

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

4

a n u l
X X III
aprilie 1970

CENTENARUL NAȘTERII LUI V. I. LENIN

DEMOSTENE BOTEZ	3 cu lenin
MARIETTA SAGHINIAN	5 un crăciun la sorrento (în rom. de igor blok)
VLAICU BĂRNA	24 lenin
MIRON CONSTANTINESCU	25 v. i. lenin și cercetările sociale
HENRI WALD	35 lenin, societatea și gândirea
G. ZANE	40 metodologia leninistă a cercetării istoriei industriale
VI. KRASNAȘESCHI	43 practica (acțiunea) în gândirea filozofică a lui v. i. lenin
Ov. S. CROHMĂLNICEANU	49 lenin și problemele revoluției culturale
VIRGIL TEODORESCU	54 leninismul și structura imaginii poetice

scriitorul și literatura angajată

MARIA BANUȘ — PAUL GEORGESCU — ALEXANDRU IVĂȘIUC — D. NECULA
— I. NEGOIȚESCU — PETRU POPESCU — VERONICA PORUMBACU —
SZEMLER FERENCZ

*

IULIAN VESPER	66 cetatea nouă; pe plaiuri în sus; poem despre unitate
PETRU POPESCU	69 verde olivo (fragment de roman)

cronica literară

MIHAIL PETROVEANU	88 silvian iosifescu: „literatura de frontieră”
EUGENIA TUDOR	91 ion horea: „calendar”
ADRIANA ILIESCU	94 cezăr baltag: „odihnă în țipăt”

actualitatea literară

VASILE PETRESCU | 98 memento
PAUL PLOPESCU | 104 realism și autenticitate

cronica dramatică

OVIDIU CONSTANTINESCU | 109 pozitiv și negativ în teatrul actual

cronica

RADU IONESCU | 116 un gând pentru florica cordescu-jebeleanu

miscellanea

lenin în 1917, evocat de n. d. cocea (**andi b.**) — idei leniniste la „era nouă” (**ion bălu**) — zero criterii (**i. crețulescu**) — „menestrel la curțile dorului” (**florența albu**) — miracovici: pictorul solar (**i. daniel**) — cauză și efect; cine face meseria altcuiva (**maria luiza cristescu**) — „de la rezistență la filozofie” (**i. d.**) — scenariu invizibil (**nicanor & co.**) — ecouri după ani (**v. p.**) — emily dickinson în versiune românească (**emil manu**) — bobinocarii (**ion drăgănoiu**). 118

cronica radio — t.v.

PAUL GOMA | 133 t.v. — februarie
D. L. | 134 addenda
ANDREI SAVU | 136 radio — februarie

cărți noi

VERONICA PORUMBACU: **margareta sterian**: „poeme” — M. BUCUR: două cursuri universitare tipărite — D. N.: **florența albu**: „poeme” — VIRGIL GHEORGHIU: trei poeți (**gh. grigurcu, valentin strava, m. octavian**) — MARCEL PETRIȘOR: **cornelia ștefănescu**: „mihail sebastian, întâlniri cu teatrul” — EMIL MANU: **ion hobana**: „vîrsta de aur a anticipației românești” — DAMIAN NECULA: **victor m. fulger**: „escapada” 140

revista revistelor

— din țară —

„argeș”, nr. 11—12/1969, 1/1970 (i. c.); „luceafărul”, nr. 4/1970 (n. d.); „amfiteatru” (a. s.). 151

— de peste hotare —

centenarul nașterii lui v. i. lenin — spicuri din presa literară sovietică (i. p.); „the times literary suppliment” (**virginia cartianu**); „text + kritik”, nr. 24/1969 (p. i.) — „le nouvel observateur” 272/1970 (c. i.). 155

demostene botez

cu lenin

Cind am intrat pe poarta de la Smolnii
Am intilnit un om.
Părea în bronz...
Dar pentru mine nu era statue.
Sta nemișcat dar fremăta
Ca un sensibil om în viață.
Cu brațul drept el arăta-nainte
Și gestul se făcea meridian
Înconjurînd întreg pămîntul.
În ochii lui se adunase cerul,
Răsfrint ca-n apele adînci.
Era el singur : un om scund
Pe care l-am simțit aproape,
Firesc și simplu,
Ca pe un frate de război.
Parcă-ar fi vrut de-odată să-mi vorbească,
Și totul ce era durere-n mine,
Simți fierbinte-o mină de prieten,
Că omul era viu în fața mea,
Crescut din faptă și legendă
Și din nădejdea unei noi dreptăți.
Am stat acolo mult subț brațul lui,
Și am vorbit cu gîndurile sale
Ca niște oameni ce ne-am intilnit
La umbra soclului de piatră.
Încremeniseră alături în clopotniți,
La minăstirea de-altădată,
Chemate duhuri de prin superstiții,
Ca niște negri lilioci giganți.
Și clopotele negre atirneau
Ca niște fructe putrede, ciudate.

Era tăcere-n jur pînă departe ;
O liniște universală,
Și am tăcut și eu, umil și mic
Ca-n umbra unei stînci pînă-n tărie.
Trecuse revoluția demult
Prin locu-acesta însemnat
Cu roș pe harta mare-a omenirii.

Neverosimilă părea tăcerea,
Ca pe un cimp de bătălie
După victoria din urmă.
Am stat de vorbă-acolo cu Lenin
Și de la el am înțeles
Și sensul vieții și mesajul ei.
Călăuzit de glasul lui blajin,
Eu am ieșit din negrele abisuri
Ale absurdului indefinit,
Cu fruntea sus, cutezătoare,
Și am pornit înseninat, în soare,
Pe unde brațul lui era-ndreptat,
Catarg al unei mari corăbii,
Pe-oceane ce s-au răzvrătit de ură.

Și merg de-atunci pe-același drum,
Și pentru tot, îi mulțumesc acum.





un crăciun la sorrento

(fragment din cartea „patru lecții de la lenin“)

...Und wenn der Mensch in seiner
Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, wie ich leide.
Goethe *)

1

Drumul cu mașina de la Neapole la Sorrento e un chin. Omul de de la volan începe să te urască. Pe drum, mă gîndeam de ce? De unde apare la șofer ura aceasta față de pasagerul său? Și am înțeles: tu stai și atît, stai și te gîndești, poate chiar cu nasul într-una din cărțiile acelea galbene italienești pe care le iei cu tine la drum (în Italia, cărțile ieftine de aventuri se numesc cărți galbene — *gialo*). Șoferul, însă, trăiește drama unei aritmii neinterupte, poate chiar mai rea decît aritmia cardiacă. Trebuie spus că la ieșirea din Neapole, toate drumurile, dis-de-diminează și pînă aproape de lăsarea nopții, sînt înșesate de mașini, complet infundate. Înaintezi mai rău ca la pas — fericiții pietoni te-au depășit de mult și uite-i unde-s, tocmai dincolo de cotitură! — înaintezi în salturi. Un pas înainte și stop, doi pași și stop. Și această îngrozitoare aritmie durează o oră, și două, și trei. Șoferul te privește chiorș: auzi, dumnealui îi arde să se plimbe cu mașina!

Eu mă simțeam într-adevăr cît se poate de bine. Sedeam și mă gîndeam. Faptul că în dreapta și-n stînga, în față și-n spate drumul nu-mi oferea nici un fel de impresii, peisajul rămînînd aproape neschimbat, nu mă supăra cîtuși de puțin, ci dimpotrivă, lăsa gîndurile să se desfășoare în voie. Mă gîndeam la doi oameni, foarte apropiați unul de altul, dar care au înțeles (sau poate că au simțit) intensitatea acestei apropieri abia în pragul morții. În jur, îndesați de automobile din toate părțile, simțeam apropierea Crăciunului; însăși această cumplită „înaintare în salturi“ ne arăta că sîntem în ajun de Crăciun; la opririle ce se succedau din clipă-n clipă, vinzătorii ambulanzii, inebuniți de-a binelea, se apropiau de cei aflați în mașini, oferindu-le tot felul de mărfuri cu preț redus; panglicile pancartelor întinse de-a curmezișul șoselei urlau: „Buona Natale! Buona Natale!“

*) Și dacă mut e omul de mîhnire,
S-arăt cît sufăr Dumnezeu mi-a dat.

Goethe, „Torquato Tasso“.

Dar eu mă gîndeam cum au murit doi oameni apropiați unul de altul. Moartea lor a fost uimitoare.

Duceam cu mine, firește, nu o *gialo*. Aveam în poșetă un caiet făcut sul, cu extrase din cărțile de trebuință, pe care, groase fiind, era imposibil să le iau cu mine peste graniță. De fapt nici nu trebuia să citesc aceste extrase, pentru că le cunoșteam pe dinafară, le cunoșteam așa de bine, încît vedeam cu ochii ce spun ele. Vedeam cum a fost scrisă prima din aceste însemnări, cu lacrimile șiroind pe obrajii persoanei care a scris-o, cu lacrimi zic, pentru că și azi, cînd o citești, plîngi :

„Dragă Alexei Maximovici, ieri l-am înmormîntat pe Vladimir Ilici, în scria Krupskaia lui Gorki... Stăteam de vorbă cu ziarul în față. Odată s-a tulburat foarte, cînd am citit că dumneata ești bolnav. Mă tot întreba emoționat : „Cum, cum?“... Și încă ceva. În cartea lui Guilbaut a găsit o referire la articolul dumitale despre Lenin din anul '18 (1920 — n.a.), publicat în „Internaționala Comunistă“, și m-a rugat să-i recitesc acest articol. Cît i l-am citit, m-a ascultat cu o mare atenție...”

Au trecut șase ani de cînd a scris Nadejda Konstantinovna aceste rînduri, dar lacrimile nu s-au istovit încă nici la ea, nici la cei ce l-au urmat pe Lenin. La 25 mai 1930 ea îi scrie din nou lui Gorki : „...Cînd ai venit, voiam grozav de mult să stau de vorbă cu dumneata despre Ilici, să plîng uite așa ca o femeie de față cu dumneata, de față cu un om cu care Ilici vorbea despre sine mai mult decît cu oricine altul... Îmi tot aminteam — ți-am mai scris despre asta — cum în ultima lună de viață Ilici a căutat cartea în care scriai despre el și mi-a cerut să-i citesc articolul dumitale. Văd parcă aieva chipul lui Ilici, cum mă asculta cu ochii pe geam, pironiți undeva departe ; revăzîndu-și viața, se gîndea la dumneata...”

La doisprezece ani după plecarea din viață a lui Lenin murea și Gorki. Acel Gorki care spunea singur despre el că nutrește „o repulsie organică față de politică“, pe care greșelile revoluției, neînțelegerea cruzimilor ei necesare, vălcărelile furioase ale intelectualității burgheze, foamea și haosul din Petrograd, ce încetase de a mai fi capitală, dar era încă pătruns de tulbureala unei capitale, l-au îndepărtat de primii ani ai lui Octombrie, ani cumpliți, dar atît de fericiți și de captivanți prin forța lor morală ! Acel Gorki care s-a îndepărtat de Lenin și de bolșevici, dar mai tîrziu, revenit în țară, a fost în anii '30 activ alături de ei și, așa cum spune Krupskaia, „a intrat pînă peste urechi în politică, scrie înflăcărute articole publicistice, se vede cu muncitorii cît pofteste“, acel Gorki plin de viață și atît de îndrăgit, era pe moarte. Aflat pe patul morții, ca și la moartea lui Lenin, poporul sovietic era cu gîndul alături de el. În preajma lui se afla unul din cei mai subtili și mai inteligenți medici fiziologi, A. D. Speranski. El a stat de veghe la căpătușul lui Gorki ultimele nopți, și atunci cînd Gorki a murit, a arătat în „Pravda“ la ce a fost martor în aceste nopți de delir.

După spusele lui, muribundul „și-a amintit în cîteva rînduri de Lenin. Într-o noapte mi-a vorbit despre prima lui întîlnire cu Lenin : «N-am scris despre asta și pare-mi-se că nici n-am vorbit. Ne-am văzut la Petersburg, nu-mi amintesc unde. El scund, pleșuv, cu o privire malițioasă, eu masiv, stîngaci, cu o față și cu apucături de mordvin. La început ne-am simțit cam stînjiți, dar pe urmă ne-am uitat unul la altul mai cu băgare de seamă, am izbucnit în rîs și dintr-odată ne-am simțit amîndoi mai la îndemînă»...

Lenin muribund se gîndea la Gorki, „revăzîndu-și viața“, și a simțit dorința de a reciti ceea ce a scris Gorki despre el în articolul său. Gorki muribund se gîndea la Lenin și a simțit dorința de a spune

ceea ce n-a spus încă și nici n-a apucat să scrie, cum s-au întâlnit ei pentru prima oară, unul scund, pleșuv și cu o privire malițioasă, celălalt stângaci, masiv, cu pomeții obrazilor proeminenți, ca un mordvin, s-au uitat unul la altul mai cu băgare de seamă, și de unde mai înainte „treaba nu se lega“, acum au izbucnit în râs și s-au simțit la largul lor. La Lenin prin mijlocirea gândirii, la Gorki prin plastica imaginilor — așa a fost această uimitoare „întâlnire în memorie“, în pragul morții, a celor doi oameni ajunși la capătul vieții. Întâlnirea aceasta e atât de încărcată de semnificații în biografia lor, încât ai vrea s-o aprofundezi, să te gîndești la ea ca la o enigmă pusă de viață.

Mai întîi : ce spunea articolul lui Gorki, scris în iulie 1920, încă pe cînd trăia Lenin, și publicat tot atunci în numărul 12 al „Internaționalei Comuniste“ ? Ce l-a făcut pe Lenin, grav bolnav, muribund, să-și încordeze toată atenția ascultînd acest articol și privind pe geam undeva departe, ca și cînd „și-ar fi revăzut viața“ ?

Gorki îl înfățișa pe Lenin ca pe un romantic, un utopist, un om care vedea înaintea sa o lume minunată, în care întreaga omenire va fi fericită : „...nu pot să mi-l închipui fără această minunată visare la viitorul fericit al tuturor oamenilor, la o viață luminoasă și plină de bucurii... Lenin e mai om decît oricare dintre contemporanii mei, și cu toate că gîndirea lui e ocupată, desigur, îndeosebi cu cele considerațiuni al politicii pe care un romantic trebuie să le califice drept «strict practice», sînt încredințat totuși că în rarele clipe de odihnă această gîndire combativă răzbește în acel viitor superb mult mai departe și vede mai mult decît pot eu să-mi imaginez. Principalul țel al întregii vieți a lui Lenin este binele întregii omeniri, și el trebuie să deslușească inevitabil în perspectiva veacurilor sfîrșitul acelui proces măreț al cărui început îl slujește cu ascetism și curaj întreaga lui voință...“

Nadejdei Konstantinovna i se părea că în aceste ultime ceasuri ale vieții (din care îi mai rămîneau, dacă judecăm după Cronica întocmită de Institutul de literatură universală „A. M. Gorki“, în orice caz nu mai mult de două treimi de lună sau poate cîteva zile), Lenin, ascultînd articolul lui Gorki, își revedea viața și se gîndea la autorul articolului. Azi, după ce a citit articolul lui Gorki, cititorul are impresia că Lenin s-a aflat pe de-a întregul cu gîndul în viitor, în luminoasa lume a unei omeniri fericite. Dar se mai poate presupune și altceva, și această ipoteză are să fie cea mai aproape de adevăr, dacă ne gîndim că Lenin voia să recitească ceea ce a scris Gorki *despre el, despre Lenin*, pe cînd era în viață. Ascultînd cele spuse de un prieten despre el, imaginîndu-și prin mijlocirea cuvintelor lui drumul său de om, drumul străbătut de unul din milioanele de oameni, dacă nu „în timpul liber“, atunci în pragul odihnei veșnice, înaintea plecării sale în neființă, Lenin trebuie să se fi privit *pe sine însuși*, să se fi gîndit la trecutul său și la el *ca om* care a gîndit, a luptat, a suferit, a iubit, a simțit...

Mi s-ar putea obiecta că aceasta e doar o presupunere, pentru că nimeni nu putea să privească în sufletul lui Lenin aflat pe moarte. Există însă un argument foarte substanțial care pledează în favoarea acestei „a treia“ ipoteze, anume. Cititorul a remarcat, desigur, aceste cuvinte ale Nadejdei Konstantinovna : „m-a rugat „să recitesc“. Articolul lui Gorki „Vladimir Ilici Lenin“ a fost *citit* de Lenin cu trei ani în urmă, cînd a apărut în presă. În privința aceasta nu poate exista nici un dubiu, întrucît articolul l-a făcut să reacționeze imediat într-un mod vehement, cu totul nemulțumit, atrăgînd după sine și o hotărîre specială a Comitetului Central. Iată ce scrie despre aceasta A. A. Andreev în memoriile sale : „cînd a apărut articolul „iar pe deasupra și scrisoarea lui Gorki către Wells (publicată în același număr), conți-

nind, în afară de marile laude aduse lui Lenin în primul articol, considerațiunile greșite despre țărănimea rusă, despre relațiile dintre Est și Vest, etc. în scrisoarea către Wells, Lenin era *revoltat*. El „*a cerut să se dea o hotărâre severă a C.C. care să arate inoportunitatea unor astfel de articole și să interzică pe viitor publicarea lor în revistă. La propunerea lui Lenin, o astfel de hotărâre a fost adoptată*“.

Proiectul acestei hotărâri cuprinde cuvinte ca acestea : „...deoarece în aceste articole nu numai că nu există *nimic cumunist*, dar sînt multe elemente *anticomuniste*“.

Putea oare Vladimir Ilici să fi uitat și de această hotărâre și de reacția sa violentă la tonul laudativ al articolului ? E îndoielnic. De ce, atunci, după trei ani, grav bolnav, neputînd nici să vorbească, nici să citească, ci numai să asculte cum îi citesc alții, a vrut deodată să reînvie în memorie cele spuse de Gorki despre el ? Doar nu pentru pasajele greșite din punct de vedere politic, pentru a le înfiera din nou în gînd. Nu ca să-și arate nemulțumirea pentru „înăltele aprecieri“, ce i s-au părut chiar de la prima lectură deplasate. În clipa aceea era cu neputință să privești în suflul lui, dar Nadejda Konstantinovna îi vedea fața — plină de bunătate, gînditoare, cituși de puțin revoltată : „Văd parcă aievea chipul lui Ilici, cum mă asculta cu ochii pe geam, pironiți undeva departe ; revăzîndu-și viața, se gîndea la dumneata...“

Gîndiți-vă, cu ce povară pe umeri trebuia să-și ia Lenin rămas bun de la viață ! Lăsa în urmă-i o lume nouă, făurită de el și neterminată, dimpreună cu uriașele greutăți ale menținerii și dezvoltării ei ; știa că de cealaltă parte a ușii, credincioșii lui tovarăși de luptă așteapă de la el indicații, sfaturi, ajutor ; în ultimii ani s-a gîndit la fiecare din ei, parcă avertizîndu-l pe fiecare printr-o analiză a însușirilor și lipsurilor sale în ce măsură e bun pentru munca revoluționară ; și în sfîrșit, simțea cu inima, și nu putea să nu simtă, marea durere și neliniște a celor dragi lui — a soției, a surorii... și cîte și mai cîte ! Și totuși privirea ce se pierdea pe geam în depărtare era ațintită parcă nu în viitor, ci *în trecut*, cufundîndu-se în liniștea amintirii. Parcă un val al Vremii, ridicat *peste toate*, i-a stîrnit și i-a purtat memoria nu de la el spre lume, ci de la lume spre el, poate pentru înfrîia oară cu întrebarea : cum sînt eu, ce viață am trăit, cum mă vede închipuirea unui artist, a unui prieten ?

Gorki lăsa și el în urmă-i multe lucruri neterminate : nu terminase de scris romanul „Klim Samghin“, care i se părea cea mai importantă operă a vieții sale ; părăsea lumea muncii sale profesionale — toate aceste scrisori care cereau răspuns, aceste manuscrise străine ce se cereau citite, îi părăsea pe tovarășii săi de luptă, oameni ai condeului, formați de el. Și în viața lui au fost multe iubiri, iar în juru-i — multe atașamente. Dar înainte de moarte el s-a întors cu gîndul la Lenin. Nu că „și-a adus aminte de el“. Speranski scrie : „Și-a amintit de el de cîteva ori“.

Am spus despre această „întîlnire în memorie“ a celor doi oameni aflați în pragul morții că era „uimitoare“. Dar dacă stai să te gîndești, nu era nimic uimitor în asta. Ceea ce uimește e că această prietenie-iubire dintre conducătorul politic, părintele revoluției, și artistul înnăscut, ridicat din popor, această necesitate a doi oameni diferiți *de a se căuta reciproc*, nu a intrat încă în perimetrul artei majore. Și mai uimitor încă e felul cum privim noi pînă azi elementul omenesc din biografia lui Lenin, trîgînd oblonul peste „geamul“ pe care se pierdea în depărtare, în pragul morții, privirea lui Lenin omul.

