mărime din cele mai variate domenii: filozofie, sociologie, istorie, istorie și critică literară, beletristică, arte plastice, muzică etc. Preocupările atât de variate, precum și calitatea semnăturilor îndreptătesc orgoliul de a se socoti „revista Lumii noi“. După cunoștința noastră, o singură revistă din America latină ar putea rivaliza cu *Caietele americane*. Aceasta este Casa Americilor, publicația cubaneză condusă de poetul și eseistul Roberto Fernández Retamar.

Caiete americane are patru mari rubrici permanente: *Timpul nostru*,

Aventura gândirii, *Prezența trecutului și Dimensiunea imaginărilor*, care se ocupă respectiv de politică, de filozofie, de istorie și de literatură beletristică.

Numărul 5 (sept.-oct. 1969) consacră rubrica *Aventura gândirii* filozofului José Gaos, discipol al lui Dilthey, mort în urmă cu două luni la Ciudad de México. Asemeni maestrului său, José Gaos s-a ocupat de ceea ce acesta numea filozofia filozofiei. După părerea exegeților care-l omagiază, în lucrarea sa fundamentală, intitulată *Filozofia filozofiei și istoria filozofiei*, (Mexic, 1947), José Gaos își depășește maestrul, în sensul completării creației a acestuia prin câteva teze preluate de la Husserl, Heidegger și Ortega y Gasset.

Pe lângă activitatea de profesor de istoria filozofiei, articolele omagiale relevă contribuția originală a lui José Gaos la elucidarea, sau mai bine zis la punerea în termeni mai complecși și mai subtili a unor probleme de istoria filozofiei și filozofia filozofiei, aceasta din urmă ridicată la rangul de disciplină ultimă pe scara cunoașterii. Disciplina, chiar dacă nu întotdeauna sub acest nume, exista desigur mai de mult. Preocuparea pentru filozofia filozofiei este unul din obiectivele centrale ale lui Dilthey, bunăoară, atât în *Teoria concepției despre lume* cât și în *Esența filozofiei*. Răspunsul la întrebarea ce este filozofia presupune, evident, o teorie filozofică. De aici necesitatea unei filozofii care să explice filozofia, care să-i surprindă formele, legile genetice, desfășurarea, sensul ultim. Pentru a afla esența filozofiei, Dilthey propunea o metodă istorică, plecând de la marile sisteme filozofice ale trecutului: ale lui Democrit, Platon, Aristotel, Descartes, Spinoza, Locke, Hume, Kant, Fichte,

Hegel etc. Examinarea acestor sisteme îl ducea la concluzia că totalitatea universului nu se lasă surprinsă de nici unul dintre ele și, în concluziile sale finale, considera că „ramurile“ fundamentale ale filozofiei sînt antropologia și psihologia. Filozofia devine astfel, la Dilthey, o chestiune de biografie.

Postularea unei cunoașteri teoretice care să depășească cunoașterea pur istorică conferă teoriei filozofice a lui Gaos un înțeles diferit de acela al filozofiei maestrului, prin depășirea istorismului. Aceasta depășire a fost posibilă, așa cum recunoaște însuși Gaos, abia după deceniul al treilea, în urma apariției lucrărilor lui Heidegger.

Din 1938, cînd s-a exilat și s-a stabilit în Mexic, José Gaos s-a consacrat filozofiei filozofiei, care nu mai este, ca la Dilthey, o simplă analiză istorică și tipologică, ci un studiu al expresiilor pe care le capătă diferitele sisteme filozofice, pe baza metodei fenomenologice, în directă legătură cu situația vitală concretă a creatorilor acestor sisteme.

Revenind, în ultimii ani ai vieții, asupra preocupării sale de bază în lucrarea *Despre filozofie*, 1962, José Gaos ajunge la o expunere a ideilor sale cu o claritate comparabilă în lumea hispanică numai cu aceea a lui Ortega y Gasset. Limbajul lui Gaos capătă o precizie matematică, conceptele alcătuiesc o structură funcțională și armonioasă ca a unui edificiu grec.

Deoarece nu ne putem îngădui să ne aventurăm într-o discuție a lucrării fundamentale a lui Gaos, necunoscînd-o decît din referințe, ne limităm la expunerea demersului filozofului, încărcat de sugestii, așa cum îl rezumă el însuși: „Filozofia filozofiei este rațiunea teoretică a filozofiei. Ea va începe cu o fenomenologie a expresiei verbale. Aceasta conduce la o fenomenologie a rațiunii, care duce la aceea a conceptelor principale... Fenomenologia categoriilor duce la o teorie

a categoriilor, iar aceasta, la rîndul ei, la o antropologie filozofică și la o fenomenologie și teorie a istoriei filozofiei în particular și a istoriei în general sau, cu alte cuvinte, la o filozofie a istoriei filozofiei și o filozofie a istoriei“.