„Cu ascetism și curaj“, scria Gorki. Curaj, da. Dar „ascetism“ — aici Gorki a greșit ! Lenin nu putea suferi ascetismul ; iubea cu pasiune viața. El a cunoscut o binefăcătoare iubire personală. Iubea oamenii cu căldură, adînc, pătimaș. Pînă și despre Marx și Engels

scrie pasionat : „Tot mai sînt «îndrăgostit» de Marx și de Engels, și nu pot să suport liniștit nici o hulire la adresa lor“. Îmi amintesc cîtă sinceritate am încercat citind o filă din cartea Verei Dridzo despre Krupskaia. Acolo se arată cum Nadejda Konstantinovna, atît de stăpînită în puritatea ei, s-a revoltat pur și simplu citind de zeci de ori cîrticele și manuscrise care repetau în fel și chip cum că în satul Șușenskoe ea și cu Lenin nu făceau nimic altceva decît să îi traduceau pe frații Webb. Îi traduceau pe frații Webb ! Erau proaspăt căsătoriți, se iubeau, totul îi bucura în acele zile, era și „pasiune tinerească“ — aceste cuvinte îi aparțin, fiind reproduse de Vera Dridzo în amintirile sale — și ei, ce să vezi ! „îi traduceau pe frații Webb“ ! Simți ce mare era indignarea acestei femei stăpînite, care a păstrat în secolul 20 toate trăsăturile pure ale unei revoluționare din secolul trecut, dacă a izbucnit vorbind de acea „pasiune tinerească“ ! Trebuie să recunoaștem că destui scriitori, istorici și cercetători n-au avut altceva mai bun de făcut decît să acopere an de an, pentru copii și adulți, cu un vâl de muselină țesută în casă, viața înflăcărată a unuia din cei mai mari oameni ai timpului nostru. Auzi : „îi traduceau pe frații Webb !...“

Ei au trăit o viață uriașă, dar nu ascetică. O viață de renunțări, da „lepădare“ — *Entsagung*, cum zice Goethe. O mare renunțare la viața privată, cu tot ce are ea atrăgător, captivant, recreativ, pentru fericirea poporului, pentru acea mare fericire creatoare pe care o dă iubirea cea mai de seamă, tema principală a vieții. O renunțare la „jocul de șah“ în numele politicii...

M-am dezmeticit deodată, smulgîndu-mă din gînduri, ca trezită brusc din somn. Parcă mi-a rupt firul gîndurilor o izbitură, deși nu era citișul de puțin o izbitură, ci dimpotrivă : mașina luneca lin, cauciucurile fișiau uniform pe șosea. Ieșisem din îmbulzeală și goneam acum pe țărmul îngust al Golfului Neapole. În dreapta se întindeau apele albastre ale golfului, de o albastrime ciudată. Deși ne aflam în decembrie, era acesta un albastru incandescent, ca al zgurei de metal topit, ce ascunde roșeața focului. Soarele frigea în contratimp cu sezonul. În stînga se înălțau stînci de culoarea nisipului, cu vegetația colbuită, punctate ici-colo de construcții de o albeață ce-ți sfredelea ochii. Flora dispărea puțin cîte puțin, faună nu se vedea de loc, pe tot litoralul scăldat în soare, parcă poleit cu aur topit, se dădea de-a dura, ca o minge, de una singură, mașina noastră, cu omul de la volan mai îmbunat acum. Undeva în dosul unor defileuri rămăsese în urmă Pompeiul, am trecut și de Terracina — „Țara chinezească“. Călătoria devenea foarte interesantă. Am pus la loc în poșetă caietul cu extrase, după care îmi purtasem cu băgare de seamă, ca pe un copil dus de mînă, gîndurile sfielnice, și m-am apucat să privesc în dreapta și-n stînga...

2

Între timp ne apropiam de Sorrento. De ce voisem să-mi petrec cele două săptămîni ale Crăciunului la Sorrento, cu toate că prietenii stăruiseră să rămîn sau în apropiere de Genova, sau mai la nord de Bologna, unde îmi făgăduiau să văd „cel mai frumos loc din lume“, socotit așa de însuși Napoleon ? M-a adus aici, ca la o întîlnire cu ceva deosebit de drag inimii, dorința pătimașă de a mă afla mai aproape de locul temei mele, cum și citeva fraze fugitive din amintirile scrise de M. F. Andreeva. Ea scria : „Gorki i-a arătat lui Lenin, cu o mare încîntare, Pompeiul, Muzeul din Neapole, unde cunoștea

literalmente fiecare colțisor. Au mers împreună la Vezuviu și prin împrejurimile Neapolului. Gorki știa să povestească uimitor de frumos. Izbutea să zugrăvească în două-trei cuvinte un peisaj, o întâmplare, un om. Înșușirea asta a lui îi stârnea în chip deosebit admirația lui Lenin. La rîndul său, Gorki nu înceta să-și arate admirația pentru gîndirea clară și mintea sclipitoare a lui Vladimir Ilici, pentru felul cum știa el să se apropie de un om sau de un fenomen, direct, simplu și surprinzător de clar. Am impresia că de-atunci; anume, Lenin l-a îndrăgit pe Gorki, nutrind față de el o iubire plină de tandrețe. Nu-mi amintesc ca Lenin să se fi supărat vreodată pe el. Gorki îl iubea pe Lenin cu multă căldură, năvalnic, și nutrea față de el o admirație înflăcărată. În aceste cîteva cuvinte, o mare artistă a știut să pună față-n față două personalități păstrînd nuanța emoțională a atitudinii uneia față de cealaltă. Și în afară de asta mai era Neapolul, Vezuviul, Muzeul din Neapole, bătute și de mine în lung și-n lat... Și la toate acestea se mai adăuga originea a însuși cuvîntului „Sorrento“ — de la vechea rădăcină latină „zîmbet“ ; de cîțiva ani încoace parcă îmi zîmbea. Mai înainte n-am stat niciodată la Sorrento, dar am fost de cîteva ori în trecere pe-aici. Și înainte de Revoluția din Octombrie, și după, într-un faeton vechi sau într-un autobus modern ; și de fiecare dată s-a întîmplat să fie noapte sau tîrziu seara, cînd mă grăbeam să ajung la Amalfi, unde aveam să înnoptez, s-au să mă reîntorc la Neapole. Mi s-au întipărit în minte ulicioarele adormite, cufundate în bezna, lumina surprinzătoare din vitrinele micilor magazine și ușile acestora, larg deschise în noapte, obiectele expuse afară, de o rară frumusețe — brocart, dantele, casete de lemn cu încrustații în culori, ceramică, statuete de porțelan. Turiștii tăbărau lacomi asupra lor, iar de undeva, de departe, răzbătea un vuiet monoton — Marea Tireniană se agita într-una, izbindu-se de țarm.

De atunci închipuirea a păstrat, nu știu de ce așezarea aceasta ca pe un sătisor de pe litoral, ce coboară lin spre apă, unde poți să stai pe plajă și să-ți lași picioarele goale mîngîiate de apa mării. Acum însă, la lumina zilei, toate acestea s-au dovedit a fi o iluzie. Fără litoral, orașelul pare un cuib de ciori într-un copac golit de frunze ; într-o zi obișnuită și în afara sezonului, azvîrlit pe niște stînci abrupte Sorrento e cu desăvîrșire pustiu și ucigător de plicticos. Puteam să-l ocolesc, cu toate suburbiile și plaiurile lui, chiar din prima zi, iar ca să arunc o privire acolo jos, în locurile acelea de sub stînci unde se adăposteau, ca niște zdrențe minusculele petice de „plajă“, și unde se cobora numai pe scări, însemna să trag în piept aerul aproape cadaveric al statorniceii umezeli hibernale și igrasia zidurilor de piatră înșiruite în pantă. În răstimp de două săptămîni n-am fost niciodată jos, pe malul mării, în schimb marea îmi închidea orizontul din cele trei părți spre care dădeau geamurile odăii mele. Am obținut camera imediat, și încă la un preț foarte mic, la un hotel de categoria a doua, deci ceva mai bun decît unul mijlociu. Am tras mașina undeva la o balustradă de piatră, după care se întindea la nesfîrșit marea albastră, împetriată de coamele albe de spumă stîrnite de vînt, rar pe-aici chiar și iarna. În dreapta ne-a vîrît în sperietți firma hotelului de lux „Imperial Tramontano“. În stînga se afla un hotel mai modest, cu un nume homeric — „Sirena“. Acolo am tras. Deoarece aproape tot timpul, cu excepția sărbătorilor Crăciunului, am stat aici, la „Sirena“, singură, cred că modesta mea chirie acoperea numai cheltuielile de încălzire în așteptarea marelui public vizitator.

Dacă nu aveam de lucru, pur și simplu n-aș fi avut ce face la Sorrento, în schimb munca mea a căpătat imediat un ajutor nesperat. Dis-de-dimineață, trezită de urletul vîntului în obloane și de mirosul tipic al micului-dejun englezesc (bacon and eggs !), preparat numai și

numai pentru mine, am sărit repede din pat, stăpinită de simțămîntul avid al cercetătorului. Oricum, orașul era pentru mine nou. De cite ori mai tîrziu am repetat „descoperirile“ acestea din prima zi ! Și acum, închizînd ochii, mi le închipui deslușit. Iată-mă ieșind din hotel în scuarul unde se înalță, drept în fața „Sirenei“, casa în care s-a născut Torquato Tasso. Fațada îi e așa de părădăuită, încît seamănă cu culoarea acvamarină a mării ștearsă stăruitor cu radiera. Placa cu versurile lui Tasso dă spre „Sirena“... Dar această „casa“ e închisă și se pare că numai locatarii lui „Imperial Tramontano“, situat în parcul din „spatele“ ei, au acces aici în afara sezonului. Cît m-am rugat de portarii cu ochi negri să mă ducă odată acolo, dar promisiunile lor înflăcărate au rămas pînă la urmă neîmplinite... Mai departe dă în micul scuar școala catolică, și în fiecare zi micii ștregari se joacă aici în recreații, bătînd mingi grele în toate direcțiile. Pășesc cu băgare de seamă pe o hudiță strîmtă spre centru ; trotuare nu sînt, mașinile pătrund pe hudiță necontenit, uneori dintr-amîndouă părțile, și pietonul, ca să nu fie strivit, trebuie să se refugieze pe treptele prăvăliilor. Prăvălii sînt multe și foarte provinciale ; pînă sîmbătă și duminică, atunci cînd vin turiștii, n-ai să vezi etalată abundența aceea de „suveniruri“, deși poți oricînd să admiri în vitrine uluitoare piese de porțelan — scene de gen și statuete — lucrate într-un singur exemplar de artiști de seamă și valorînd mii și mii de lire. În cele două săptămîni cît am stat la Sorrento, niciuna din aceste capodopere, de o înfețe și un colorit surprinzător, nu s-a vîndut.

Hudița strîmtă se numește Strada Tasso, iar școala — Școala Sf. Pavel. Tot centrul îl străbați de la un capăt la altul, de la statuia sfîntului Antoniu, patronul orașului, pînă la statuia lui Tasso, într-un minut, nu mai mult. La început am lăsat neluate în seamă „obiectivele turistice“ și am intrat în vorbă cu bătrînul birjar cocoțat pe capra caleștii dărăpănate pe care o tocmisem. La Sorrento erau multe trăsuri frumoase, cu niște cai mai mare dragul să-i privești și cu niște *veturino* eleganți, aidoma unor maeștri de echitație, dar mi-a fost cam teamă să apelez le vreunul din ei. Pe cînd acesta, trezit din moțaiala lui senilă, s-a angajat bucuros într-o discuție despre „Massimo Gorki“. Deși în Italia birjele au și ele aparate de taxat, noi am bătut palma învîndu-ne pentru o mie de lire. Și am pornit-o spre vila unde Gorki a stat cîțiva ani cu începere din 1924 și unde a scris romanul „Klim Samghin“. Urcam mereu, mai mult la pas. Bătrînul ședea pe capră pe jumătate întors spre mine, ca pe o șa de amazoană și îmi vorbea în italianește despre Gorki. Din cele spuse de el, atîta am înțeles : „Madre“, „Madre“ — „Mama“ lui Gorki, această scriere îndrăgită de oamenii simpli din Italia și bucurîndu-se de o mare popularitate printre ei, strîns legată de numele scriitorului. Nu odată mi-a fost dat să aud acest „Madre“ rostit cu drag și însoțit de un zîmbet sincer de hamalii din Roma, de vînzătorii de ziare și portarii din Bologna, și de ospătarul care îmi aducea masa la „Sirena“. Vila unde a stat Gorki are prinsă pe zid o placă comemorativă și se înalță sus deasupra orașului. Acolo e un aer de munte. Ocolind vila, bătrînul m-a dus la un ieșind unde îi plăcea lui Gorki să stea la soare, pe legenda „stîncă a lui Torquato Tasso“.

Gorki iubea Sorrento, vara mergea pe peticele de plajă ca să facă baie, și-i chema și pe alții cu el. În iunie 1931, într-o convorbire cu „tinerii udarnici care au intrat în literatură“, el le-a povestit acest episod : „pe una din străzile orașelului Sorrento, în anul 1924, cineva a scris : «Viva Lenin». Poliția a acoperit inscripția cu vopsea galbenă. Atunci cineva a scris cu roșu : «Viva Lenin». Poliția a acoperit inscripția cu vopsea cafenie. Atunci cineva a scris cu alb : «Viva Lenin».

Așa stă scris și pînă în ziua de astăzi...”

Nu știu cât a durat acest „și pînă în ziua de azi“, dar acum inscripția nu mai e. După cîteva zile de ședere la Sorrento am simțit farmecul deosebit al acestui orașel, inundat în verdeață : e tot numai mandarina, ca și cînd nu ar fi un oraș, ci o plantație. În iarna aceea, copăceii cîrlițoși de mandarina mărgineau toate străzile, galbeni de un rod nemaipomenit de bogat. De Crăciun s-au prins în ei becuțele electrice, și în lumina lor multicoloră, mandarinelor scilipeau ca globurile de aur din pomul de iarnă. În două-trei zile m-am obișnuit cu toate cele de-aici — cu cele două cinematografe prăpădite, cu cafeneaua modestă unde mă vedeam adesea cu bătrînul birjar, adresîndu-ne unul altuia saluturi amabile ; el bea la teighea o cafea spălăcită, în vreme ce gloaba lui moțăia la intrare. M-am obișnuit — și mărturisesc că mi s-a făcut și lehamite de ele — și cu unica stradă elegantă, strada Correale, cu inscripția „zonă a liniștii“ (*Silenzio*), unde se află vilele și hotelurile bogate ; și cu zidul ce se întindea aproape pe un întreg cvartal, în spatele cărui se aflau niște grajduri și o școală de echitație, de unde venea un miros de sudoare de cal, atît de drag mie. Și mai era un zid, rămas din secolul al XV-lea — *cinquecentesche*. Și gara de pe Linia Vezuviului, pe care aveam să mă întorc la Neapole... Ei bine, de unde putea să-mi vină aici un ajutor ? Și totuși mi-a venit.

În cea de-a treia zi, mergînd pe Correale, m-am văzut în fața clădirii Municipalității, unde se afla un muzeu cu de toate și pe care îl vizitasem deja, și mi-am propus să citesc uriașa listă de nume de pe placa de marmură prinsă pe fațada muzeului. Erau numele tuturor celebrităților care au poposit la Sorrento. Punîndu-mi ochelarii, ce de-a nume am citit ! Primul era, desigur, Goethe. Apoi Byron, Berlioz, Alfred de Musset, Saint-Beuve, Lamartine, Theodor Mommsen, Lev Tolstoi, Madame de Stael, Fridrich Nietzsche, Thomas Reed, Anatole France, Marion Crawford... Am tot citit și am citit, și pe urmă am luat-o iar de la-nceput, dar nu : Maxim Gorki al nostru, care a stat la Sorrento cîțiva ani, nu era pe listă ! De ce ? Pentru că era un revoluționar ? Dar în Italia el e mai celebru decît trei pătrimi din numele înșirate aici...

Alături de mine, cineva a tușit semnificativ. Era un bătrînel îngrijit îmbrăcat, cu pălăria în mînă ; și-o scosese, se vede treaba, din politețe, dornic să angajeze o conversație. Se vede că prea arătam a sovietică, pentru că bătrînelul a bănuit îndată pe cine caut și nu găsesc. Întîlnindu-mi privirea, încercă să-mi ghicească gîndul : „Massimo Gorki ?“ După care a urmat : „Gorki a venit, dacă nu mă-nșel, mai tîrziu, după ce s-a pus placa. Gorki la Sorrento e deja epoca noastră, *gentile signora*, epoca noastră, *nostro tempo*...“.

I-am mulțumit și am pornit-o spre casă, subit luminată. *Epoca noastră !*. În primul moment nici nu mi-am dat seama prea bine ce ajutor mi-a venit.

Cititorul a observat, poate, sau mai degrabă n-a observat (ca și mine, de altfel), că lucrînd la tema „Lenin“, eu gîndeam și trăiam transportată în trecut, în acea deplasare în timp cînd noi, condeierii, sau, așa cum am fost botezați, oamenii de litere, percepem epoca sub aspectul ei istoric. Or a percepe o epocă sub aspect istoric înseamnă a te simți absent din acea epocă (sau, mai bine zis, a nu fi prezent tu personal) pe care încerci s-o descrii. Și încă o remarcă, și care poate nu i-a scăpat cititorului ; în orice caz e la voia lui s-o verifice pe loc : există un gen în afară de roman care ar fi firesc să fie denumit „gen istoric“, întrucît el vorbește de trecut — memorialistica. Și totuși nu există în lume, și categoric nici nu pot să existe, „memorii“ care să fie scrise „sub aspect istoric“. Aceasta, deoarece pivotul (sau axul) lor este „eul“ viu al omului, în jurul cărui se

și rotește materialul, devenit imediat nu fapt istoric, ci fapt de viață. Atîta vreme cît memorialistul trăiește, trăiește și „eul“ său, trăiește și materialul din jurul lui, în care pulsează viața prezentă, chiar dacă memorialistul descrie un trecut mai mult sau mai puțin îndepărtat. Abia după moartea pivotului, adică a memorialistului, faptele din viața lui, murind, intră în istorie. Epoca noastră!

Mergeam spre casă, preocupată de restructurarea lăuntrică din conștiința mea. Cifrele 1924—1936, de la mutarea lui Gorki la Sarrento și pînă la moartea lui la Moscova, îmi stăruiau dinaintea ochilor cu sclipiri de iluminatăie. Dar iată că ele au început să pălească și în locul lor s-au aprins cifrele 1905—1936, cifre care cuprindeau tema mea, anii cînd s-au cunoscut, au devenit prieteni, au intrat în conflict și s-au apropiat din nou în preajma morții Lenin și Gorki. Anii aceștia cuprindeau un element de care mai înainte, nu știu cum, uitasem cu totul — faptul imuabil că acești ani au fost și epoca mea, că eu însămi au trăit în acești ani, chiar dacă la începutul lor am trăit viața banală a unei făpturi nepricepute, dar am trăit în aceeași epocă și în același spațiu, aproximativ în aceeași atmosferă. Memoria a început imediat să deplaseze serviabilă dinaintea mea, ca și cum ar fi mișcat piesele de pe tabla de șah, cadrele, deschizînd o ferăstrucică luminată în trecut: anul 1905, Moscova, am 17 ani. Văd iarna aceea și baricadele din ulicioare unde eu și cu soră-mea, venite acasă de la pension în vacanța de Crăciun, căram cu grațioasa îngăduință a mătușii niște găleți vechi și saltele dărăpănate la o baricadă încropită la întîmplare. Iarna anului 1906, cu delegații de la liceul real „Fidler“ veniți la liceul „Rjevskaja“, unde învățam noi... Și vara petrecută în Elveția, vara aceea cînd într-un vagon de tren suburban am auzit pe cineva vorbind rusește despre nu știu ce „perioade“. Împreună cu mama, încă destul de tînără, pornind de la Montreux sau de la Glion — stăteam atunci la un hotel din Lausanne — am urcat sus pe Rocher de Naye; am mers toată ziua și am rămas peste noapte la un hotel, ca să vedem, așa cum făceau toți turiștii, răsăritul soarelui de sus... Rocher de Naye! Zece ani mai tîrziu, în decembrie 1916, Lenin îi scria Inesei Armand la Clarens: „Fă plimbări cu schiurile în munți în apropiere de Rocher de Naye“. Deci dacă eram mai constientă, dacă învățam într-alt mediu și frecventam o altă societate, tot voiajînd așa în străinătate, aș fi putut s-o întîlnesc undeva pe Inessa și într-o bună zi — cîte nu se întîmplă în viață! — undeva pe o stradă, într-un vagon, în pădure, în timpul unei plimbări, la Paris sau în Tiergarten-ul din Berlin, să trec pe lîngă un om scund, cu o înfățișare simplă, îmbrăcat într-o haină boțită, cu șapcă în cap — unul din cei mai mari oameni ai epocii, care avea să intre pentru toată viața în inima și în cugetul meu, și pe care nu l-am văzut niciodată în viață. Voiajurile mele dinainte de revoluție în străinătate — în Elveția, Austria, Germania, Franța — au coincis nu numai în timp cu anii de emigrație ai lui Lenin, dar și cu locurile unde și-a petrecut el viața departe de țară, și eu, aflîndu-mă atît de aproape, n-am știut și n-am văzut nimic. Poate că în matematică se va crea o ramură care, alături de teoria probabilităților, va elabora și o teorie a „posibilităților pierdute“...

Ca să scriu despre Lenin transportîndu-mă din epoca anilor '90, în epoca propriei mele existențe conștiente, trebuia să schimb metoda de înfățișare a epocii. Epoca se apropiase de mine cu o doză mai mare de exigență și responsabilitate. Pe Lenin n-am avut prilejul să-l văd. Dar pe Gorki l-am văzut și l-am cunoscut. Imediat, deci, au intrat în acțiune reflexele întîmplărilor trăite, ecorile glasurilor omenești din acei ani, panorama peisajelor și a orașelor, experiența unui contemporan, și acum era cu neputință să nu pun la lucru experiența aceasta. Am refuzat de multe ori solicitările de a-mi scrie amintirile

despre Gorki, pentru că mi se păreau prea neînsemnate, pentru că am venit atât de puțin în contact personal cu el. Dar eu l-am cunoscut pe Gorki vreme îndelungată, pe parcursul unei vieți, deși relațiile noastre personale au fost neglijabile. L-am cunoscut și în anii tineri, însetată de cunoștințe, când, dimpreună cu mii de alți contemporani, am simțit vântul proaspăt sfîrmit de venirea lui în literatură, și acesta e deja un avantaj față de amintirile îmbicsite de contacte personale ale aceluia care l-au cunoscut pe Gorki numai matur. Eu am fost martoră a aroganței ironice, amestecată cu invidia, cu care era privit el în anii 1908—1912 în mediul decadenților. Și, în sfîrșit, l-am cunoscut personal în anul 1920, după care n-am încetat să-l mai văd în răs-timpuri pînă în vara anului 1936, când, împreună cu colegii de condei, am stat în garda de onoare la catafalcul lui...

4

În anul 1965 a apărut o carte care ne ajută mult să-l înțelegem bine pe Gorki și dragostea ce i-o purta Lenin. Este volumul 72 din „Moștenirea literară“, conținînd corespondența inedită a lui Gorki cu Leonid Andreev. E greu de găsit un alt exemplu în moștenirea epistolară universală unde să afli atîta scînteiere, atîta spirit, atîta juvenilă dragoste de viață, și o evoluție dramatică a conflictului dintre două personalități, mai întii crescute parcă din aceeași rădă-cină (din înțelegerea realistă a artei și din atitudinea revoluționară față de regimul autocrat din Rusia), apoi dezvoltându-și, nu dintr-odată, ci treptat, fisură cu fisură, instrăinarea : unul, un autentic talent din popor, pentru care poziția lui în artă și în politică era dictată de clasă și își trăgea rădăcinile din adîncul conștiinței, celălalt un răzvrătit numai în aparență, ca o izbucnire a tinereții, cu o fire de fapt confuză, cu o educație și o viață boemă mic-burgheză, impulsio-nat în tot comportamentul său de vanitate. Citind cum Gorki îl îndepărtează treptat de el pe Leonid Andreev, cum Leonid Andreev se prefăce că nu vede cauzele reale ale acestui fapt, și cum Gorki, observînd cu spiritul lui pătrunzător că prietenul său numai se prefăce că nu vede, că nu înțelege profunzimea separării, dar în rea-litate o înțelege și o vede foarte bine, îl compătîmeste totuși, îl aver-tizează totuși și îi dă povețe cu inimitabila lui severitate gorkiană, citind toate acestea la rînd, încerci o desfătare ca din lectura unei tragedii de Euripide.

În atmosfera publică confuză din anii de decadentism 1908—1916, în noianul de „forțe mici“ tirite de modă, de sentimentul pustietății, de decepționare, disperare, plictiseală, curiozitate, de o atracție stih-i-nică spre uitarea nemotivată și iresponsabilă a tot ceea ce numai cu cîțiva ani în urmă părea o tradiție a clasicilor ruși, o necesitate a con-științei poporului și cauza cea mai de căpetenie a rusului progresist, figura lui Gorki luptătorul, înălțîndu-se împotriva curentului tulbure, și asta cu de la sine putere, de capul lui, fără nici o influență dina-fară, încă înainte de a-l fi cunoscut pe Lenin și de a se fi împărțășit din lumina limpede a gîndirii lui, figura aceasta a lui Gorki nu se poate să nu-l cucerească pe cititor, să nu-i ciștige inima, să nu-i dea speranțe, să nu devină pentru el un sprijin spiritual. E o corespon-dență superbă. Prin poziția social-politică pe care o ocupa, și nu numai prin forța și strălucirea talentului său original, Gorki se ridică atât de mult deasupra mediului înconjurător, încît Lenin pur și simplu nu putea să nu-l observe și să nu-l îndrăgească. „Maxim Gorki“

era acea „practică“ din domeniul literaturii a cărei existență confirma teoria marxistă.

Lenin l-a remarcat pe Gorki încă în anul 1899, când, într-o scrisoare către A. N. Potresov, lauda materialele beletristice din revista „Jizn“, iar aceste materiale erau cinci capitole din „Foma Gordeev“ și citeva din primele povestiri ale lui Gorki. În anul 1901, își amintește E. D. Stasova, „V. I. Lenin se interesa foarte mult de tot ce apărea de sub pana lui M. Gorki. Și noi, activiștii partidului, căutam să-l ținem pe Lenin la curent cu ceea ce scria Gorki. Astfel, povestirea sa «Povestea unui scriitor căruia i-au intrat fumuri în cap», apărută ilegal la Petersburg, a fost copiată de V. F. Kojevnikova și de mine cu cerneală simpatică printre rîndurile disertației lui K. A. Krestnikov «Cu privire la morfologia singelui în caz de oreion». Expresia „scriitor căruia i-au intrat fumuri în cap“ i-a plăcut atît de mult lui Lenin, încît el o folosește în „Ce-i de făcut?“ în capitolul despre revendicările pseudostîngiste privind „libertatea criticii“ și acuzațiile de „dogmatism“ aduse nucleului partidului. În anii următori, Gorki și Lenin se apropie tot mai mult, deși încă nu are loc o întîlnire. Gorki trimite bani în străinătate pentru tipărirea organului de presă al bolșevicilor, fără a fi încă membru al partidului. Dar el e de-acum un om al bolșevicilor. Și-a făcut botezul prin arestările la care a fost supus. În ianuarie 1905, călătorind de la Riga la Petersburg, M. M. Litvinov vede cum în același vagon cu el jandarmii îl duc pe Gorki arestat. Și, în sfîrșit, procesul acesta lent și tot mai intens de apropiere a scriitorului de bolșevici se încheie cu intrarea lui în partid în cea de-a doua jumătate a anului 1905. Și în tot acest răstimp, corespondența lui cu Leonid Andreev continuă.

Dar dacă vocea lui Gorki în scrisorile adresate prietenului său devine tot mai puternică și se maturizează, deși el nu-i scrie despre legăturile sale politice, dacă dincolo de tonul critic se simte un fundament trainic, ideatic și pozițional, și nu numai simplul profesionalism, toate particularitățile felului de a gândi al lui Gorki, ieșite mai tîrziu la iveală în conflictul cu Lenin în legătură cu Bogdanov și cu „zidirea de dumnezeu“, rămîn ale lui, rămîn de la bun început, din ziua cînd a intrat în partid, și, cred eu, vor ajunge la apogeul forței lor în acea sumbră clipă din Piter cînd eu am să vin la el intrînd prin bucătărie și am să-l aud rostind rece și ferm : „Eu nu sînt marxist“.

Iată că Gorki a intrat în partid și e nespus de mîndru. Va fi fericit ca un copil că are prilejul să participe la Congresul de la Londra, și mai tîrziu își va aduce multă vreme aminte de asta. S-a întîlnit deja cu Lenin, a avut loc acea întîlnire memorabilă pentru el din 27 noiembrie 1905 la Petersburg, despre care îi va vorbi cu duioșie lui Speranski cu cîteva ore înainte de moarte.

Și după o astfel de întîlnire, hotărîtoare în viața lui, iată ce îi scrie Gorki despre el însuși lui Leonid Andreev, ca răspuns la ultima lui scrisoare nebuloasă :

„Mă judeci cam superficial. Eu sînt social-democrat pentru că sînt revoluționar, iar teoria social-democrată e cea mai revoluționară teorie. Vezi zice : „cazarmă“ ! Dragă prietene, în orice filozofie este importantă partea critică, cît despre partea pozitivă, aceasta nu e întotdeauna nu numai importantă, dar nici măcar interesantă. Iar anarhismul e ceva mult prea primitiv. E superb să neg pentru a afirma autonomia absolută a „eu“-lui meu, dar dacă o fac numai pentru a nega, e lipsit de duh. În definitiv anarhismul e un punct mort, pe cînd „eu“ omului e un element activ...

Aici, deși într-o formă fragmentară, care reflectă desfășurarea firească a gândirii sale, îl vedem pe Gorki întreg, de la început și pînă la sfîrșit. Gorki întreg, naiv în aparență, dar în același timp uluitor de

fidel, de o fidelitate neclintită ca la bolșevici, convingerilor sale, mai bine zis caracterului gândirii sale. Cred că nicăieri Gorki nu s-a caracterizat mai bine, mai deplin și mai sincer ca în aceste rânduri, scrise în luna de miere a înfrângerii sale în partid. Și de-aceea merită să ne oprim asupra lor, să le analizăm, să ne facem o idee mai clară despre ele.

Așa cum a spus cândva „Omul — ce mîndru sună acest nume !“ Gorki rostește cu o mîndrie autentică, solemnă : „Sînt social-democrat pentru că sînt *revoluționar*“. Dar el își dă seama că sînt fel și fel de revoluționari și de revoluții, și de-aceea definește „teoria social-democrată“ : ea e *cea mai revoluționară*. Nu explică de ce e „cea mai“ deși este vorba de o „teorie“, ceea ce solicită neapărat o explicație. Cunoșcîndu-și însă prietenul, gusturile și concepțiile acestuia, el își dă îndată seama ce anume trebuie să obiecteze Leonid Andreev : „Cazarmă“ ! Intelectualitatea revoluționară rusă, pentru care anul 1905 a venit în chipul unei insurecții stihinice, exaltate, cu baricade improvizate pe străzi, cu forme improvizate de administrare — Sovietele, ca un torent de sunete triumfătoare iscate de mîinile unui genial pianist improvizator, vede nebuloș social-democratismul, pentru această intelectualitate, social-democratismul, cu disciplina lui „rigidă“, cu cerințele lui „categorice“, cu viața austeră pe care o impune, apare, anume, ca o cazarmă plicticoasă, obligatorie, silită, așa cum Hippius îl vedea în chipul unei păpuși în mîinile Diavolului. Este momentul aici ca Gorki să dezvăluie mărețele idei ale lui Marx, întreg noul umanism, cuprins deja integral, pe de-a întregul, ca parte integrantă, *implicite*, în practica bolșevicilor, și care reprezintă o nouă și grandioasă pagină în cartea istoriei omenirii, semănînd cel mai puțin a „cazarmă“. În loc de asta, însă, Gorki pare a se arăta imediat de acord cu Leonid Andreev, lămurindu-l doar indulgent că „în orice filozofie *este importantă partea critică*, cît despre partea *pozitivă*, aceasta nu e întotdeauna importantă, dar nici măcar interesantă“. Nu lua în seamă acest lucru, pare să-l sfătuiască el pe Leonid Andreev, care se teme de „cazarmă“. Ceea ce importă este critica, ceea ce importă este negarea !... Dar aici gîndirea lui ajunge iar în impas. Gorki se împiedică de anarhism. Vezi bine, anarhismul e cum nici că se poate mai revoluționar, anarhismul pare nici să nu aibă o „parte pozitivă“, el e din cap și pînă-n picioare numai critică și negare... Ei bine, nu ! Gorki nu vrea să alunece cine știe unde, el nu e un anarhist, el face parte din partidul social-democrat. Parcă vorbind cu sine însuși (așa cum se întîmplă adesea în scrisorile sale către Andreev), parcă reflectînd și discutînd în contradictoriu în forul său interior, așa cum cineva joacă șah cu el însuși, Gorki își răspunde : anarhismul e ceva mult prea primitiv. E superb să neg pentru a afirma autonomia absolută a „eu“-lui meu, (e ceea ce vrei să faci tu, prietene Andreev, în dramele tale), dar dacă o fac numai pentru a nega, e un nonsens, „e lipsit de duh“. Și aici Gorki se apropie de o concluzie genială, care îi luminează întreg drumul vieții și întreaga lui lume interioară, și care îmi explică toată intensitatea dragostei ce i-o purta Lenin anume pentru *asta*, pentru că în Gorki exista *asta*... El scrie : „În definitiv anarhismul e un punct mort, pe cînd, „eu“-l omului e un element activ...“ Aici îi ierți totul ! Da, „eu“-l omului e un element activ ! Da, el se opune tuturor filozofiilor pasive ale lumii, la tot ce duce la un punct mort. Da, da, natura a concentrat în „eu“-l omului, ca în cel mai mare focar, toată culminația evoluției ei, a mișcării, a răzbirii, a năzuințelor, a cunoașterii — spuneți-le cum vreți, marele proces al acțiunii întruchipat pentru om în eterna problemă a „sensului vieții“. Iar mai pe înțeles, „eu“-l omului este ceea ce *trăiește*, este viața în forma ei cea mai intensă, conștientă, în evoluție. „Eu-l omului e un element activ“ — această formulă a lui Gorki e mai puternică, mai

consistentă și de un potențial mai mare, după părerea mea, decît arhiviculatul slogan „Omul — ce mîndru sună acest nume !“

De-a lungul întregii durate a prieteniei dintre Lenin și Gorki au existat între ei nu numai multe deosebiri de vederi, nu numai dispute dar și „luări de măsuri“ împotriva apariției în presă a opiniilor unuia și ale celuilalt ce se negau reciproc fie cu o latură, fie cu alta. Am văzut mai înainte cum Lenin „a luat măsuri“ solicitînd o hotărîre specială a C. C. pentru ca astfel de materiale ca articolul lui Gorki „Vladimir Ilici Lenin“ să nu apară în reviste, „ca fiind deplasate“. În ciuda cererii lui Gorki ca „Novaia jizn“ să-și reia, apariția, Lenin a lăsat această cerere neluată în seamă. Și te cuprinde durerea citind cum, la rugămintea lui Lenin, făcută în ianuarie 1916, de a fi ajutat să tipărească o broșură în care el a căutat să expună „cît mai pe înțeles date noi despre America... deosebit de utile pentru popularizarea marxismului și pentru fundamentarea lui“, rugămintea însoțită de această frază care face să ți se strîngă inima : „Dat fiind că sîntem în război, am mare nevoie de bani și de-aceea v-aș ruga, dacă e posibil și nu vă împovărează prea mult, să urgențați tipărirea broșurii“, se pare că Gorki nu i-a răspuns, și în orice caz, în editura „Parus“, unde fusese trimisă și unde Gorki era aproape stăpîn, broșura lui Lenin „Capitalismul și agricultura în Statele Unite ale Americii“ nu a apărut. Ea a fost tipărită abia în anul 1925, în volumul 22 al primei culegeri a Operelor lui Lenin. Dar cea mai crudă ieșire, după părerea mea, din istoria acestei prietenii, și cea mai caracteristică pentru felul cum n-a înțeles Gorki marxismul, a fost o scrisoare a lui către Piatnișki, prin care îl avertiza să nu tipărească în Rusia lucrarea „Materialism și empiriocriticism“ :

„...Relativ la tipărirea cărții lui Lenin, eu sînt împotriva...“ (urmează lămuriri de ce e „împotriva“, cu complimente la adresa lui Lenin — el e un luptător, și îi va califica drept găgăuțe pe adversarii săi care vor tipări această carte)... „Disputa ce s-a încins între Lenin și Plehanov, pe de-o parte, și Bogdanov, Bazarov et Co, pe de altă parte, este foarte importantă și profundă. Primii doi, avînd vederi diferite în problemele de tactică, cred deopotrivă în fatalismul istoric și-l propovăduiesc, partea adversă confesează filozofia activității. Pentru mine e limpede de partea cui e mai mult adevăr...“

Lenin și Plehanov, care sînt marxiști, propovăduiesc fatalismul istoric ! Dar și un copil știe — și cu atît mai mult trebuie să știe un membru al partidului social-democrat — că „pînă acum filozofii numai explicau lumea“, pe cînd esența filozofiei lui Marx stă în „transformarea lumii“, sarcină pe care și-o și propune. „Fatalist“ Lenin, care a creat un detașament înaintat de transformare a lumii, care a întors o filă în istoria societății ! „Fatalistă“ teoria unei libertăți care presupune la om cel mai mare act de sine stătător al „eu-lui său — conștiința necesității ! Și alături, un grup de epigoni ai filozofiei muribunde a secolului al 19-lea, epigoni care n-au știut nici măcar să-l înțeleagă pe Hegel, care au pășit peste Hegel, și a căror faimoasă „filozofie a activității“ rezida toată în prepararea unei supe „și pentru ai noștri, și pentru ai voștri“, în care deosebirea dintre idealism și materialism putea fi dreasă cu ovas rusec de casă ! Înțeleg cît de furios putea să fie Lenin. Dar dezlănțuindu-și furia cu toată forța firii lui clocotitoare, Lenin nu a ridicat niciodată mîna asupra lui Gorki, asupra dragostei ce i-o purta. Pînă și în cea de-a patra „Scrisoare de departe“, într-o perioadă din cele mai grele pentru Lenin, imediat după Revoluția din Februarie, în martie 1917 — îi ardea pămîntul sub picioare la Zürich și era dornic cu toată ființa sa să se vadă în Rusia — el nu i-a putut rezista lui Gorki, zîmbetului său. Și avea de ce să fie furios :

„Încerci un simțămînt de amărăciune, scrie Lenin despre mesajul adresat de Gorki după Revoluția din Februarie Guvernului provizoriu și Comitetului Executiv, citind această scrisoare pătrunsă dela un capăt la altul de prejudecăți filistine de mare circulație. Autorul acestor rînduri a avut prilejul, în timpul întîlnirilor sale cu Gorki de pe insula Capri, să-l avertizeze și să-i facă reproșuri pentru greselile lui politice. Gorki para aceste reproșuri cu înimțabilul lui zîmbet afectuos și spunînd cu toată sinceritatea : «Știu că sînt un prost marxist. Și apoi, noi toți, artiștii, sîntem niște oameni cam iresponsabili». Nu e ușor să combați astfel de argumente.

Fără îndoială, Gorki e un talent artistic colosal, care a fost și va fi de mare folos mișcării proletare din întreaga lume.

Dar ce-i trebuie lui Gorki să se apuce de politică ?

În mesajul său adresat Guvernului din februarie, Maxim Gorki exprima, după părerea lui Lenin, „prejudecățile extrem de răspîndite nu numai ale micii-burghezii, dar și ale unei părți a muncitorilor aflați sub înrîurirea sa“.

Ne putem da seama de ceea ce se petrecea cu el în acea perioadă după sentimentele masei de mic-burghezi, după încrederea stihinică a mulțimii, după credința afectuoasă în Kerenski, ce cuprinsese nu numai elevele de liceu și „burghezia mărunță“, dar și o parte a clasei muncitoare și pe mulți, foarte mulți din propriul nostru mediu. Gorki a crezut în Revoluția din Februarie. Or Lenin trebuia să întoarcă pîrghia istoriei spre Revoluția din Octombrie și să arunce toate forțele partidului, toate forțele muncitorilor conștienți asupra cirmei, asupra pîrghiei trase de apăsarea maselor în partea opusă. Trebuia dusă „o luptă îndîrjită, stăruitoare, atotcuprinzătoare“ împotriva „prejudecăților filistine“, pentru a dirija Rusia din albia iluziilor burghezo-republicane în albia socialismului. Giganticele eforturi din acele luni nu și-au găsit încă un artist pe măsura lor. Iar Gorki, atît de necesar atunci, anume, acest tovarăș atît de îndrăgît, al cărui efort putea să devină hotărîtor pentru studențime și pentru intelectualitate, a părăsit partidul tocmai în acele luni. El considera că încă n-a venit timpul pentru a se instaura în Rusia socialismul.

În geniala formulă gorkiană a activității „eu“-lui omului nu a fost descifrată noțiunea de „activitate“ ca forță conducătoare, care dirijează mersul istoriei înainte, forță pozitivă, opusă „punctului mort al anarhismului“. Gorki a rămas credincios „părții critice“ a filozofiei sale. Știm că prin întreaga sa viață de mai tîrziu — aceea de dascăl al scriitorilor sovietici, pe care-i aduna în jurul său, de publicist vehement împotriva dușmanilor noii societăți, de ajutor fidel al partidului, el și-a răscumplat greșeala. Dar și atunci cînd greșea, cînd era nemulțumit și bolnav, „sătul de viață“, Lenin îl iubea pe Gorki. Îl iubea atît de mult, încît, ocupat pînă peste cap, la 31 iulie 1919, în condițiile peste măsură de grele și încordate ale războiului împotriva intervenționiștilor și ale foametei din țară, a găsit timp și forțe ca să răspundă la o malițioasă scrisoare „critică“ a scriitorului, istovit de viața din Petrograd, cu atîta înțelepciune și atît de amănunțit cum numai un părinte poate să răspundă fiului său. Reproduc cîteva fragmente din această scrisoare a lui Lenin, care vorbesc și azi conștiinței fiecărui creator :

„...Dacă observi, trebuie să observi jos, unde poți să vezi cum lucrează noua orînduire a vieții, într-o așezare muncitoarească din provincie sau într-un sat — acolo nu trebuie să cuprinzi politic o sumă de date din cele mai complexe, acolo poți numai să observi. În loc de asta, dumneata te-ai pus în situația de redactor profesionist de traduceri, etc., situație în care nu poți să observi noua orînduire a vieții celei noi, situație în care toate forțele se irosesc în bombănelile bolnăvi-

cioase ale unei intelectualități malade, în observarea „fostei“ capitale în condițiile unui iminent pericol militar și ale unei mizerii crunte“.

„Dumneata te-ai pus într-o situație în care *nu poți* să observi nemijlocit noul din viața muncitorilor și a țaranilor, adică a 9/10 din populația Rusiei; în care ești nevoit să observi frinturi din viața fostei capitale, de unde floarea muncitorilor a plecat pe fronturi și la sate, și unde a rămas o disproporționat de mare intelectualitate fără adăpost și fără lucru, care „*te asediază*“ special pe dumneata. Sfaturile de a pleca te încâpăținezi a le respinge“.