La celelalte rubrici, cu spațiul simțitor restrîns, ne-au atras atenția îndeosebi articolele privind situația politică din lumea hispanică: El Salvador în 1969 de Pablo Conde Salazar, Pesimismul spaniolului de astăzi de Vila Selma și Politica Vaticanului în America Latină, de Carlos M. Rama.

Articolul lui Conde Salazar se referă îndeosebi la regretabilele incidente militare dintre El Salvador și Honduras, în care vede o manevră abilă a guvernelor și a oligarhiei militare din cele două țări, ale cărei cauze aparente sînt departe de a le justifica gravitatea. Reflectînd asupra evenimentelor, autorul deplînge „destinul tragic al latino-americanilor, care se află la discreția perfidiei și bunului plac al unei oligarhii trădătoare a intereselor naționale“.

La rubrica Prezența trecutului, Luis Rublúo se ocupă de valoarea artistică a uneia din primele lucrări literare privitoare la Lumea nouă: cunoscuta *Istorie adevărată*, scrisă de Bernal Díaz del Castillo, simplu soldat în armata conquistadorului Hernán Cortés. La aceeași rubrică Klaus Müller Bergh publică un interesant studiu despre Unamuno și Cuba.

Dintre articolele de la rubrica Dimensiunea imaginară se cuvine să amintim pe acela al istoricului literar spaniol (stabilit în Statele Unite) Angel Valbuena Briones despre realismul magic în literatura hispano-americană.

La același nivel elevat se prezintă și recenzii semnate de Mauricio de la Selva, a cărui serioasă pregătire în domenii foarte variate se împletește cu un gust sigur și cu o remarcabilă capacitate de analiză.

ANDREI IONESCU

Revista cubaneză Casa Americilor, condusă de poetul Roberto Fernández Retamar, este una dintre cele mai prestigioase reviste literare din America latină. Așa cum arată și titlul, își propune să fie o casă ospitalieră pentru scriitorii de limbă spaniolă de pe continentul american care au aderat la cauza revoluției cubaneze. În colectivul de colaboratori permanenți ai revistei se numără personalități marcante ale vieții literare latino-americane, dintre care amintim pe scriitorii (cunoscuți și la noi prin traduceri recente) Julio Cortázar, Mario Benedetti și Mario Vargas Llosa.

Profilul numărului e dat de o discuție pe tema: Marxism și structuralism, la care participă tînărul critic italian Mario Luperini, criticul mexican Adolfo Sánchez Vázquez și criticul cubanez Nils Castro.

Dezbaterea este susținută la un nivel foarte ridicat, putînd fi comparată, ca tensiune intelectuală, cu aceea dintre Sartre și Foucault de acum cîțiva ani.

Intervenția criticului italian are un marcat caracter polemic. Pornind de la tezele criticilor marxiști Roberto di Marco, Massimo Cacciari și Francesco Dal Co, discută limitele unor contribuții de incontestabilă valoare în analiza literară, cum ar fi acelea ale lui Propp, Barthes, Goldmann și Della Volpe. Luperini semnalează „mistificările ideologice“ ale structuralismului de la „ethosul probității științifice“ la mitul neutralității științifice. „Lucrarea mea, declară el, își propune să demonstreze incapacitatea metodei structuraliste — și în particular a structuralismului lingvistic aplicat la opera literară — de a se elibera de apriorism și de a obține o cunoaștere reală a obiectului artistic“. Această incapacitate provine, după Luperini, din tendința de a face să coincidă subiectul și obiectul. Obiectul se explică prin sine însuși și prin forma pe care i-o atribuie subiectiv criticul. Forma care-l explică este o valoare implicită în obiect, dar în același timp ea este atribuită obiectului de către subiectul

care întreprinde actul critic. Se ajunge la ceea ce Lévi-Strauss numea un joc de oglinzi, dar acest joc poate exista numai dacă este întemeiat pe o valoare absolută (valoarea atribuită formei logice, coerenței raționale a datelor oferite de obiect) și mulțumită căreia se postulează abstract o coincidență între structura obiectului și structura actului cognitiv. Această coincidență nu epuizează însă decît teoretic complexitatea empirică. Devine astfel limpede că punctul de vedere al criticului structuralist nu este deloc obiectiv, așa cum pretinde, și nici măcar empiric, ci pur și simplu abstract, reducîndu-se în fond la un apriorism transcendental care formalizează datele empirice conform propriei sale imagini.