„E lesne de înțeles că ai ajuns să te îmbolnăvești: scrii că nu numai îți e greu, dar și cu „totul lehamite“ să trăiești!!! Cred și eu! Într-o vreme ca asta să te ținutești de punctul cel mai nevralgic în calitate de redactor al literaturii de traduceri (cea mai potrivită îndeletnicire pentru a observa oamenii, pentru un artist!). Aici dumneata *nu poți* să observi și să studiezi ca artist nici ce e nou în armată, nici ce e nou la sate, nici ce e nou în fabrici. Dumneata te-ai privat de posibilitatea de a face ceea ce l-ar satisface pe un artist; la Piter se poate lucra în politică, dar dumneata nu ești om politic. Azi câteva geamuri sparte aiurea, mâine câteva împușcături și tînguieți răzbind din închisoare, pe urmă frinturi din spusele celor mai oboșiți dintre nemuncitorii rămași în Piter, apoi un milion de impresii de la intelectualitate, de la intelectualitatea capitalei rămase fără capitală, apoi sute de plingeri de la cei năpăstuiți, și în timpul liber după îndeletnicirile redacționale *nu se poate* să vezi nici un fel de construcție a vieții noi (ea se desfășoară într-un chip aparte și cel mai puțin în Piter) — cum să nu ajungi să ți se facă lehamite de viață!“

„Țara trăiește cuprinsă de febra luptei împotriva burgheziei din întreaga lume, care se răzună crunt pentru că a fost doborâtă. E și firesc. Pentru prima Republică Sovietică vin primele lovituri *de pretutindeni*. E și firesc. Aici trebuie să trăiești ca un om politic activ, fie, dacă nu te trage inima la politică, să observi ca artist cum se construiește viața într-un chip nou acolo unde nu e un centru de atacuri furibunde asupra Capitalei, de luptă furibundă împotriva comploturilor, de ură furibundă a intelectualității din Capitală, într-un sat sau la o fabrică din provincie (sau pe front). Acolo e ușor să separi printr-o observație simplă descompunerea vechiului de mlădițele noului...“

„...Ți-am spus sincer ce gîndesc eu în legătură cu scrisoarea dumitale... Nu vreau să te plictisesc cu sfaturi, dar nu pot să nu-ți spun: schimbă-ți radical atmosfera, și mediul, și domiciliul, și ocupația, altfel poate să ți se scribească de viață definitiv.“

„Îți strîng mina cu putere,
Al dumitale, Lenin“.

Rîndurile acestea vădese o colosală putere de voință. Ca o lovitură de clopot, care afirmă și confirmă, răsună în două rînduri acel „e firesc“ al lui Lenin, un model al stilului său incisiv, în care vorbirea și scrisul se contopesc. Pentru Lenin, răzburarea turbată a burgheziei pentru doborîrea ei e ceva *firesc*. Primele lovituri abătute din toate părțile asupra primei Republici Sovietice sînt ceva *firesc*. Tună, fulgeră, se dezlănțuie furtuna — aceasta e ceva *firesc*, ca însăși natura, și Ilici e întreg angajat în luptă, în stihia lui revoluționară, el a de-

venit forța triumfătoare, îndrumătoare, victorioasă a istoriei înseși, parcă devenită natură.

Dar Gorki, cel care a cîntat în întîmpinarea furtunii cînd ea nu se dezlănțuise încă, cel care o chema — „dezlănțuie-se mai avan furtuna“ — Gorki era așa cum era el, pentru care l-a și îndrăgit pînă la sfîrșitul vieții Lenin, pentru care nu numai că îl ierta, povățuindu-l ca un părinte pe fiul său, dar îl mai și iubea — și în aceasta stă cheia profundă a relațiilor dintre ei, a prieteniei lor pînă la „întîlnirea în memorie“ înainte de moarte — și pentru că el îi era *absolut necesar*. Anume așa, ca o antiteză, și nu ca un adversar. Gorki era un *artist*.

Să citim cu atenție cum caracterizează Lenin viața din Piter, capitala care și-a pierdut înfățișarea de capitală. „Geamuri sparte aiurea“, „cîteva împușcături și tînguieți din închisoare“, „sute de plîngeri de la cei năpăstuiți“, „frînturi din spusele celor mai oboșiți dintre nemuncitorii rămași în Piter“... În vîrtejul scrisorii toate acestea zboară ca niște petice de hîrtie, ca un gunoi ușor, ca niște cioburi azvîrlite dintr-o locuință părăsită, deja pustie, suflate de vîntul povătuirii în ne-ființă. Lucrurile acestea nu sînt esențiale, Ilici le vede în lumina orbitoare a Viitorului, care pășește în lume cu pași purificatori, teribili, și mîine va deveni realitate.

Și acum să ne imaginăm cum percepe acest zgomot de geamuri sparte, împușcături, tînguieți și plîngeri ale celor năpăstuiți Gorki, care stă în chiar centrul orașului zguduit și, ca o antenă de radio, recepționează cu toți nervii, cu toată puterea de percepție a unui artist, această organizație umană deosebită, de o mare sensibilitate, gemetele de suferință, zgomotul lumii vechi ce se prăbușește, jocul întîmplării devenit stăpîn al unei orchestre dezacordate, ieșite din ritm, joc justificat de popor cu această zicală crudă : „Unde se taie pădurea, săr așchii“ Artistul nu a justificat niciodată nenorocirile oamenilor. Nu importă cine sînt ei și de unde vin. Sînt oameni. Și oamenii nu sînt niște așchii. Oamenii își îndreaptă spre el, spre artistul-antena, plîngerile lor, scriș-netele. Gorki devine glasul de protest al omenescului, un fel de figură dintr-un vechi roman al lui Jean-Paul Richter — „Siebenkeise, avocatul săracilor“. Și — pentru Lenin, către Lenin — un acuzator pentru demențiala orchestră a suferințelor, indiferent de ce fel, dar omenești. El nu vrea să părăsească Petrogradul, nu vrea să plece în străinătate, nu vrea să facă o călătorie pe Volga cu vaporul, împreună cu Nadejda Konstantinovna, așa cum îi propune Lenin. Bolnav, istovit, el răspunde „nu, nu, nu“ la toate ofertele lui Lenin. Și iată-l devenit „ambasador“ al lumii vechi în suferință, al lumii care se duce, și odată cu asta un ajutor, adunător și organizator a tot ce a rămas talentat, valoros și inteligent în capitala care nu mai e capitală. Cartele pentru savanți, locuințe pentru cei fără adăpost, lemne pentru locuințe, cîini pentru Pavlov, un grandios sistem de hrănire a intelectualității — hrănire nu numai a trupului, dar și a sufletului — în cadrul editurii „Vsemirnaia literatura“, de o amploare nemaivăzută...

Lenin a fost un mare dialectician, care ura tot ce stagna și îndeosebi cuvîntul oprit în loc, fără viață. Trebuie să înțelegem și să memorăm acest genial raționament al lui dintr-o scrisoare către Inessa Armand :

„Oamenii, în cea mai mare parte a lor (99% din burghezie, 98% din lichidatoriști, circa 60—70% din bolșevici) nu știu să gîndească, ci

doar *învăță pe de rost* CUVINTELE. Învăță bunăoară, un cuvânt „ilegalitate“ și-l învață bine. Pot să-l repete. Îl știu pe dinafară“.

Dar *cum* trebuie modificate *formele lui* în noua situație, cum trebuie în acest scop să învățăm DIN NOU și să gândim, iată ceva ce noi nu înțelegem“.

Lenin a rămas așa cum era pînă la moarte, și judecînd după toate cîte le-a îndurat el din 1917, de la Pacea de la Brest și pînă la N.E.P., procentul de „60—70% din bolșevici“ indicat de el nu s-a redus de loc, dacă nu cumva a și crescut. În orice caz, în acele ultime lucrări ale sale pe care nu mai poate să le scrie, ci doar le dictează, el rămînc același dialectician viguros și flexibil. În anul 1923, în zilele de 4 și 6 ianuarie, el dictează articolul „Despre cooperatie“. Înainte de revoluție, discuțiile despre cooperatie stîrneau printre bolșevici „ironii legitime, un zîmbet, o atitudine disprețuitoare“, dar iată că situația s-a schimbat, e o situație nouă, toate mijloacele de producție sînt în mîinile puterii populare, dar printre cei 60—70% „zîmbetele“ au rămas aceleași. „Iată că nu toți tovarășii își dau seama ce însemnătate gigantică, de necuprins, capătă pentru noi acum cooperarea Rusiei... De fapt, cooperativizarea destul de largă și profundă a populației Rusiei sub domnia N.E.P.-ului este tot ceea ce ne trebuie nouă...“ Pînă în ceasul morții, nemaiputînd ține condeiul în mînă, el învață un uriaș procent de tovarăși, aproape două treimi, să înțeleagă dialectica, să gîndească, să reconsidere cuvîntul la fiecare schimbare a situației.

În legătură organică cu darul înnăscut al gîndirii dialectice, Lenin iubea și el adînc, pînă la uitare de sine, viața, „copacul veșnic verde al vieții“. Viața era pentru el un mare corector. El reținea imediat lecțiile vieții, și, primindu-le, spunea fără ocol că „s-a înșelat amarnic“. Așa a mărturisit odată într-o scrisoare către Gorki.

„Avea dreptate, zău, filozoful Hegel : viața o ia înaintea contradicțiilor, și contradicțiile vii sînt mult mai bogate, mai multilaterale, mai pline de conținut decît i se pare minții omului la început“.

Cu această dragoste de viață, legată de dialectismul flexibil al gîndirii, îl iubea Lenin pe Gorki, se simțea atras de el. Se înșeală cine își închipuie că în corespondența sa cu el, numai Lenin îi dădea povețe lui Gorki și îi era necesar în mod unilateral acestuia din urmă. Citînd cu atenție fiecare cuvînt din această corespondență, începi să simți cît de necesar îi era Gorki, agitat, bătînd în retragere, încăpățînat, impresionabil, scînteietor, lui Ilici, care își cizela gîndurile de această prietenie, de răspunsurile unui om aparent atît de deosebit de el, atît de străin ; *omul politic are nevoie de un artist*, așa cum are nevoie de aer, de pîine, așa cum piciorul drept are nevoie de cel stîng ; cîndva demult, un filozof a spus că, deplasîndu-ne, noi *cădem* mereu, și că dacă n-ar fi piciorul stîng, omul ar cădea într-o parte, iar dacă n-ar fi piciorul drept, ar cădea în partea cealaltă, și numai pentru că el cade cînd într-o parte, cînd în alta, din aceasta rezultă mersul înainte. Poate că e spus tare, mult prea tare. Dar mi se pare că dacă Gorki ar fi fost altul, dacă el n-ar fi greșit în 1908, în 1917 și poate, în mai multe rînduri, *înainte și după*, Ilici n-ar fi putut să-l îndrăgească așa cum l-a îndrăgit, încercîndu-se, montîndu-se, șlefuiindu-se din disputele cu el.

Și aici mă apropiu iar de ultima lor „întîlnire în memoșie“ din pragul morții.

Nu numai Nadejda Konstantinovna, dar și fiecare dintre noi, cei pe care viața ne-a legat de Ilici, vedem aieva chipul și privirea aceasta, când Lenin asculta și privea pe geam undeva în depărtare... „În ultima lună de viață“, îi scria Krupskaia lui Gorki, deci iarna. Când pe geam se arată copacii învăluți în zăpadă, dar printr ramuri se vede totuși mai departe, poate o alee din parcul de la Gorki, poate un luminiș printre brazi, undeva departe. E iarnă, nu se mai aude cîntec de păsări, țurțurii de gheață au încremenit pe streșini, prin pereții groși nu răzbat trosnetele gerului, e liniște. Nadejda Konstantinovna citește calm, fără a ridica vocea, ca să nu-l tulbure pe bolnav. Citește articolul lui Gorki :

„...Țelul principal al întregii vieți a lui Lenin este fericirea întregii omeniri, și el trebuie că deslușește inevitabil departe în veacuri sfârșitul aceluși mare proces al cărui început îl pune, cu ascetism și curaj, întreaga lui voință...“.

Aici, cred eu, colțurile buzelor lui Ilici s-au îndoit într-un zîmbet abia perceptibil. Dovezi nu există. Singurul martor, Krupskaia, n-a spus despre asta nici o vorbă. Dar eu văd acest zîmbet când închid ochii, când, înaintînd încet în rîndul de oameni, privesc cu atenție chipul încremenit în liniștea veșnică a Mausoleului. Trebuie să fi fost un zîmbet, cît de mic. De ce a vrut Vladimir Ilici, așa deodată, să asculte acest articol al vechiului său prieten, articol demult cunoscut și care l-a înfuriat de-a binelea la timpul său ? De bună seamă nu ca să se mîngîie cu valul de laude la despărțire. Și nici ca să se încredințeze că atunci articolul l-a revoltat pe bună dreptate.

Acum intru în domeniul ipotezelor. Și oricine are cheia acestui domeniu e în drept să intre în el. Cheia aceasta este iubirea. Și cheia aceasta se află în mîinile mele.

...Hm, hm... putea să-și fi zis Ilici. „Acestei scurte și caracteristici exclamații „hm-hm“ el știa să-i dea o infinită gamă de nuanțe, de la ironia caustică pînă la îndoiala prudentă, și adesea în acest „hm-hm“ se făcea auzit un umor ascuțit, accesibil unui om foarte ager, bun cunoscător al stupizeniilor diavolești ale vieții“, cum a scris Gorki despre el după moarte.

Ei bine, ce putea el să exprime cu acest „hm-hm“ acum ? În ultimii ani, chiar și în această perioadă de imobilitate silită, ținuit la pat, lui, luptătorului, îi lipsea mult disputa de altădată cu prietenul său ; el, luptătorul, se plictisea fără polemică. Voia să vină în atingere cu rîndurile acestea, să se încălzească, să se ferească de ele, pentru ca suflul fierbinte al vieții, „contradicțiile viei, de multe ori mai bogate, mai variate, mai pline de conținut decît i se pare minții omului de la început“, să-l stropească cu apa lor vie, de vreme ce medicii îi interzic discuțiile, întîlnirile, iar ca să se dea jos din pat și să plece cu schiurile acolo, departe, nu se poate și nu se va mai putea niciodată. Poate că nu gîndea limpede așa. Poate că gîndurile acestea se iscau undeva în suflet, în instinct, fără cuvinte. Un impuls și o eschivă, și contactul cu oponentul său s-a produs imediat.

Hm-hm... „cu ascetism și curaj“. E greșit din punct de vedere formal : ascetismul e incompatibil cu curajul, fuga de viață înseamnă lașitate și nu curaj. E greșit și — realmente — el nu a fost niciodată un ascet. El a fost un luptător.

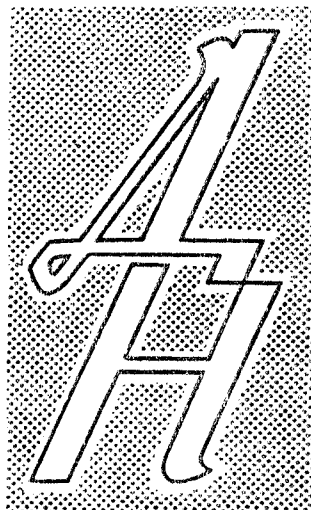
Se spune că înainte de a pleca din viață, vedem perindindu-se prin fața ochilor imagini din copilărie și pînă în ultimele zile. Ce imagini oare s-au perindat atunci pe dinaintea privirii lui Lenin, ațintite în depărtare? Privea una din aleile parcului, acoperită de zăpadă. Nu demult, pe aleia aceasta trecea un forjor de la fabrica din Gluhovo, un bătrîn uimitor, coborît parcă din filele primelor scrieri ale lui Gorki. Forjorul l-a îmbrățișat cu putere pe Lenin, ținînd-o una: „Eu sînt muncitor, forjor, Vladimir Ilici. Sînt forjor, și noi vom făuri tot ce ai prevăzut dumneata“. Și bătrînul plîngea. Căldura emanată de iubirea poporului l-a cuprins pe Lenin... Ei, muncitorii de la Gluhovo, aduseseră niște puiți de vișini, ca să-i planteze aici. Era bine, căci copăceii alcătuiesc un colț de natură. Și poate că memoria l-a dus departe-departee, la poalele Rothornului, în micul sat Sörenberg din Elveția, unde ei hoinăreau tustrei prin pădure și culegeau ciuperci, pentru că erau aici o mulțime de ciuperci. Și a văzut colțul lui din grădină, masa de lucru, a simțit fericirea pe care o aduce munca.

Mult mai tîrziu, Krupskaja va spune în amintirile sale: „Ne sculam devreme, și înainte de masă, care se servea, ca pretutindeni în Elveția, la ora 12, fiecare din noi lucram în cîte un colț din grădină. În acest timp, Inessa cînta adesea la pian, și în sunetele muzicii se lucra deosebit de bine“. Valul cald al muzicii, împletindu-se cu miremele pădurii, cu ciupercile albe, cu vîlcelele căptușite cu mușchi și zvîntate de soare, apoi muntele Rothorn — „Cornul roșu“, trandafirii albi alpini...

Lenin știa să urască în luptă, așa cum e în firea omului. Și Lenin știa să iubească, așa cum e în firea inimii omului. Iar dacă nu era așa, dacă el ar fi un ascet, omenirea n-ar fi putut să-l îndrăgească cu atîta căldură, drag, apropiat, necesar, așa cum îl iubește ea azi.

28 mai 1968 *lalta*

În românește de Igor Blok.



**группа
народов**

N. R. Textul Mariettei Șaghinian ne-a fost pus la dispoziție de către redacția revistei

vlaicu bârna

lenin

*„Doi sori s-au întilnit în geam:
Unul răsărea de după Tosna,
Altul apunea în Dno“.*

Pasternak

Dacă privești geneza lumii noi
În oul de cleștar al timpului,
Vei desluși o flacără albastră,
Un prometeic duh într-aripat
Ce-a fulgerat gorganele de zgură,
Întinderile nopții fără margini,
Semnalizînd spre cerul presupus,
Cu-acel voltaj al focului peren
Ce zace claustrat într-o comoară
Și la răstimpuri doar și-arată fața.

Lumina ei numită simplu Lenin
A investit cu-aureole munții,
A scintecat în fluvii și în mări,
În inima pădurilor de oameni,
Și ne-a rămas izvor de apă vie,
Întăritor balsam și pururi armă
De apărare-a vieții-n libertate,
O pavază de-oțel în care zorii
Se oglindesc în fiecare zi
În taină aburind-o cu sărutul.

O, soarele ce răsărea atunci
De după Tosna, în ținutul baltic,
Lovind cu sulita cerbicea nopții,
Se-nalță azi spre slăvile amiezii
Și-acolo va rămîne pe vecie,
Să-i pună fiecărei frunți o stemă,
Să lumineze ale lumii drumuri
Și cerul să-l despresure de neguri,
Scriind pe zidul negru-al tiraniei
Lozınca veche : „Mane, Tekel, Fares“ !

prof. univ. miron constantinescu

președintele academiei de științe sociale și politice
a republicii socialiste românia

v. i. lenin și cercetările sociale

Vastitatea cu totul neobișnuită, multilateralitatea, profunzimea, precum și influența socială a operei lui V. I. Lenin îi conferă personalității marelui gânditor marxist o excepțională complexitate. Studiarea unor domenii extinse ale filozofiei, economiei politice, științelor politice, istoriei, elaborarea în cadrul acestora a unor teze și concluzii originale se împleteau organic la Lenin cu o largă cercetare concretă a vieții sociale și o intensă practică revoluționară. În acest mod, Lenin se profilează drept un deschizător de drumuri noi, inițiator al unor transformări care — în condițiile Rusiei absolutiste și înapoiate și ale întregului Răsărit — apăreau în ochii multor contemporani de-a dreptul utopice. Și totuși V. I. Lenin a fost marele *realist* al epocii.

Modul de abordare a problemelor sociale de către Lenin pornea de la o meticuloasă și multilaterală *pregătire teoretică marxistă, indispensabilă pentru studierea temeinică a realității sociale* în întreaga sa complexitate. Această pregătire era însoțită de *precizarea conceptelor* cu care opera, precum și de *elaborarea metodelor, tehnicilor de lucru*. Înarmat astfel, V. I. Lenin se adresa realității vii, vieții de toate zilele, supunînd-o unei profunde analize științifice.

Concluziile științifice formulate de Lenin și care preconizau adînci prefaceri ale societății au fost rodul unei permanente și minuțioase cercetări concrete a fenomenelor social-economice și politice din epoca sa.

Metodologia leninistă este constituită din teoria științifică a dezvoltării sociale, concepția materialistă a istoriei elaborată de Marx, și care, după cum sublinia Lenin, a avut meritul „să ne înfățișeze un viu tablou al unei anumite formațiuni, dînd totodată o explicație strict științifică“¹⁾. Apărînd și dezvoltînd teoria marxistă a materialismului istoric — în care locul central îl ocupă teza privind rolul determinant al modului de producție în evoluția formațiunilor

¹⁾ V. I. Lenin. Opere complete, vol. 1, București, Ed. politică, 1963, p. 138—139.

social-economice —, Lenin a fundamentat o noțiune de mare importanță, noțiunea de „epocă istorică“. Marile epoci istorice sînt determinate, după Lenin, de clasa socială ce se află în centrul unei etape istorice și care-i imprimă conținutul principal, direcția dezvoltării, caracteristicile esențiale ale climatului social.