Desigur, observă mai departe Luperini, procesul de abstractizare este inseparabil de activitatea cognitivă. Dar perspectiva marxistă, spre deosebire de cea structuralistă, este întotdeauna concretă, dat fiind că analizează situații materialmente determinate și răspunde unei concepții istoric determinate, depășind orice gnoseologie speculativă prin conceptul de practică. Capitalul lui Marx, de exemplu, formalizează, desigur, un model al dezvoltării capitalului, dar nu rămîne la simpla descriere formală. „Cunoașterea procesului, încheie Luperini, este numai un moment al criticii politice, al cărei obiectiv este revizuirea practică a modelului“.

Mai puțin polemică ni s-a părut analiza întreprinsă de Adolfo Sánchez Vázquez în articolul Structuralismul și istoria. Autorul este unul dintre cei mai mari filozofi și esteticieni latino-americani, cunoscut prin lucrări de filozofia istoriei, istorie, etică și estetică. Ne limităm să amintim cîteva puncte mai importante ale confruntării acestora. După o analiză a posibilității și nivelurilor de explicare istorică a ceea ce el numește „diversitate și unitate“ a istoriei, Sánchez Vázquez examinează lingvistica structuralistă de la Saussure

la Hjelmslev, trecind prin școala fonologică din Praga.

Arătând elementele pe care se întemeiază lingvistica structuralistă, adaugă: aceste elemente au dus la obținerea de succese remarcabile față de rezultatele lingvisticii tradiționale, care ignora natura structurală a limbii. Aceste succese au trezit curind interesul specialiștilor din alte domenii. În primul rând antropologia, grație cercetărilor lui Lévi-Strauss. Într-o sferă de fenomene — relațiile elementare de rudenie, de exemplu — care părea că se caracterizează prin incoerență și arbitrar, Lévi-Strauss descoperă relații necesare și un mod de funcționare regulat. De la legăturile de rudenie analiza se extinde la alte sisteme mitologice, de gândire („gândirea sălbatică”) etc.... În toate aceste cazuri, găsim trăsăturile analizei structurale provenite din lingvistică. Cu singura deosebire că Lévi-Strauss respinge anti-nomia saussuriană dintre sincronie și diacronie, considerând că sensul este al sincroniei, iar diacronia apare ca o perturbare și amenințare a sistemului. Prin lipsa de intenționalitate, analiza structurală constată existența unui obiect rațional a cărui raționalitate este independentă de conștiința și viața omului; asemeni limbii, care după Lévi-Strauss, este „o rațiune umană care are rațiunile ei, necunoscute de om”.

La întrebarea dacă este posibilă o analiză structuralistă a istoriei, răspunsul este desigur negativ, deoarece analiza structuralistă „distruge” istoria. După Lévi-Strauss, „o istorie care s-ar pretinde universală nu este altceva decât o juxtapunere de istorii locale”. Prin urmare, dacă relația între diferitele societăți care se succed în timp este de simplă juxtapunere, după concepția structuralistă, atunci între ele nu se stabilește nici o legătură propriu-zis istorică. Pentru structuraliști, în loc de evenimente și procese istorice avem elemente relaționate și re-

lații de relații într-un sistem. În felul acesta, prin proclamarea primatului sincroniei, diacronia dispare. Și în loc de coexistență a unor fenomene într-un timp dat, avem de a face, în viziunea structuralistă, cu existența structurată a acestora în afara timpului.

Marxismul însă pune accentul pe istorie și are datorită să atragă atenția că analiza structurală nu poate ignora istoria reală, deoarece nu avem de a face numai cu sisteme stabile sau cu evenimente care compun o structură socială stabilă, ci și cu societăți care se transformă de-a lungul timpului, cu structuri sociale supuse schimbărilor și evoluției, care apar, se dezvoltă și apoi pier. Întrebarea care se pune este dacă structura există numai la nivelul diacronic sau nu cumva diacronia se află cuprinsă în însăși această structură. Cu alte cuvinte, dacă sincronia este și ea, în ultimă instanță, istorică, în măsura în care orice structură este un produs, un rezultat.

Asociindu-se cercetătorilor marxiști care consideră că punctul de vedere structuralist nu este străin de marxism, Sánchez Vázquez afirmă că „teoria marxistă a istoriei permite explicarea transformărilor sociale prin schimbări de structură, deoarece ea este o concepție structuralistă a istoriei”. Dar simpla analiză structurală, care face abstracție de transformările la care este supusă structura analizată, poate aspira numai la o teorie a sistemului.

„Posibilitatea de aplicare a structuralismului la istorie, încheie Sánchez Vázquez, presupune prin urmare analiza structurală a evenimentelor istorice ca manifestări concrete ale unui sistem social de elemente și relații; presupune, de asemenea, studierea sistemelor sau a relațiilor dintre ele ca procese de genază, evoluție și transformare, care, la rândul lor, sînt relații născute în cadrul unor structuri mai vaste.”

A. I.