Profunda pregătire teoretică, însușirea și dezvoltarea metodologiei marxiste i-au permis lui Lenin să realizeze din primii ani ai activității sale, o dată cu ample lucrări teoretice, și unele cercetări sociale concrete, urmate de concluzii originale. Încă în referatele prezentate de tînărul marxist Ulianov în cadrul cercurilor revoluționare la sfîrșitul veacului trecut, întreaga cunoaștere a vieții social-economice rusești și-o baza pe o documentare ce uimea contemporanii prin bogăția și caracterul multilateral al informației: numeroase date statistice (statistica zemstvelor), anchete efectuate în mediul țărănesc etc. În perioada 1889—1893, în timpul verilor petrecute în Alakaevka (regiunea Samara), Lenin a avut numeroase convorbiri cu țărani, culegînd date concrete despre viața acestora. Împreună cu Sklearenko, tînărul Lenin a efectuat anchete sociologice în trei raioane din Samara. Elaborarea formularelor acestor anchete a fost făcută personal de Lenin, iar concluziile sînt exprimate în studiul „Noi schimbări economice în viața țărănilor“. În 1893 întocmește o anchetă sociologică împreună cu A. A. Preobrajenski, organizatorul unei colonii agricole narodnice, obținînd un material prețios despre viața țărănilor.

Studierea sub toate aspectele a datelor statistice, verificarea lor cu minuțiozitate și prelucrarea personală au constituit pentru Lenin baza faptică necesară pentru demonstrarea caracterului neștiințific al ideologiei narodniciste. Rodul acestei munci științifice a fost cartea „Dezvoltarea capitalismului în Rusia“, lucrare fundamentală, cu concluzii teoretice de o deosebită profunzime și importanță, continuare, de fapt, a „Capitalului“ lui K. Marx în ce privește sfera agrară²⁾.

Complexitatea vieții sociale impunea cercetări riguroase și precise din punct de vedere științific. V. I. Lenin sublinia că istoria, aducînd mereu „fapte noi și noi metode de cercetare“, implică *dezvoltarea continuă a teoriei*³⁾.

Acest fapt a determinat ca cercetările sociale — atît ale trecutului istoric, cît și ale contemporaneității — să rămîna pentru marele revoluționar drept una din preocupările centrale, punctul de pornire al întregii sale activități revoluționare de partid și de stat. Prin investigațiile sale, Lenin a surprins întregul sistem al relațiilor sociale din Rusia. El a acordat atenție deosebită tuturor factorilor economici, sociali, politici, ideologici și spirituali ai vieții obștești.

* Analiza profundă a relațiilor sociale, marele gînditor a însoțit-o cu dezvoltarea permanentă a teoriei materialiste dialectice a procesului social și cu perfecționarea metodelor de investigații sociale concrete. Sarcina aceasta este mereu actuală; în mișcarea marxistă mondială se simte tot mai mult nevoia unor profunde lucrări științifice care să explice fenomenele lumii contemporane.

²⁾ Marx a intenționat la sfîrșitul vieții să realizeze o astfel de cercetare, dar a fost împiedicat de starea sănătății sale.

³⁾ Vezi V. I. Lenin, Opere complete, vol. 4, București, Editura politică, 1964, p. 197.

În abordarea fenomenelor sociale, V. I. Lenin a dezvăluit insuficiența metodelor izvorâte din logica formală și inadmisibilitatea eclecticismului, introdus de mulți istorici și sociologi sub înfățișarea „multilateralității“ și „obiectivității“ cercetării. Detalierea excesivă a unei cercetări, amestecul de trăsături esențiale cu amănunte lipsite de importanță nu duc la înțelegerea fenomenului social, ci adeseori estompează caracteristicile lui principale. V. I. Lenin sublinia pericolul eclecticismului, care dă o satisfacție aparentă, evidențiind, chipurile, toate aspectele procesului, toate influențele contradictorii etc., dar, în realitate, nu oferă o concepție integrală și revoluționară a procesului dezvoltării sociale⁴).

Inlăturind eclectismul, V. I. Lenin nu numai că nu a negat, ci din contră, a subliniat în nenumărate rânduri necesitatea studierii dialectice a complexității faptelor realității concrete.

Metoda cercetării sociale și istorice folosită și propagată de V. I. Lenin pornea de la necesitatea stabilirii veracității materialului faptic și a amploarei datelor pe care se bazează o afirmație sau alta. Fenomenele sociale erau supuse unei analize concrete, fiecare fenomen privit în toate legăturile, conexiunile sale, în evoluție, cu desprinderea însă a trăsăturilor sale fundamentale. În articolul „Statistică și sociologie“, el a ridiculizat „jocul de-a exemple“, unul din cele mai răspândite, dar și din cele mai inconsistente procedee în științele sociale. Faptele, sublinia Lenin, trebuie luate „în ansamblul lor“, „în conexiunea lor“; atunci sînt ele într-adevăr concludente. Metoda exemplificării forțate creează bănuiala cu totul legitimă „că faptele au fost alese sau triate arbitrar, că în locul unei conexiuni și interdependențe oferim o cîrpăceală «subiectivă», al cărei scop este de a justifica, poate, o mîrșăvie“⁵).

Pentru un marxist, în concepția lui Lenin, era indispensabilă însușirea tezei privind absoluta necesitate de a porni de la „faptele precise ale realității“, nu de la diversele concepții de ieri, care în cel mai bun caz reușesc să se apropie doar de cuprinderea complexității vieții sociale⁶). Marxismul este o teorie veșnic vie, care — opusă oricărui dogmatism — se îmbospătează mereu din realitate.

Această concepție asupra cercetării sociale îi dicta lui V. I. Lenin o atenție permanentă față de datele statistice pe care le considera o componentă necesară a cercetărilor. Folosind în perioada premergătoare Revoluției din Octombrie diverse statistici burgheze, Lenin sublinia importanța unei munci pregătitoare — verificarea exactității datelor statistice, asigurarea unui material „relativ complet, cert și uniform“⁷). Întrucît orice fenomen social este complex și are anumite contradicții interne, utilizarea unor date izolate și întîmplătoare poate duce la exagerarea unilaterală a unuia din aceste aspecte contradictorii, avînd, în ultimă instanță, drept rezultat, denaturarea adevăratei stări de lucruri. Cercetînd, de pildă, caracterul primului război mondial, Lenin sublinia necesitatea studierii situației obiective a claselor dominante din țările beligerante raportată la structura socială a acestor

⁴) Vezi V. I. Lenin, Opere complete, vol. 33, Buc., Ed. politică, 1964, p. 21.

⁵) V. I. Lenin, Op. complete, vol. 30, Buc., Ed. politică, 1964, p. 351.

⁶) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 31, București, Ed. politică, 1964, p. 136.

⁷) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 4, București, Ed. politică, 1964, p. 35.

state: „Pentru a putea înfățișa această situație obiectivă, nu trebuie să luăm exemple izolate sau date răzlețe (căci, dată fiind enorma complexitate a fenomenelor sociale, poți găsi întotdeauna oricâte exemple izolate sau date răzlețe care să confirme orice teză), ci neapărat *totalitatea* datelor referitoare la *bazele* vieții economice a *tuturor* statelor beligerante și a lumii *întregi*“⁸⁾.

Una din metodele larg aplicate de V. I. Lenin în cercetările sale a fost folosirea diferitelor grupaje pentru prelucrarea materialului statistic primar. Realitatea socială se diferențiază, se despică cu ajutorul grupajelor din diferite tipuri sociale, clase, sisteme. O atenție deosebită o acorda V. I. Lenin *grupărilor tipologice*, menite să desprindă și să studieze tipurile social-economice ale unei societăți date. Cercetarea urmărea astfel „studierea amănunțită a unor fapte, chiar și puține la număr, dar tipice și precis stabilite“, care ar putea aduce clarificarea situației diferitelor tipuri social-economice⁹⁾. „O statistică — scria Lenin — nu trebuie să ofere coloane arbitrare de cifre, ci trebuie să ilustreze cu cifre acele tipuri sociale ale fenomenului studiat care s-au conturat pe deplin sau sînt pe cale de a se contura în viața reală“¹⁰⁾.

Printre metodele folosite de V. I. Lenin în cercetările sociale apare și *analiza grafică* a datelor, metodă pe care o socotea ca o reprezentare destul de precisă, plastică și succintă a procesului sau fenomenului în cercetare. Folosind diferite grafice, Lenin explica amănunțit metodele întocmirii lor. Astfel au fost larg utilizate tabele și scheme, amănunțit explicate în cunoscuta lucrare a lui Lenin „Cu privire la așa-zisa problemă a piețelor“. Dezvoltînd tablele întocmite de Marx, Lenin a elaborat o serie de scheme care surprindeau *dinamica însăși a reproducției largite*. Aceasta este o contribuție fundamentală la teoria economică marxistă, cu puternice consecințe asupra întocmirii bilanțelor economice și metodelor economice contemporane. Cît de mare importanță acorda metodei grafice se vede și din aprecierea pe care o dădea diagramei făcute în lucrarea „Un pas înainte, doi pași înapoi“, diagramă prin intermediul căreia au fost generalizate principalele tendințe ale luptei interne de partid în cadrul P.M.S.D.R.: „... mă îndoiesc că s-ar putea găsi o altă metodă de expunere care să fie cu adevărat sintetică și generalizatoare, cît mai completă și mai exactă“¹¹⁾.

Aplicînd metodologia marxistă, dezvoltată și îmbogățită de el, precum și metodele de investigație riguros științifice, V. I. Lenin a lăsat opere de o valoare științifică deosebită care cuprind domenii întregi ale filozofiei, economiei politice, științelor politice, istoriei.

Bogăția de idei ce se desprinde din principală operă filozofică a lui Lenin, „Materialism și empiriocriticism“, din lucrările: „Despre însemnătatea materialismului militant“, „În jurul problemei dialecticii“ se completează cu „Caiete filozofice“, toate aceste lucrări constituind etapa leninistă a dezvoltării materialismului dialectic.

Caracterizarea deosebit de amplă a conceptului dialecticii făcută în „Caietele filozofice“ (pe 16 puncte), teza privind unitatea dialecticii, logicii și teoriei cunoașterii, dezvoltarea tezei marxiste referitoare la

8) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 27, București, Ed. politică, 1964, p.312.

9) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 40, București, Ed. politică, 1966, p. 80.

10) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 22, București, Ed. politică, 1963, p. 36.

11) V. I. Lenin, Opere complete, vol. 8, București, Ed. politică, 1962, p. 323.

contradicții — acestea sînt doar unele aspecte ale contribuției lui V. I. Lenin la dezvoltarea și îmbogățirea filozofiei marxiste. Lenin dezvoltă gîndirea marxistă în condițiile unei lupte permanente împotriva diferitelor curente filozofice burghize.

În această privință reamintim cuprinzătoarea și puțin cunoscuta caracterizare a conceptului dialecticii din lucrarea lui Lenin „Conspectul cărții lui Hegel «Știința logicii»“ care are o deosebită actualitate și semnificație.

„1) Definiția conceptului prin el însuși [lucrul *însuși* trebuie considerat în relațiile și dezvoltarea lui];

2) contradicția în lucrul însuși [das Andere seiner*], forțele și tendințele contradictorii din orice fenomen;

3) îmbinarea analizei cu sinteza.

Acestea sînt, după cît se pare, elementele dialecticii.

Cred că aceste elemente ar putea fi prezentate mai detaliat, astfel:

Elementele dialecticii

1) *obiectivitatea* examinării (nu exemple, nu digresiuni, ci lucrul în sine).

2) întregul ansamblu al *relațiilor* multiple dintre acest lucru și altele.

3) *dezvoltarea* acestui lucru (respectiv fenomen), mișcarea lui proprie, viața lui proprie.

4) *tendințele* (și aspectele) interne contradictorii în acest lucru.

5) lucrul (fenomenul etc.) ca sumă și *unitate a contrariilor*.

6) *lupta*, respectiv desfășurarea acestor contrarii, a tendințelor contradictorii etc.

7) îmbinarea analizei cu sinteza, — examinarea separată a diferitelor părți și totalizarea, însumarea acestor părți.

8) relațiile fiecărui lucru (fenomen etc.) nu sînt numai multiple și diverse, ci și universale. Oricare lucru (fenomen, proces etc.) este legat de *oricare* altul.

9) nu numai unitatea contrariilor, ci și *trecerea fiecărei* determinări, calități, trăsături, a fiecărui aspect și a fiecărei însușiri în *oricare* alta [în contrariul său ?].

10) procesul infinit al descoperirii unor *noi* aspecte, relații etc.

11) procesul infinit de adîncire a cunoașterii de către om a lucrurilor, fenomenelor, proceselor etc. de la fenomen la esență și de la o esență mai puțin profundă la alta mai profundă.

12) de la coexistență la cauzalitate și de la o formă de conexiune și interdependență la alta, mai profundă, mai generală.

13) repetarea, într-un stadiu superior, a anumitor trăsături, însușiri etc. ale stadiului inferior și

14) reîntoarcerea aparentă la vechi [negarea negației].

15) Lupta dintre conținut și formă, și invers. Lepădarea formei, transformarea conținutului.

16) Trecerea cantității în calitate și *viceversa* ((15 și 16 sînt *exemple* care ilustrează cele spuse la 9))¹²⁾

Subliniem pe scurt cîteva din ideile de însemnătate excepțională din acest pasaj. După părerea noastră, din toate lucrările clasice ale marxismului, aceasta este cea mai completă formulare a elementelor

*) — altul său. — Nota trad.

¹²⁾ V. I. Lenin. Opere complete. vol. 29. București, Editura politică, 1966, p. 187—188.

dialectice, a dialecticii ca *teorie a unității contrariilor*. Ea se referă și la aspecte metodologice și la aspecte de fond.

Astfel punctele 1 și 7 subliniază îndeosebi aspecte ale *modalității* examinării — obiectivitatea, îmbinarea analizei cu sinteza, examinarea separată a diferitelor părți, însumarea și totalizarea acestor părți. Lucrul — pentru științele sociale fenomenul sau procesul — trebuie considerat în raporturile sale, relațiile sale diverse cu altele, în dezvoltarea, mișcarea, viața sa proprie. Acest fapt permite atât înțelegerea de către cercetătorii din domeniul științelor naturii a faptului că procesul cunoașterii trebuie să fie fidel obiectului cercetat, cât și de către cei din domeniul științelor sociale a necesității studierii și înfățișării proceselor și fenomenelor sociale în determinările lor obiective.

Ideea centrală pe care o evidențiază acest pasaj se referă la cercetarea tendințelor și laturilor lăuntrice contradictorii ale fiecărui fenomen, la unitatea și lupta contrariilor dinlăuntru acestora; tezele exprimate la punctele 4, 5, 6 formează ceea ce numește Lenin *nucleul dialecticii*.

Punctul 9 adaugă o idee extrem de importantă privitoare la unitatea și lupta contrariilor și la trecerea fiecărei determinări, calități, trăsături, laturi însăși în oricare alta (și chiar contrariul său). Aceasta permite realizarea procesului infinit al descoperirii unor noi laturi și raporturi (punctul 10) și al procesului infinit de adâncire a cunoașterii de către om al lucrurilor, fenomenelor, proceselor (punctul 11).

Mersul cunoașterii este definit într-un mod care caracterizează cuprinzător întreaga evoluție a științelor contemporane, de la fenomen la esență și de la o esență mai puțin profundă la una mai profundă; ideea aceasta a *gradualității esențelor*, a faptului că există esențe mai puțin profunde și esențe mai profunde, că cercetarea umană trece de la unele la altele, este deosebit de fecundă (punctul 11), este un îndemn continuu la adâncirea cunoașterii.

Punctul 2, 8 și 12 dezvoltă problema interdependenței dintre lucruri, fenomene, caracterul universal al relațiilor, subliniind și aici trecerea de la coexistență și cauzalitate, de la anumite forme de legătură și de interdependență la altele mai profunde și mai generale.

Sensul dezvoltării în spirală (repetarea într-un stadiu superior a anumitor trăsături, însușiri etc. din stadiul inferior) este pusă în legătură cu reînțoarcerea aparentă la vechi — negarea negației — care exprimă tocmai posibilitatea *depășirii* unui stadiu trecut.

În fine ultimele puncte 15 și 16 ilustrează cele arătate la punctul 9 cu privire la trecerea unor determinări, trăsături, laturi în altele; aceste puncte dezvoltă ideea trecerii *reciproce* a cantității în calitate, a luptei și trecerii reciproce între conținut și formă. Nu este vorba numai de o simplă interacțiune între cantitate și calitate, între conținut și formă ci și de trecerea unora în celelalte, transformarea lor continuă.

Semnificativă este indicația atât de actuală și fertilă a lui Lenin cuprinsă într-o casetă finală: de a explica și *continua* studiul elementelor și trăsăturilor dialectice.

În domeniul economiei politice, V. I. Lenin a continuat în mod creator cercetarea noilor aspecte ale lumii capitaliste, neapărute sau conturate în embrion în timpul vieții lui Marx și Engels. Extinderea economiei politice marxiste asupra relațiilor capitaliste în agricultură, cercetarea minuțioasă a stadiului monopolist al orândurii burheze reprezintă contribuția sa principală la dezvoltarea economiei politice a capitalismului. În fundamentala sa lucrare „Imperialismul, stadiul cel mai înalt al capitalismului“, cercetînd fenomenele noi, a căror esență

se concentrează în înlocuirea liberei concurențe prin monopol, Lenin descoperă celelalte caracteristici de bază ale acestei ultime faze a orînduirii capitaliste. Din această carte se desprind concluzii de o mare însemnătate pentru mișcarea revoluționară de eliberare socială și națională. Contribuția lui Lenin la dezvoltarea economiei politice este substanțială în partea mai puțin elaborată de fondatorii marxismului — economia politică a socialismului. Pornind de la tezele principale ale lui Marx și Engels în această sferă, Lenin a argumentat componentele economiei politice ale noii orînduri în învățătura sa despre industrializarea socialistă, transformarea socialistă a agriculturii, organizarea planificată a economiei socialiste și multe altele.

În științele politice, care — prin natura activităților principale ale lui Lenin ca revoluționar de profesie și conducător al statului socialist — se aflau mereu în centrul preocupărilor sale științifice, marelă merit al gânditorului marxist este larg cunoscut. Dezvoltarea învățăturii marxiste despre revoluție (teza privind posibilitatea victoriei revoluției socialiste la început într-o singură țară), fundamentarea tacticii partidelor comuniste și muncitorești în epoca imperialistă, analiza multi-laterală a relației conducători — partid — clasă — masă, analiza perioadei de trecere de la capitalism la socialism, studierea legităților trecerii la comunism — acestea sînt principalele aspecte ale științelor politice abordate, în lucrări, cuvîntări și alte materiale leniniste.

În ce privește știința istoriei, Lenin găsea în ea un izvor care ajută la dezlegarea celor mai complexe probleme ale contemporaneității, la formularea sarcinilor, strategiei și tacticii partidului comunist. Cercetînd în permanență experiența istorică a poporului rus și a altor popoare, istoria revoluțiilor, istoria universală în genere, el a creat lucrări de o valoare reală, care se referă la principalele ramuri ale științei istorice, inclusiv contribuția concretă la istoriografia modernă și contemporană.

Un loc de frunte în moștenirea lăsată de Lenin, istoric, îl ocupă aportul său la istoria revoluțiilor și mișcării de eliberare socială și națională, în genere. Caracterizarea pe care o face într-o serie de lucrări revoluțiilor burgheze, forțelor motrice ale acestora, trăsăturilor specifice ale lor manifestate în diferite epoci istorice (revoluțiile burghezodemocratice ale epocii capitalismului ascendent și cele din epoca imperialismului) este întregită prin evidențierea multor aspecte istorice concrete ale diferitelor revoluții și mișcări revoluționare desfășurate în Europa. Deosebit de consistent este însă aportul lui Lenin la cercetarea procesului istoric al perioadei imperialismului. Pe prim plan se află aici concepția leninistă a procesului revoluționar mondial, care se referă la următoarea problematică: teoria generală a procesului revoluționar, legitimitatea epocii procesului revoluționar mondial, evoluția lui și formele specifice ale manifestării sale. Toate acestea le trata pe o temelie istorică solidă, documentîndu-se atît din lucrări istorice, economice, sociologice rusești și străine, din presa multor țări, cît și din surse documentare de primă mînă, fiindu-i caracteristice, după cum subliniază cercetătorii metodelor sale de muncă, o atitudine atentă și riguroasă față de documentul istoric, multă scrupulozitate în strîngerea datelor și faptelor.

Deosebit de vast și prețios este aportul lui Lenin la cercetarea mișcării revoluționare din Rusia (periodizarea mișcării de eliberare, istoria celor trei revoluții ruse și multe altele).

Numeroase lucrări ale lui Lenin se referă și la istoria modernă și contemporană a centrului și sud-estului european. Și-a păstrat întreaga semnificație încadrarea țărilor din aceste regiuni în principalele tipuri de state ce s-au format la răscrucea celor două epoci istorice.

V. I. Lenin desprinde trei tipuri principale de țări la începutul secolului al XX-lea, care corespund celor trei zone regionale cu con-

diții deosebite privind dezvoltarea economică și politică: 1) Europa apuseană și Statele Unite; 2) Europa răsăriteană, Austro-Ungaria, Balcanii și Rusia, reprezentând țările cu dezvoltare mijlocie și, în parte, slabă a capitalismului; 3) colonii și semicolonii din Asia de vest, China, Turcia.

În ce privește Europa de sud-est, pentru a nu ne referi decît la unele probleme deosebit de importante, trebuie relevată contribuția deosebit de importantă adusă de V. I. Lenin la clasificarea stadiului în care se afla, în aceste țări, mișcarea de eliberare, cu îmbinarea deosebit de strînsă — determinată de întreaga lor evoluție istorică — a aspectelor sociale cu cele naționale.

Referindu-se la Austro-Ungaria și țările balcanice, V. I. Lenin scria în lucrarea „Revoluția socialistă și dreptul națiunilor la autodeterminare”: „Aici, tocmai secolul al XX-lea a dezvoltat în mod deosebit mișcările naționale burghezo-democratice și a acutizat lupta națională”¹³. În numeroase lucrări, V. I. Lenin a subliniat importanța problemei naționale în contextul vieții social-politice a țărilor balcanice, necesitatea desăvîrșirii construirii statelor naționale în această zonă a lumii.

Revelarea tendinței progresiste a popoarelor din sud-estul european și a țărilor mici, cu probleme naționale nerezolvate, în luptă pentru desăvîrșirea eliberării lor naționale, era făcută de către V. I. Lenin nu numai din punctul de vedere al cerințelor dezvoltării capitalismului, ci în primul rînd din punctul de vedere al intereselor proletariatului. El atrăgea atenția că în aceste țări „sarcinile care-i revin proletariatului, atît pe linia desăvîrșirii revoluției burghezo-democratice cît și pe linia ajutorării revoluției socialiste din alte țări, nu pot fi îndeplinite fără revindicarea dreptului națiunilor la autodeterminare. Deosebit de grea și deosebit de importantă este aici sarcina contopirii luptei de clasă a muncitorilor națiunilor asupra cu aceea a muncitorilor națiunilor asuprite”¹⁴.

V. I. Lenin a urmărit cu atenție evenimentele istorice care au avut loc în țările vecine și a făcut o serie de aprecieri prețioase privind multe aspecte și ale istoriei contemporane a României. Cea mai mare parte a acestor aspecte a fost relevată în studii și materiale apărute în țara noastră.¹⁵ Remarcăm interesul manifestat de V. I. Lenin față de mișcarea revoluționară din România, față de problema penetrației capitalului străin în țara noastră în special în vederea acaparării petrolului românesc, precum și politica marilor puteri imperialiste față de România și multe altele. Astfel, pe marginea unei lucrări de istorie contemporană (Egelhaaf), V. I. Lenin a criticat — în partea privind istoria României — faptul ocularii de către autor a unor evenimente de mare semnificație, atenția autorului lucrării fiind captată în întregime de istoria diferitelor familii domnești. Printre evenimentele sociale importante, Lenin sublinia răscoala țărănească din 1907. În legătură cu aceasta, în „Caiete despre imperialism” se arată: „Răscoala țăranilor din România din 1907 (primăvara) a jucat același rol în ceea ce privește îmbunătățirea situației lor ca revoluția din 1905—1907 în Rusia”¹⁶.

Contemporan cu aceste evenimente, adeseori în posesia doar a unor date răslețe referitoare la ele, V. I. Lenin — înarmat cu cunoașterea experienței istorice, cu simțul său politic excepțional și marea sa capacitate de analiză — a dat multora din ele aprecieri de o valoare

¹³ V. I. Lenin, Opere complete, vol. 27, București, Editura politică, 1964, p. 268.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Cităm în această privință articolul „Vladimir Ilici Lenin despre unele probleme ale istoriei României” de Gh. Vasilichi și V. A. Varga, în „Analele Institutului de istorie a partidului” nr. 2/1960, p. 22—23.

¹⁶ Citat după „V. I. Lenin despre România”, București, Editura politică, 1960, p. 31, 32—33.

deosebită și în zilele noastre. Cele mai multe din aprecierile leniniste au fost confirmate de date suplimentare, provenite ulterior din arhive și alte surse istorice.

Un exemplu legat de cele afirmate mai sus îl constituie demascarea de către Lenin a atitudinii marilor puteri imperialiste față de România, atitudine manifestată atât de Antantă, cât și de Cvadruplă, chiar și în timpul primului război mondial. Analizând în articolele sale din 1916 tentativele păcii separate între Germania și Rusia țaristă, Lenin arată că prețul acestei păci imperialiste urma să fie plătit, printre altele, și de către România. Documentele publicate ulterior au dovedit existența în realitate a unor astfel de planuri.

Nu se poate încheia însă această succintă prezentare fără încă un capitol al activității lui Lenin legat de științele sociale — cel organizatoric.

În mai 1918, în condițiile deosebit de grele pentru tinăra Republică sovietică, conducătorul statului socialist găsea timp necesar pentru recomandarea referitoare la crearea unei Academii de științe sociale în Rusia. În recomandarea leninistă în vederea organizării Academiei se prevedea următoarele: 1. punerea în centrul activității sale a unei edituri de orientare marxistă; 2. atragerea în această muncă a cadrelor de marxiști din străinătate; 3. organizarea „unei serii de cercetări sociale“ directe considerată ca „una din sarcinile primordiale“; 4. luarea unor măsuri pentru atragerea cadrelor didactice¹⁷⁾. Pe baza recomandării lui Lenin, în iunie 1918, în perioada când a izbucnit războiul civil în Rusia, guvernul sovietic a adoptat decretul privind crearea Academiei socialiste de științe sociale, care a și fost inaugurată la 1 octombrie 1918. Tot din inițiativa lui Lenin a fost creată în august 1920 Comisia pentru cercetări de istorie a Revoluției din Octombrie (Istpart), primul centru marxist de cercetare în domeniul istoriei, iar în toamna anului 1920 Comisia pentru revizuirea radicală a predării științelor sociale în instituțiile de învățământ superior al Republicii sovietice. Această ultimă comisie a luat în februarie 1921 hotărârea privind crearea de institute speciale de pregătire a cadrelor didactice pentru domeniul științelor sociale. Atenția permanentă față de problemele arhivisticii (la 1 iunie 1918 Lenin semnează decretul privind reorganizarea și centralizarea arhivelor) este încă un moment important, caracteristic pentru activitatea lui Lenin în sfera științelor sociale.



Opera vastă a lui Lenin în domeniul științelor sociale constituie un exemplu strălucit al coeziunii între tratarea deosebit de concretă, amploarea materialului documentar, pe de o parte, și profunzimea analizei și sintezei teoretice largi, pe de altă parte.

Metodele leniniste de investigație relevă atât obiectivitatea științifică, cât și pătrunderea adâncă în esența însăși a fenomenelor și proceselor sociale. În epoca noastră, când se desfășoară pe o scară deosebit de largă cercetările sociale, cu menirea de a da răspunsuri la o serie de probleme puse de realitatea construcției socialiste, studierea moște-

¹⁷⁾ V. I. Lenin. Opere complete, vol. 36, Buc., ed. politică, 1965, p. 394.

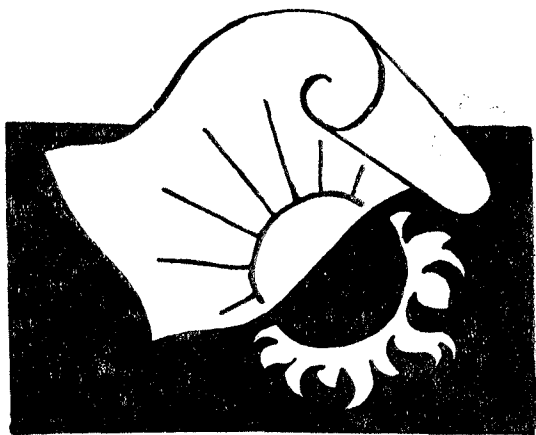
nirii teoretice, a principiilor și metodelor folosite de Lenin ca cercetător al relațiilor sociale reprezintă un sprijin deosebit de valoros pentru cercetătorii contemporani în științe sociale.

Concluziile care se desprind din studierea lucrărilor lui Lenin, lupta lui împotriva subiectivismului, eclecticismului, a oricărui dogmatism, pledoaria fierbinte pentru luciditate și obiectivitate științifică sînt astăzi de o mare actualitate.

În cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Adunarea festivă consacrată centenarului nașterii lui Vladimir Ilici Lenin, cuvîntare care capătă pentru munca noastră, a tuturor, un caracter programatic, s-a subliniat și necesitatea ca instituțiile și oamenii de știință care lucrează în domeniul științelor sociale și politice să examineze cu cea mai mare seriozitate și profunzime dezvoltarea reală a vieții sociale, să nu fie tributari unor teze învechite, ci să meargă înainte, „*cercetînd prezentul și scrutînd cu clarviziune științifică viitorul*“.

Oamenii de știință și de creație din țara noastră vor desfășura o activitate intensă și stăruitoare, *în spirit inovator și cutezător*, pentru a contribui la înțelegerea și rezolvarea complicatelor probleme ale epocii noastre.

Experiența de muncă revoluționară a poporului nostru ne-a arătat însemnătatea și necesitatea de a aplica în spirit leninist învățătura marxistă la condițiile specifice ale țării și poporului nostru.



henri wald

lenin, societatea și gândirea

Primordialitatea societății față de gândire este teza marxistă asupra căreia Lenin a insistat cel mai mult în lucrările sale filozofice. „Existența socială și conștiința socială — scrie Lenin — nu sînt identice, tot așa precum nu sînt identice existența în general și conștiința în general. Din faptul că oamenii vin în contact ca ființe conștiente *nu rezultă* deloc că conștiința socială ar fi identică cu existența socială” (Materialism și empiriocriticism, 194, p. 364). Iar puțin mai departe, Lenin precizează: „Conștiința *reflectă* în general existența — iată teza generală a întregului materialism. Ar fi imposibil să nu se vadă legătura ei directă și *indisolubilă* cu teza materialismului istoric, în sensul că conștiința socială *reflectă* existența socială” (Ibidem, p. 364). În vreme ce Marx și Engels, combatînd, îndeosebi, materialismul mecanicist de la începutul veacului XIX, au insistat asupra caracterului *dialectic* și *istoric* al filozofiei lor, Lenin, luptînd împotriva idealismului subiectiv de la începutul veacului XX, a apăsut asupra caracterului *materialist* al filozofiei marxiste. „Astfel — arată Lenin — se explică faptul că Marx și Engels au subliniat, în lucrările lor, mai curînd materialismul *dialectic* decît *materialismul* dialectic, au insistat mai curînd asupra materialismului *istoric* decît asupra *materialismului* istoric”. (Ibidem, p. 371).

În concepția lui Lenin, filozofia marxistă trebuie să ne arate cum se mișcă *materia* și cum, prin om, începe să gîndească și deci să se auto-gîndească.



Gîndirea este activitatea prin care omul își structurează reacțiile pragmatice și afective în idei și apoi combină ideile între ele. Societatea este însă aceea care îi pune la dispoziție principalul instrument de construire a ideilor: *limbajul*. Fără colaborarea celorlalți omul n-ar fi reușit să-și *amîne* reacțiile prezente, să-și *proiecteze* altele viitoare și să se distanțeze, astfel, de imediat. Gîndirea a apărut din clipa în care omul a reușit, pe de o parte, să folosească un lucru pentru a *face* un alt lucru, iar pe de altă parte, să utilizeze un lucru pentru a *semnifica* un alt lucru. Așa s-au ivit mijloacele de producție și cele de comunicare. Așa a început participarea viitorului încă *absent*, dar cristalizat deja în scopuri, la munca prezentă. Așa a început să crească distanța dintre semnificantul sensibil și semnificația inteligibilă. Puterea oamenilor asupra naturii crește odată cu sporirea cîmpului cultural care se întinde între materia semnificantă și ideea semnificată. Îndepărtarea de fenomen și apropierea de esență au devenit posibile numai după ce omul a descoperit că poate folosi fenomene pentru a semnifica esențe, că fenomenele nu sînt numai bunuri de *consum*, ci și mijloace de *producție* și de *comunicare*. Prin limbaj, care este principalul mijloc de *comunicare*, *comunitatea* cere și permite membrilor săi să descopere în diferitele lucruri proprietățile lor *comune* și deci *comunicabile* întregii *comunități*. Formîndu-și ideile pentru a le comunica celorlalți, oamenii încep să și le comunice și lor înșile. Cu aceleași mijloace de comunicare prin care își cristalizează ideile pentru ceilalți, oamenii se deprind să le formeze și pentru ei înșiși. Gîndirea nu este decît un dialog interiorizat.

Opoziția fundamentală dintre societate și natură întreține în permanență forța negatoare a gândirii. Prin perfecționarea uneltelor, a limbajului și a relațiilor interindividuale, oamenii nu se mai adaptează la natură, ci adaptează natura la ei. Unitatea dintre om și natură face posibilă obiectivitatea cunoștințelor, dar cunoașterea este declanșată de opoziția dintre om și natură.

Entropia crescândă a naturii n-are decât un singur adversar constant: negentropia gândirii umane. Prin gândire, omul începe să se împotrivească tendințelor ruinătoare ale naturii, imaginând mereu noi forme de organizare a materiei. Gândirea este un act de răzvrătire. Gândirea este un refuz. Gândind, omul refuză să se oprească la oglindirea senzorială a fenomenelor, reflectând esențe din ce în ce mai adânci, refuză să se supună concretului, făurind abstracții din ce în ce mai înalte, refuză să trăiască numai în prezent, prospectând un viitor din ce în ce mai îndepărtat. Gândirea refuză rămânerea la cunoștințele dobândite și la realizările obținute.

Prin însăși originea și esența ei, gândirea este un act polemic, negator și creator. De aceea, gândirea nu neagă niciodată în mod absolut, ci doar relativ. Negând, gândirea afirmă. Fără nici o pozitivitate, negativitatea gândirii ar degenera în negativism. Însă gândirea nu poate gândi neantul, ci numai depășirea. Inexistența gândirii este posibilă, dar gândirea inexistenței este imposibilă. Prin gândire se manifestă permanentă neîmpăcare a omului cu mediul înconjurător. Practica nu este decât urmarea pozitivă a acestei nemulțumiri.

Lenin subliniază că „lumea nu satisface pe om și omul se hotărăște să o schimbe prin acțiunea lui” (Caiete filozofice, 1956, p. 178). Însă după ce arată că omul nu acționează asupra lumii în mod *individual*, ci în mod *social*, Lenin respinge părerea acelor care susțin, că „marxismul declară „individul” lipsit de însemnătate, „quantité négligeable”, consideră omul ca o „înțimplare”, îl subordonează unor

oarecare „legi economice imanente”, nu face analiza des *Gefundenen*, celor găsite, celor ce ne sînt date etc.”, atrăgînd atenția că n-ar putea fi găsită la Marx și Engels nici umbră de aluzie la asemenea inepții idealistice...” (Materialism și empiriocriticism, p. 358). În concepția lui Lenin, caracterul determinant al socialismului nu anulează libertatea individuală. „Libertate = subiectivitate, („sau”), scop, conștiință, tendință” (Caiete filozofice, p. 133).

Societatea este singurul mediu în care este posibilă gândirea deoarece este singurul mediu în care se poate ivi și se poate dezvolta individualitatea umană. Gândirea nu este posibilă fără societate, dar nu societatea, ci omul individual gîndește. Societatea furnizează mijloacele gândirii, dar numai omul individual le poate folosi la construirea ideilor. Ideile nu se formează în câmpul social care se află „între” oameni, ci doar în câmpul individual care se află între sensibilitatea și rațiunea fiecăruia. Cîtă vreme ideile rămîn în preajma obiectului și a reacției imediate a subiectului față de el, individualitatea nu se poate diferența înăuntrul colectivității. Cu cît ideile la care trebuie să se ridice sensibilitatea sînt mai înalte, cu atît este mai mare contribuția sensibilității la dezvoltarea individualității.

Este adevărat că prin sensibilitate oamenii se deosebesc între ei, iar prin rațiune, se aseamănă. Însă, fără rațiune, sensibilitatea nu părăsește natura, în timp ce fără sensibilitate, rațiunea părăsește cultura. Or, atît „dincoace” cît și „dincolo” de cultură nu se află decât natura. Determinismul din natură și din societate se răstoarnă în libertate individuală de creație prin tensiunea dintre sensibilitate și rațiune. Prin rațiune, societatea vorbește în fiecare individ, iar, prin sensibilitatea lui, individul, dezvoltîndu-și personalitatea, contribuie la înaintarea întregii societăți. Cu cît este mai mare distanța dintre sensibilitate și rațiune, cu atît este mai mare și independența relativă a individului față de natură și de colectivitate.

tatea în care trăiește. Cu cât este mai mică distanța dintre sensibilitate și rațiune, cu atât sînt mai strînse legăturile individului cu mediul său natural și social, cu atât mai sărac este aportul său la progresul comun.

Personalitatea umană este rezultatul contradicției dialectice dintre societate și individualitate, dintre sensibilitate și rațiune, dintre determinism și libertate. Societatea progresaază prin dezvoltarea individualităților ei. Atîta vreme cît a precumpănit socialul, societatea n-a putut depăși faza ei gregară. O societate este superioară alteia în măsura în care a izbutit să asigure o libertate mai mare fiecărui individ în parte. Apariția individualității umane este cea mai mare realizare a dezvoltării societății. Oamenii nu sînt exemplarele unei specii, ci unicatele unei colectivități. Scopul suprem al societății este dezvoltarea personalității umane. Gregarismul împiedică dezvoltarea acelor calități prin care oamenii se disting unii de alții și reușesc să descopere ceea ce încă nu se știe și să construiască ceea ce încă nu există: îndoiala, contestația, fan-tezia. Fără personalități, nu poate să apară ceva nou. Natura influențează viața individuală a oamenilor nu direct, ci prin intermediul societății, iar activitatea individuală a oamenilor transformă natura nu direct, ci prin intermediul societății, dar societatea devine conștientă de sensul în care se mișcă prin intermediul conștiințelor individuale. Conștiința individuală este și expresia conștiinței sociale și singura capabilă să o îmbogățească.

Lenin notează că „este absurd să negi rolul fanteziei și în cea mai rgturoasă știință” (Caiete filozofice, p. 300). „Căci și în cea mai simplă generalizare, în cea mai elementară idee generală („masă” în general) există o anumită frîntură de fantezie” (Ibid. p. 300) Și rolul fanteziei în elaborarea ideilor generale crește pe măsură ce omul se distanțează de natură și devine din ce în ce mai mult el însuși. „Omui instinctelor, sălbaticul, nu se des-

prinde pe sine de natură. Omul conștient se desprinde pe sine, categoriile sînt treptele acestei desprinderi, adică ale cunoașterii lumii, puncte nodale în rețea care-l ajută s-o cunoască și s-o cucerească” (Ibidem, p. 65).

„Simțurile arată realitatea: gîndirea și cuvîntul arată generalul” (Ibidem, p. 248) subliniază Lenin. Într-adevăr, prin limbaj, societatea generalizează percepțiile și emoțiile individuale.

Prin intermediul limbajului, gîndirea primește din partea societății formele ei logice: noțiunea, judecata, raționamentul. Dar prin aceste forme logice se desfășoară activitatea gîndirii individuale. După cum stabilitatea vremelnică a lucrurilor nu împiedică mișcarea lor permanentă, tot așa formele sociale ale gîndirii nu anulează activitatea individuală a gîndirii. Condiția mișcării absolute a lucrurilor este tocmai relativa lor stabilitate. Există totdeauna ceva relativ stabil care se află în mișcare. Mișcarea individuală a gîndirii este posibilă toamai datorită stabilității sociale a formelor ei logice. Cum ar fi putut altfel gîndirea individuală, după prăbușirea Turnului Babel, să reflecte și să conserve însușirile comune și comunicabile ale lucrurilor, fără stabilitatea socială a formelor ei logice?... Prin gîndire, emoțiile incomunicabile ale individului devin idei comunicabile întregii societăți. Gîndirea caută mereu ceea ce este invariant în variația continuă a lucrurilor. Prin formele logice ale limbajului, gîndirea descoperă ceea ce este identic și socialmente necesar în lucruri, iar prin formele infralogice ale limbajului, ea exprimă ceea ce este asemănător și transmisibil în reacția afectivă a oamenilor față de lucruri. Cum gîndesc oamenii depinde de societate, dar ce gîndesc depinde și de ei înșiși... Libertatea lor crește pe măsură ce își perfecționează mijloacele de producție și de comunicare. Unele rudimentare și vorbirea orală din epoca tribală îi determină să gîndească și să acționeze mito-magic, dar scrie-

rea alfabetică și instrumentele mecanice le permit să-și construiască propriile lor gânduri și să-și stabilească scopurile lor proprii. Formându-se în și prin societate, structurile logice ale gândirii au firește o istorie. Însă, reflectînd, prin conținutul lor de cunoaștere, însăși realitatea, ele devin treptat universale. Conceptualitatea gândirii europene nu este numai una din numărările posibilității de organizare a reflectării, ci termenul unei laborioase evoluții. Pe unii îi scutește să gîndească, dar pe alții, limbajul îi ajută să descopere ceva nou. Pentru mințile care gîndesc, limbajul are o enormă valoare euristică. Șabloanele, poncifurile, clișeele, locurile comune exprimă gîndirea celorlalți și lipsa gîndirii personale. Desigur că un adevăr pe care demult îl știe toată lumea nu devine neapărat o eroare, ci numai o banalitate. Însă prin banalizare, orice adevăr devine din ce în ce mai puțin informativ. Platitudinea este sfîrșitul firesc al oricărui paradox. În vreme ce platitudinea este o victorie a entropiei naturale, paradoxul este un succes al negentropiei umane: paradoxul este un adevăr cu o maximă valoare informativă.

Însă paradoxul nu scapără decît în mintea acelor care sînt capabili să depășească distanța obișnuită dintre cei doi poli ai cunoașterii curente: sensibilitatea și rațiunea. Să afirmi că pămîntul se rotește în jurul soarelui, deși vezi că soarele se rotește în jurul pămîntului, să afirmi că lumea este infinită, deși vezi că tot ceea ce există este finit, să afirmi unitatea contradictorie dintre existență și non-existență, deși tot ceea ce se poate vedea sau există sau nu există. Limbajul însuși a țîșnit ca un paradox în clipa în care a reușit să unească o semnificație ideală cu un semnificant material, o semnificație „metafizică” cu un semnificant „fizic”. Paradoxul este o surpriză deoarece afirmă o idee care contrazice simțul comun sau bunul simț.

Apariția noilor idei se află în primejdie dacă societatea obligă ra-

țiunea să se întoarcă în preajma sensibilității și semnificația să nu se îndepărteze de semnificant, reducînd astfel lumea la dimensiunea ei sensibilă. O lume fără adîncime de explicat se restrînge la o suprafață de descris. Gîndirii nu-i mai rămîne decît o misiune organizatorică: să pună o oarecare ordine în fluxul percepțiilor. Într-o lume fără esențe, gîndirea se reduce la mînuirea unor sisteme de semne. Din momentul în care se contestă existența obiectivă a esențelor, gîndirea se atrofiază și lasă în urma ei doar semnele sensibile cu ajutorul cărora s-a desfășurat.

Semnele pot fi însă combinate și de animale și de mașini automate. În cele din urmă, se ajunge la concluzia că o mașină „de gîndit” este preferabilă gîndirii umane tocmai pentru că nu este tulburată de neliniștea prin care emoțiile devin idei. Omul ar trebui să renunțe la iluzia că se deosebește calitativ de celelalte sisteme de organizare din natură. Nici el nu este altceva decît un sistem care emite și recepționează mesaje prin intermediul diverselor semnale.

Numai că semnificarea prin limbaj este cu totul altceva decît semnalizarea prin semnale. În structura semnalului, semnificația nu se poate distanța de semnificant și deci gîndirea, adică putința de a abstractiza și generaliza, este imposibilă. Semnalul, spre deosebire de semnificant, este mereu același, întotdeauna legat de o împrejurare imediată și univoc, de vreme ce nu așteaptă niciodată un alt semnal drept răspuns. Semnalizarea este incompatibilă cu întrebarea. Reducerea semnificării la semnalizare ar însemna dezumanizarea omului. Din singura ființă care comandă naturii, omul ar redeveni una din nenumăratele ființe care sînt comandate de natură. Tendința societății tehnologice de a reconverti gîndurile în reacții pragmatice și afective, prin înlocuirea cărții cu spectacolul și chiar a literii cu pictograma, reprezintă astăzi o primejdie reală.

* * *

Obiectul se răzună pe subiect. În epoca lui de glorie, neopozitivismul a invitat subiectul să absoarbă obiectul, acum structuralismul invită obiectul să absoarbă subiectul. Subiectivismul se răstoarnă în obiectivism, abstractismul în concretism și umanismul utopic în anti-umanism „științific“...

După ce, în prima jumătate a veacului nostru, subiectivismul neopozitivist anunțase „dispariția“ materiei, astăzi, obiectivismul structuralist anunță „dispariția“ omului. Omul dispare prin golurile rețelei de simboluri cu care își reglează raporturile sale cu mediul natural și social. „Dar *împotriva oricărei simbolici* trebuie spus că ea este uneori un mijloc comod de a te dispensa de necesitatea de a cuprinde, de a arăta, de a justifica *determinările conceptelor* (Begriffsbestimmungen). Tocmai aceasta este sarcina filozofiei“ (Caiete filozofice, p. 89—90).

Nu umanismul dispare, ci caracterul lui utopic.

Socialism înseamnă umanism științific. Socialism înseamnă unitate, nu uniformitate. Socialism înseamnă cultură pentru toți, dar și cultură pentru fiecare. Desființând diferențele *sociale* — dintre clase, dintre naționalități, dintre munca manuală și cea intelectuală, dintre sat și oraș — socialismul înseamnă dezvoltarea diferențelor *individuale*, dezvoltarea liberă a fiecăruia. Prin perfecționarea mijloacelor de producție și de comunicare, precum și a relațiilor interindividuale, socialismul asigură tuturor aceleași posibilități de creștere a propriei personalități. Orînduirea socialistă va fi o societate în care se va gândi mai *mult* și de către mai *mulți* decît pînă acum, în care un număr din ce în ce mai mare de oameni vor deveni capabili să parcurgă cu mintea distanța crescîndă dintre ceea ce se poate „percepe“ și ceea ce nu se poate decît „pricepe“. Eliberarea socială duce la o mai mare libertate individuală și, deci, crează mai multe posibilități de cunoaștere.



metodologia leninistă a cercetării istoriei industriale

Există fără indoială o metodologie practică a istoriei economice în general, dar o fundamentare teoretică a acestei metodologii nu s-ar putea spune că este încă încheată. O atare metodologie trebuie să existe cel puțin la nivelul practicii, pentru că istoria, orice demeniu ar aborda sau orice problemă ar cerceta, nu poate fi scrisă fără a fi călăuzită de o concepție generală și fără să recurgă la noțiunile corespunzătoare.

Indiferent de concepția adoptată, istoria economică, lipsită de un sistem coerent de noțiuni care să reprezinte categoriile economice, nici nu poate fi gândită serios. Altminteri ea rămâne o colecție de fapte cu o simplă valoare informativă, în cel mai bun caz.

Metodologia istoriei economice poate fi împărțită de la început în metodologia generală a istoriei economice și metodologia specială a istoriei economice de ramură, fiecare cu problemele ei. Criteriul acestei diviziuni este, după cum se vede, generalul și particularul în istoria economică. Absența unei metodologii științifice, bazată pe o concepție teoretică asupra vieții economice, în elaborarea istoriografiei

economice nemarxiste a creat controverse în cele mai importante probleme, confuzii și imprecizii în operele celor mai cunoscuți autori.

Dacă luăm conceptul de bază al istoriei economice: sistemul, ordinea sau orînduirea economică, concept care înlocuiește azi mai peste tot vechile concepte de epocă, fază sau treaptă și căutăm să vedem cum a rezolvat pe baza acestui concept metodologic istoriografia nemarxistă problema genezei capitalismului, constatăm cea mai mare divergență de opinii; originea capitalismului a fost plasată de unii sau de alții pe o perioadă istorică de 3000—4000 de ani tocmai din cauza impreciziei conceptului de capitalism sau lipsei de diferențieri în conținutul însuși al conceptului, a nerecunoașterii unor multiple și esențiale trăsături.

O importantă grupă de istoriografi nemarxiști plasează originea capitalismului în antichitate, la anumite popoare mai civilizate și în diverse momente, alta în evul mediu de la un capăt la altul al acestei epoci, în sfîrșit o a treia în epoca modernă, chiar în timpuri apropiate de vremea noastră. Astfel, istorici ca R. v. Pöhlman, Ed. Mayer, Glotz, Frank, Fowler, Max Weber, Toutain, Rostowtzeff și mulți alții admit existența unui capitalism antic, deci a unui sistem economic identic sau apropiat de al capitalismului modern la diverse popoare ale antichității și cu o arie de răspîndire mai largă sau mai restrînsă. Dopsch sau Brentano mută originile capitalismului în evul mediu, primul în epoca carolingienilor, cel de-al doilea în secolul al XI-lea; W. Sombart, mai nuanțat, plasează începuturile originii capitalismului la popoarele occidentale în secolul al XIII-lea; în sfîrșit, Karl Diehl plasează originea capitalismului la începutul secolului al XIX-lea. O literatură întregă ar putea fi invocată pentru a ilustra divergențele și confuziile asupra acestei chestiuni.

Toate provin nu din conținutul faptelor ci din concepția în lumina căreia acestea sînt analizate și apreciate, așadar din considerații de ordin metodologic.

O situație asemănătoare caracterizează și istoria economică de ramură. Metodologia leninistă a adus o rezolvare remarcabilă nu numai pentru istoria economică generală dar și pentru istoria economică de ramură. Metodologia leninistă în istoria industrială, asupra căreia ne oprim în aceste rânduri, constituie una dintre cele mai de seamă contribuții în această privință, cu o valabilitate indicativă pentru studiul industriei oricărei națiuni intrată pe calea dezvoltării capitaliste.

Metodologia stadiilor, adică sistematizarea dezvoltării industriale pe baza anumitor forme fundamentale industriale, este ideea centrală a acestei metodologii. În lumina ei, este posibilă o analiză științifică a întregului proces de dezvoltare industrială, a transformărilor interne din fiecare ramură, ca și a dezvoltării generale economice; ea ne înlesnește să descoperim cauzele care sau la baza acestor procese, în sfârșit, să definim direcțiile de dezvoltare a industriei, în ultimă instanță a întregului sistem economic.

Metodologia leninistă a stadiilor preia creator ideile de bază ale lui Marx în această privință și ilustrează modalitățile lor de aplicare în cazul concret al dezvoltării capitalismului în Rusia. Lenin recunoaște cinci stadii fundamentale în dezvoltarea industrială; industria casnică, meseriile, cooperăția capitalistă simplă, manufactura și fabrica. Termenii sînt desigur cunoscuți, dar ceea ce este caracteristic la Lenin este definiția pe care le-o dă și semnificația pe care o atribuie unuia sau altuia dintre stadii. Este vorba de stadii care implică forme industriale care se dezvoltă peste tot la popoarele care au intrat pe calea capitalismului; dar stadiile nu trebuie considerate ca niște tipuri ideale, conceptuale, ci expresii ale realității istorice însăși. Fiind deci expresii ale realității, ele, istoricește, nu apar și nu se dezvoltă peste tot ca forme pure, ci îmbinate și deci alterate în procesul dezvoltării, al coexistenței sau trecerii lor de la un stadiu la altul. Sarcina istoricului care studiază istoria unei țări anumite este să degaje nu nu-

mai stadiile înseși, ci și să determine particularitățile locale, momentele cronologice ale dezvoltării lor, ascensiunea, predominarea, decăderea, locul fiecărei forme în ansamblul economic, să creeze astfel în cadrul concepției marxist-leniniste istoria industrială a unei națiuni date.

Nu poate fi deci vorba de a ilustra o schemă a dezvoltării cu diferite fapte — procedeu frecvent — ci a folosi metodologia stadiilor ca un instrument al cercetării și orientării. Metodologia leninistă a stadiilor, complet deosebită de metodologia unor istorici nemarxiști contemporani cu Lenin care au abordat aceeași problemă, ca K. Bücher și W. Sombart, este incomparabil superioară și aceasta o dovedesc investigațiile locale cu caracter național sau regional, deci confruntarea ei nu pur formală, ci concret istorică.

Ca orice metodologie, și metodologia leninistă depinde de modalitățile de aplicare. Din acest punct de vedere, indicațiile lui Lenin sînt de o mare însemnătate, în special în ceea ce privește critica izvoarelor.

Istoriografia contemporană a făcut mari progrese în cunoașterea realităților dispărute, nu numai prin cîștigarea în timp de noi cunoștințe, dar și prin ceea ce s-a numit critica izvoarelor, verificarea autenticității documentelor și controlul exactității faptelor consemnate.

În istoria economică critica izvoarelor, de care nu se prea ține seama la noi, căci faptele se iau, mai ales cifrele, așa cum le dau statisticile epocii, are o însemnătate deosebită, din două puncte de vedere: al reflectării intereselor de clasă în izvoare și al insuficienței științifice a conceptelor, folosite la redactarea izvoarelor înseși.

În aplicarea metodologiei stadiilor, Lenin a atras în diferite rînduri atenția cercetătorilor atît asupra exactității conținutului izvoarelor cît și a nevalabilității științifice a conceptelor de elaborare a acestora. Ambele rezerve trebuie reținute în studiul istoriei industriale ale oricărei țări. Astfel, Lenin a procedat ei însuși la o prelucrare a datelor

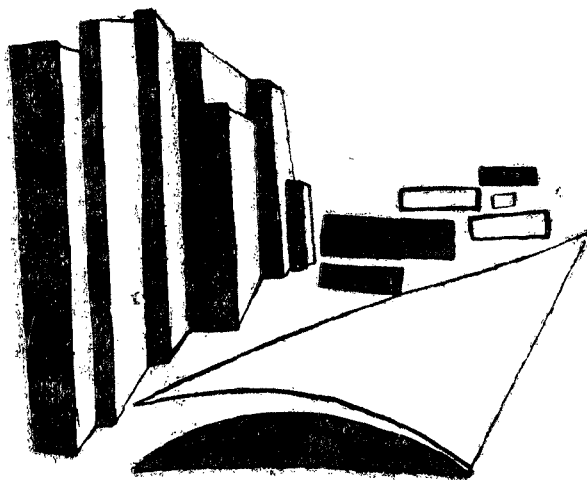
statistice elaborate pe concepții neștiințifice, tradiționale sau empirice, și la o nouă analiză a realității, descoperită în urma selecției și sistematizării faptelor, raportată la metodologia stadiilor.

Ca în toate statisticile, de pildă, termenul meseriaș sau meșteșugar include forme diferite social, de la economie casnică la manufactură. Istoricul trebuie să reconstruiască realitatea, să o epureze de amprenta pe care i-a pus-o concepțiile unor epoci depășite, și această realitate reconstruită trebuie să fie obiectul analizei și baza concluziilor sale.

În concepția leninistă, metodologia stadiilor nu este o sistematică formală, un principiu clasificator ci un mijloc de adunare, selectare și grupare a unui material istoric valabil pentru analiza economică.

Analiza este lipsită de orice înclinație pur descriptivistă și statică și are menirea să caracterizeze nivelul de dezvoltare a momentului și să degaje linia de dezvoltare dialectică a întregii economii ruse pe calea capitalismului. Căci în fond metodologia leninistă este o expresie a materialismului dialectic și istoric.

Metodologia leninistă a cercetării istorice industriale este folosită și în studiile românești. Cu sprijinul ei, rezultate valabile au fost obținute de generații mai noi de cercetători. Rezultate încă mai apreciabile pot fi obținute dacă privim metodologia leninistă nu ca un model ci ca un mijloc de cercetare față de care preocuparea de a descoperi și fixa istoria industrială românească în realitatea și particularitățile ei esențiale, în mișcarea și dezvoltarea ei dialectică, are să stea pe primul plan.



**practica
(acțiunea)
în gândirea
filozofică
a lui v. i. lenin**

I

Dacă în istoria gândirii filozofice a existat vreodată o demarcație netă între problema ființei ca verb și ca substantiv și problema naturii substanței (spirituală, materială sau spiritual-materială), este sigur că nu numai eroziunea la care a fost supusă reprezentarea speculativă asupra realității ultime de către științele particulare, dar și filozofia însăși a mers, spre timpurile moderne, la o apropiere tot mai accentuată între metafizic, ontologic și gnoseologic. La aceasta a contribuit în mare măsură raționalismul cartezian, care în planul ontologicului s-a manifestat ca dualist, dar mai ales solipsismul lui Berkeley, care a avut curajul să pună explicit teoria cunoașterii în slujba unei doctrine declarate ca monist-„imaterialistă“, de fapt anti-materialistă. De aici încolo, anterior lui Marx sau, mult mai târziu, ignorându-i voit teoria, filozofi și istorici ai filozofiei „ne-materialiști“ și anti-materialiști, în încercările lor de a clasifica diferite specii ale idealismului, i-au lărgit acestuia sfera pînă aproape de dimensiunile reale „Idealismul empiric“, de nuanță „problematică“ (Descartes) sau „dog-

matică“ (Berkeley) este cel față de care Kant a încercat să se distanțeze prin al său idealism critic transcendențial, în timp ce retrospectiva filozofiei clasice germane distinge, prin Fouillé, un „idealism subiectiv“ (Fichte), unul „obiectiv“ (Schelling) și unul „absolut“ (Hegel).

Dincolo de nuanțe, fondul comun tuturor acestor curente idealiste — critice sau dogmatice — îl constituie credința că nu există un substrat material, obiectiv, distinct de senzațiile subiectului cunoscător sau, cel puțin, că o atare existență nu poate fi dovedită și cunoscută „in sine“. Față de această problemă primordială a raporturilor dintre subiect și obiect, care se înscrie inevitabil în sfera gnoseologicului, deoarece vizează direct judecata, dar și în sfera ontologicului, întrucît pune în joc existența alterității — opțiunea între subiectul-demiurg care crează „lumea“ din imagini (Schopenhauer, Bergson), prin rațiunea individuală (Fichte), prin consensul universal al rațiunilor individuale (Schelling) sau printr-o rațiune universală superioară celor individuale (Hegel) și subiectul-constructor, cu ajutorul unor imagini care îi sînt „prezentate“ (Kant, J. S. Mill, neokantienii) pierde din importanță. Dacă idealismul platonician, prin caracterul său ontologic, fusese pînă la un punct idealism „realist“, idealismul timpurilor moderne privilegiază, dintr-un motiv sau altul, subiectul în detrimentul obiectului și, prin aceasta, apare ca un idealism prin excelență gnoseologic. De aceea gînditorii contemporani (ca Lalande, de pildă), care încearcă să mențină cadrele „clasice“ ale disputei idealism-realism (legată de întrebarea dacă lumea există) și spiritualism — materialism (referitoare la felul cum există lumea) nu mai reușesc să definească nuanțele deosebirii dintre idealism și spiritualism, materialism și realism, nici cînd citează pe gînditorii cei mai reprezentativi ai acestor curente și nici cînd vor să le rezume tezele fundamentale.

În secolul nostru, chiar mulți dintre gînditorii și istoricii materialisti

circumscriu așa-dar problema problemelor filozofiei în sfera existenței sau non-existenței, cognoscibile sau incognoscibile, a unei realități exterioare subiectului.

Punctul tare ale gnoseologiei kantiene, în raport cu toate doctrinele anterioare și contemporane ei, inclusiv cu materialismul mecanicist, l-a constituit relevarea rolului *activ* al subiectului în actul de cunoaștere, ca și a imposibilității teoretice, strict gnoseologice, de a privi acest act altfel decât din interiorul lui, deoarece orice tentativă de acest gen se traduce ea însăși printr-un nou act cognitiv și, pînă la urmă, printr-un regressus ad-infinitum. În poziția luată de Kant față de cele două probleme amintite, descoperim și explicația enormului său prestigiu, a fascinației pe care a exercitat-o și o exercită asupra filozofilor și oamenilor de știință, dar în același timp și sursa atîtor tentații la care au fost aceștia supuși, începînd cu pozitivismul lui Comte și sfîrșind cu diversele doctrine pragmatice, convenționaliste și ficționaliste din ultimele decenii. Gnoseologia kantiană satisface conștiințele prin însăși dilema imposibilității de a excede limitele actului de cunoaștere, prin acea împletire a unei „experiențe“, în care subiectul acționează, triind, sistemalizînd, integrînd, discriminînd, cu o realitate densă, opacă, etern incognoscibilă, cu reziduul nomenal, consolator pentru spiritele metafizice și comod pentru cele scientiste.

De fapt, estetica, logica și dialectica transcendentală, pe scurt „rațiunea pură“ — se refuză în egală măsură normativului, ca și explicativului. Nimic nu le este mai străin decât istorismul și psihologismul, care vor fi combătute în continuare de către toate curentele de inspirație kantiană. Gnoseologia nu mai vrea să studieze cauzele extrarationale ale erorii, ci vrea să cristalizeze autonomist spațiul aflării adevărului, sfera epistemologicului. Purificată de toate corpurile străine, rațiunea analizată de Kant apare, ce e drept, ca foarte activă, dar activitatea ei se consumă numai în actul de cunoaștere. Iar față de modalitățile de

a lucra ale oamenilor de știință de atunci, din acel sfîrșit și început de secol îmbibate de individualismul Revoluției franceze — de loc străin lui Kant — rațiunea aceasta rămîne o rațiune strict individualizată.

Din impresionantul edificiu kantian lipsea și trebuia să lipsească, în virtutea logicii lui interne, tocmai activitatea în sensul ei plener, care include cunoașterea, ea însăși gen de acțiune, pentru a o depăși. În „Critica rațiunii practice“ se va aborda problema scopurilor acțiunii, dar fisura dintre marile sectoare ale acesteia — finalitate, cunoaștere, instrumente — va rămîne, totuși, una din caracteristicile idealismului transcendental.

Întregul idealism se caracterizează prin această incapacitate de acțiune sau numai absență a acțiunii la un subiect activ în actul cognitiv, dacă nu autonom sau creator și indiferent dacă acesta ia numele de „Eu pur“ ca la Fichte și Husserl, de „conștiință în genere“, ca la Rickert, de „spirit universal“, ca la Spinoza. Numai Hegel sugerase problema, prin dialectica sa, dar nu putuse s-o ducă pînă la capăt, fiindcă „autorealizarea Spiritului“ închidea din nou calea acțiunii subiectului.

Rămîne deschisă întrebarea dacă, fără punerea între paranteze a elementelor extra-logice, efectuată de Kant, epistemologia s-ar fi putut dezvolta ca disciplină distinctă. În schimb, față de exigențele istorice și realitățile ei, în mod cert subiectul nu se putea mîrgini la infinit să-și autocontemple căile cunoașterii. Spargerea cercului închis al cunoașterii izolate de acțiunea marilor colectivități, determinate de anumite cauze și mișcîndu-se în direcția unor scopuri, a fost efectuată de K. Marx prin a sa celebră teză a XI-a despre Feuerbach, privitoare la transformarea unei lumi pe care filozofii se limitaseră pînă atunci s-o interpreteze.

Implicațiile de ordin filozofic și acțional ale acestei teze au fost relevate de Gramsci: „pentru a evita solipsismul și, în același timp, concepțiile mecaniciste care sînt implicate în concepția despre gîndire ca activitate receptivă și ordonatoare,

trebuie să ne punem problema „în termenii istoricismului“ și, în același timp, să punem la temelie filozofiei „voința“ (în ultimă analiză activitatea practică și politică), dar o voință rațională, nu arbitrară“ („Opere alese“, trad. rom., Ed. politică, Buc., 1969, p. 42).

„Filozofia praxisului“, sau filozofia „creatoare“, cum o denumește A. Gramsci, se înscrie printre elementele constitutive ale unității marxismului, ca „raportul dintre voința umană (suprastructură) și structura economică“ (ibid., p. 84).

Marxismul a conturat astfel o teorie unitară a practicii înțelegând ca acțiune multilaterală, bazată pe cunoaștere, implicând-o, dar nelimitându-se la ea, ci integrând de asemenea scopurile ei mijloacele.

Tocmai în această sferă a practicii se înscrie una din contribuțiile cele mai importante ale lui Lenin în domeniul filozofiei.

II

Dintr-o dată, la Lenin, problema fundamentală a filozofiei capătă dimensiunea gnoseologică la care ne-am referit mai sus: independent de o structură sau alta atribuită ei de către științele particulare, materia reprezintă categoria filozofică a realității obiective, independente de subiect („Materialism și empiriocriticism“, în „Opere complete“, ediția II-a, vol. 18, Edit. politică, Buc., 1963, p. 129). Această realitate, semnalată în existența ei de către simțuri, este cognoscibilă, așa încât postulatul materialist al existenței obiective este imediat urmat de problema actului de cunoaștere.

Sintem însă departe de vasul închis al transcendentismului anti-istoric și individualist. Gnoseologia leninistă integrează actul cognitiv în activitatea general-istorică, urmărind nu dialogul subiectului cu subiectul, ci cu obiectul și concepiind aflarea adevărului nu ca un scop în sine, ci ca un mijloc subordonat unor finalități determinate. Totodată în loc să dezvolte, în cadrul marxismului, o filozofie a praxisului — dar fără a se opune, în

ultimă analiză, conținutului acesteia — Lenin elaborează o teorie a cunoașterii la scară socio-istorică și în spirit acționalist.

Este vorba aici, în primul rând, de motivația cunoașterii, nu în sensul instrumentalizării și degradării ei axiologice, în spirit utilitarist și pragmatist, ci în acela de explicare genetică a epistemei și a categoriilor logice. „Cunoașterea poate fi utilă din punct de vedere biologic, utilă în practica omului, pentru conservarea vieții, pentru conservarea speciei, numai dacă reflectă adevărul obiectiv, independent de om“ („Materialism și empiriocriticism“, p. 139).

Nu e greu de observat că înlocuirea termenului de „practică“ prin „acțiune“ nu schimbă cu nimic sensul frazei de mai sus, după cum nu-l va schimba nici pe cel al citatelor următoare.

Dacă, prin diversele ei nevoi, viața practică reprezintă impulsul dat cunoașterii, activitatea directă și prin artefaxuri constituie o treaptă pe calea aflării adevărului. Conspiciv „Știința logicii“ a lui Hegel, Lenin nota: „Adevărul este un proces. De la ideea subiectivă, omul merge spre adevărul obiectiv prin „practică“ (și tehnică)“. Și, apoi, încadrată de un chenar, teza următoare: „Ideea este „adevărul“. Ideea, adică adevărul ca proces, parcurge în dezvoltarea (Entwicklung) ei trei trepte: 1) viața; 2) procesul cunoașterii care include practica omului și tehnica (vezi mai sus), — 3) treapta ideii absolute (adică a adevărului complet“) („Caiete filozofice“, în vol. „Opere complete“, ediția a doua, vol. 29, Edit. politică, Buc., 1966, p. 170).

Cunoașterea are, deci, un anumit rol, ocupă un anumit loc în existența omului „... Iar faptele oamenilor nu sînt determinate în fiecare caz de cunoștințele lor, ci sînt întotdeauna determinate nu numai de cunoștințele lor, dar și — mai cu seamă — de situația lor, pe care cunoștințele proprii nu fac decît s-o interpreteze și să-i dea un sens“ („Caiete filozofice“, p. 520).

De altfel, noțiunea „acțiune“, sinonimă cu cea de „practică“ apare

ca atare și în textele leniniste. Referindu-se la „silogismul acțiunii” formulat de Hegel în „Știința logicii”, Lenin arată că trebuie „răsturnat”, în sensul că „activitatea practică a omului a trebuit să pună de miliarde de ori conștiința umană în situația de a repeta diferite figuri logice pentru ca ele să poată căpăta semnificația unor axiome” („Caiete filozofice” p. 161).

Privit astfel, prin prisma dezvoltării istorice a cunoașterii în ansamblul ei, „silogismul acțiunii” capătă următorii termeni: 1) un scop adecvat în raport cu realitatea; 2) un mijloc exterior (instrumentul), concluzia realizându-se ca o sinteză a subiectivului cu obiectivul (cf. ibid. p. 184).

Prin atingerea scopului (sinteza subiectivului și obiectivului) se verifică și cunoașterea adevărului. Cauză motivațională, stimulare, mijloc gnoseologic, sursă istorică a categoriilor logice, activitatea practică este, după cum vedem, și criteriul suprem al veracității. „Rezultatul acțiunii este verificarea cunoașterii subiective și criteriul adevăratei cunoașteri” („Caiete filozofice”, p. 186).

Succesul practicii (activității) dovedește adecvarea cunoașterii la real, neîmplinirea scopurilor relevă, dimpotrivă, că realitatea a fost sau socotită ca inexistentă, sau ignorată fie parțial, fie total. Nu poate exista o definiție completă a obiectului, decît cu condiția de a lua în considerare „întreaga practică umană, și ca criteriu al adevărului și ca determinant practic al legăturii obiectului cu ceea ce este necesar omului” („Opere”, vol. 32, Edit. de stat pentru literatură politică, Buc., 1956, p. 79).

Epistemologia materialistă leninistă, cu caracterul ei istoric-acționalist, nu exclude investigarea logico-gnoseologică a categoriilor gândirii de către disciplinele respective, dar în cadrul propriilor sale inferențe nu se oprește la acest aspect. Spiritul și finalitățile ei, înscrise în direcția militantă, partinică și transformatoare, se refuză unei descripții imanente, oricît de sistematice ar fi ea

și se îndreaptă astfel de la misiunea practică a cunoașterii, la modalitățile ei de realizare. Gnoseologia leninistă abordează astfel problema statutului științei.

Dacă practica ne confirmă adevărul obiectiv, se arată în „Materialism și empiriocriticism”, „singura cale care duce spre acest adevăr este calea științei, care se situează pe punctul de vedere materialist” (loc. cit. p. 143). Așa dar, după definirea categoriei filozofice de „materie”, corespunzătoare realității obiective, atributele concrete ale acesteia nu mai sînt analizate de către filozofie, ci de către disciplinele științifice, care, în general, pleacă și ele de la postulatul că există o realitate obiectivă. Criteriul practicii, subliniază Lenin în același loc, nu poate niciodată confirma sau infirma pe deplin reprezentările. Acest criteriu este suficient de „nedefinit” (deci de elastic) pentru a permite cunoașterii să avanseze spre adevărul absolut (prin relevarea treptată și mereu corectată a adevărilor parțiale), dar și suficient de „definit” (cu alte cuvinte de ferm) pentru a pune stavilă tendințelor (afît de diverse) ale idealismului și agnosticismului.

Funcția științei apare, după cum se vede, hotărîtoare. Dar în aceeași măsură în care combate teoretismul speculativ, în numele principiului major al practicii (acțiunii), Lenin respinge și empirismul în practica științifică, subliniind că abstracțiile științifice exprimă „mai profund, mai exact, mai complet” realitatea obiectivă. Totodată, practica științifică, oamenii de știință lucrează pe baza unei credințe spontane în existența obiectivă, ceea ce îi apropie de teza fundamentală a filozofiei materialiste.

Ca și cunoașterea în genere, cunoașterea științifică, bazată pe obiectul său propriu, pe metodele ei specifice și pe materialismul spontan al savantului, se încadrează în acțiunea generală umană. În conspectul „Științei logicii”, Lenin relevă ca „foarte bun” paragraful 225 din „Enciclopedie”, în care „cunoașterea” („teoretică”) și „voința”,

„activitatea practică“ sînt prezentate ca două laturi, două metode, două mijloace de depășire a „caracterului unilateral“ atît al subiectivității, cît și al obiectivității („Caiete filozofice“, p. 177).

Dacă practica științifică este spontan materialistă, aceasta nu exclude ca în sfera științei să apară uneori, prin descoperirea subită de către savanți a unei vocații filozofice, tendințe idealiste, sub formă de pozitivism, psihologism, istorism, empirism. Această eventualitate, repetat verificată în istoria științei, vine în contradicție cu materialismul spontan și cu filozofia materialistă. Sub incidența ei, intră în focusul gândirii leniniste problema statutului filozofiei.

III

Riscurile de deformare a adevărului științific, sub influența tendințelor idealiste, impun filozofiei materialiste să ia atitudine, în numele tezei ei fundamentale despre existența și cognoscibilitatea realității obiective. Pentru a folosi termenul lui L. Althusser („Lénine et la philosophie“, Francois Maspéro Paris, 1969), misiunea filozofiei, sub acest aspect, constă în „intervenția“ operată în cîmpul științei, în vederea demarcării adevărilor falsificate de către ideologiile idealiste, față de adevărurile adecvate realității obiective și aflate pe calea materialismului.

Modul cum trebuie efectuată această intervenție a fost indicat de Lenin în citeva rînduri. Printre altele, analizînd caracterul istoricește condiționat al ideologiilor și cel obiectiv al adevărilor științifice, el scrie că această deosebire între adevărul absolut și cel relativ „este tocmai îndeajuns de „nedefinită“ pentru a împiedica transformarea științei într-o dogmă în sensul rău al acestui cuvînt, în ceva mort, încremenit, osificat, dar este în același timp îndeajuns de „definită“ pentru a se delimita cu totul categoric și irevocabil de fideism și de agnosticism, de idealismul filozofic

și de sofistica adepților lui Hume și Kant“ („Materialism și empirio-criticism“, p. 136).

În intervenția pe care o efectuează în știință, filozofia materialistă pornește de la postulatul ei fundamental privitor la existența obiectivă, dar în același timp și de la concepția lui Marx și Engels despre istoria filozofiei ca teatrul unei lupte multisekulare între două tendințe: materialismul și idealismul, exponente, în sfera teoreticului, a claselor și a luptei de clasă. Dar însușirea esențială, care face materialismul apt să intervină, rezidă în practica sa filozofică, diametral opusă practicii filozofice tradiționale.

În timp ce toată filozofia nematerialistă, arată Lenin, se caracterizează prin demarcarea unui sistem de altul în așa fel încît nici unul din ele nu-și aplică sieși criteriile aplicate celorlalte (teoria devenind astfel o negație a practicii și invers), materialismul recunoaște de la început, o dată cu materialitatea (obiectivitatea) lumii, caracterul angajat, practic și teoretic, al său și al idealismului și, operînd intervenția în numele acestui principiu, pune practica și teoria de acord între ele.

Afirmățiile lui Althusser că „în gândirea leninistă, filozofia își asumă funcția unei „duble reprezentări“, a politicului (clase, luptă de clasă) pe lîngă teoretic (știința) și a teoreticului pe lîngă politic și că în elaborarea acestei noi practici a filozofiei contribuția lui Lenin a fost decizivă, exprimă un punct de vedere original și bine argumentat, care va reține desigur atenția. Mai puțin întemeiată ni se pare maniera în care el atribuie lui Lenin repudierea în bloc a categoriilor și conceptelor filozofice, considerate fără excepție ca expresii ale unei căi fără ieșire, deoarece, cum recunoaște Althusser însuși, notele și conspectele din „Caiete filozofice“ sînt ancorate în sfera strictă a filozofiei.

De altfel, și noțiunea de „intervenție“, ca și aceea de dublă funcție reprezentativă a filozofiei pe lîngă „instanțele“ teoretice și poli-

țice mai necesită multe precizări, fără ca aceasta să diminueze importanța sublinierii că Lenin a practicat filozofia într-un mod propriu, adecvat și în spiritul gândirii marxiste.

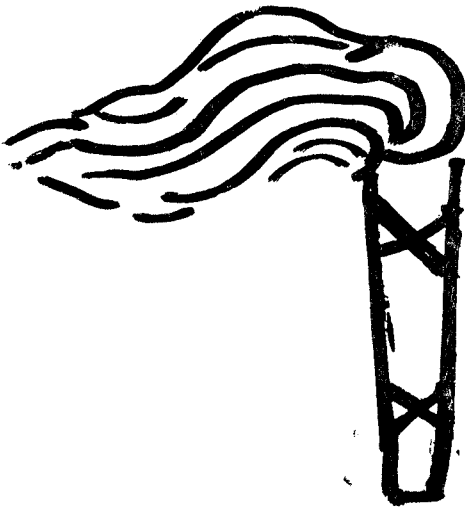
Evidențiind această latură a gândirii filozofice leniniste, Althusser ne ajută să completăm tabloul nostru cu încă o fațetă din ceea ce constituie ansamblul unitar al concepției lui Lenin despre practică (activitate). Și tocmai această fațetă capătă o deosebită semnificație în prezent, când avalanșa de descoperiri și concepte științifice se pretează din nou la iluzia — idealistă — de fapt un „petitio principii“ — a „dispariției“ materiei sau a „construirii“ realului de către savant, când mecanismele sociale, reglementate cu mijloace științifice și tehnice din ce în ce mai perfecționate, se pretează la accese și accente de voluntarism.

Activitatea umană, cu scopurile ei, își găsește, în viziunea lui Lenin, diverse forme de manifestare, teoretico-științifice, politice, practice. Impuls al cunoașterii, sursă a categoriilor ei și criteriu elastic, dar ultim, al adevărului relativ și absolut, practica (activitatea) capătă

unele însușiri particulare, după domeniul în care se realizează (știință, filozofie, politică, tehnică). Iar vocația fundamentală a materialismului în raport cu practica este aceea de a nu o lăsa umbrită prin nici o formă de conștiință deformată, de ideologie.

Firul care leagă marile personalități constructive de-a lungul istoriei nu a fost pînă acum niciodată neîntrerupt, iar pasiunile fideiste, spiritualiste, pragmatiste s-au încrîncenat nu o dată contra edificii-lui autentic uman, luminat totdeauna de rațiune, cunoaștere, înțelegere, dăruire. Lenin a luptat o viață întreagă, în ciuda tuturor vicisitudinilor, pentru a cunoaște, a înțelege, dăruindu-se unei construcții pe care o știa și o întrevedea bazată pe rațiune și, în sfîrșit, realizată și aparținînd colectivității.

Pe cît de adevărat este că Lenin a deschis, prin noțiunea de practică, perspective noi filozofiei, pe atît de adevărat este că aceste perspective sînt în mod prioritar ale activității creatoare colective, bazate pe cunoașterea adecvată a realului din lumea obiectivă, naturală și socială.





lenin și problemele revoluției culturale

Lenin a fost înainte de orice un geniu al gândirii și acțiunii revoluționare. Cum să-și organizeze rândurile milioanele de robi ai muncii salariați ca să poată rupe efectiv lanțul sistemului capitalist mondial, cum să ajungă ei a-și întemeia primul stat al lor, cum să-l apere împotriva forțelor adverse coalizate spre a-l distruge, cum să fie clădită practic o nouă societate care să nu se mai bazeze pe exploatarea multîmilor truditore, acestea l-au preocupat îndeosebi. Cîmpul principal de exercitare a geniului leninist aparține *politicii*. Dar așa cum o înțelegea și cum a practicat-o Vladimir Ilici, ea avea ca țel o schimbare din temelii a vieții. Politica își lărgeste uriaș sfera în această operă istorică fără precedent, fiindcă implică fatal, nu mediat și nu pe porțiuni limitate, ci direct și structural, știința, filozofia, etica, literatura și arta. Spiritul revoluționar trebuie să se definească în raport cu tot domeniul practicii sociale. E ceea ce Lenin nu a pregetat să o facă nici o clipă. Se vorbește astfel pe drept despre contribuția lui capitală la declanșarea și a unei revoluții culturale, o dată cu cea politico-socială. Ce înseamnă o asemenea gigantică acțiune, ce țeluri are și pe ce căi se pot ele atinge realmente, Lenin a arătat-o cu o luciditate fără pereche. Cum chestiunea

este astăzi de o arzătoare actualitate, peste tot în lume, merită să-i acordăm o atenție specială. Nu aflăm asupra principiilor revoluției culturale aș vrea să insist în acest articol; ele au format obiectul a nemărate comentarii adesea chiar cazuistice, de câte ori capetele pătrate și-au dat osteneala să le transforme în dogme sau să le altereze pînă la nerecunoaștere. Practica revoluționară este chemată și aici în ultima instanță să-și spună un cuvînt hotărîtor; iată pentru ce mi se pare mai interesant să încercăm a privi puțin lucrurile în special din acest punct de vedere. Există un *stil leninist* de a trata problemele revoluției culturale și asupra lui aș voi să stărui acum. Ce observăm de la început? Lenin pune în domeniul culturii, mai mult ca oriunde, un accent apăsător pe competență. Entuziasmul, energia, intențiile bune, chiar instinctul de clasă nu sînt aici suficiente; în diferite împrejurări omul care se identificase cu revoluția și-a exprimat această convingere. Lui însuși, minte strălucită, cu vaste și solide cunoștințe, îi dispăcea să se amestece în chestiuni pur speculative. Din corespondența cu Gorki aflăm că ar fi preferat ca pe „mahiști” să continue a-i combate Plehanov dar el „nu știe, sau nu vrea, sau îi este lene” să-și susție poziția justă, „într-un mod concret, amănunțit, simplu, fără a speria publicul cu inutile subtilități filozofice”. „Nu mă consider destul de competent în aceste probleme pentru a mă grăbi să iau atitudine în presă” — spunea Lenin. „Firește, noi sîntem niște marxiști de rînd, niște neștiutori în ale filozofiei — adaugă el —, dar asta nu înseamnă că (empirio-criticistii) trebuie să-și bată joc de noi, oferindu-ne asemenea aberații drept filozofie a marxismului!”. Intervenția sa are loc după neașteptate rețineri și numai atunci cînd constată că „specialiștii” evită să arate limpede pentru ce cartea lui Bazarov, Bogdanov et Co. este „absurdă, dăunătoare, filistină, obscurantistă de la început pînă la sfîrșit, de la virf pînă la

rădăcină, pînă la Mach și Avenarius“.

Lenin avea o serioasă educație a gustului; îi plăcuse de tînr să asculte muzică, vizitase mari muzee din Apus, își cumpăra cărți cu reproduceri, citise mult și îi cunoștea bine pe clasicii ruși. Se ferea totuși să se socotească o autoritate în materie de artă. Cînd, după instaurarea Puterii Sovietice, era chemat adesea să se pronunțe în legătură cu valoarea estetică a unor opere care i se prezentau, o făcea cu o deosebită prudență. Solicitat să spună ce părere are despre o statuie în stil futurist, propusă a înlocui monumentul țarului Alexandru al III-lea, a răspuns: „La așa ceva nu mă pricep, întrebați-l pe Lunacearski“. Vizitînd căminul „Atelierelor superioare pentru tehnica artei“ a avut o lungă convorbire amicală cu studenții care lucrau acolo. Lenin le-a declarat deschis că nu împărtășește gusturile lor avangardiste, dar iarăși s-a ferit să-și dea preferințele drept norme; s-a mulțumit să-și exprime sub o formă glumeață rezervele, adăugînd însă, ca de obicei, că nu are suficientă pregătire să susțină o discuție serioasă pe această temă. Cunoscutele sale elogii aduse lui Maiakovski pentru poezia „Sed și tot sed la ședință“ cuprind o precizare identică: „Eu nu sînt dintre admiratorii talentului său“ — mărturisirea franc Lenin, dar avea grijă să sublinieze imediat că-și recunoaște pe deplin incompetența într-un asemenea domeniu. Nimic nu-i repugna mai mult ca improvizatia, flecăreala demagogică, intervențiile nechibzuite și grosolane în problemele culturale. Cît timp a trăit, a luptat să împiedice orice încercare de monopolizare a vieții literare și artistice sub firma unor grupări care să aibă „singurele dreptul să se considere «sovietice», «revoluționare», «proletare»“. În cîmpul creației, el a apărut mereu, fără abatere, ideea întrecerii libere

a diferitelor școli și curente, atîta vreme cît acestea se situau pe o platformă comună marxistă. Lui Lunacearski i-a tras o energică săpuneală atunci cînd a manifestat slăbiciuni față de tendințele exclusiviste ale proletcultului. Lenin cerea comuniștilor să combată astfel de ambiții fără cruțare. Să urmărim — nota el — „nu *născocirea* unei culturi proletare, ci *dezvoltarea* celor mai bune modele, tradiții, rezultate ale culturii *existente*, din *punctul de vedere* al concepției marxiste despre lume și al condițiilor de viață și de luptă ale proletariatului în epoca dictaturii sale“. Unul din ultimele articole ale lui Lenin e consacrat tot acestei chestiuni și poartă titlul semnificativ: „Mai bine mai puțin, dar mai bine“. Încă o dată (a cîta oară?) primejdia intervențiilor necalificate, acolo unde se cere o deosebită pricepere, e denunțată. „În problemele culturii — scrie Lenin — pripeala și excesul de zel strică mai mult ca orice. Acest lucru ar trebui să și-l bage în cap mulți dintre tinerii noștri publiciști și comuniști“. Și ca să dea o pregnanță maximă ideii, adaugă: „Mai dăunător ca orice ar fi să ne bazăm pe faptul că știm măcar ceva sau că dispunem de un număr cît de cît de însemnat de elemente pentru construirea unui aparat cu adevărat nou, care să merite într-adevăr denumirea de aparat socialist, sovietic“, etc.

„Aici (în cultură — n.n.) nu se poate face nimic printr-o lovitură îndrăzneață sau printr-un salt, prin agerime, energie sau, în general, prin orice altă însușire omenească, fie ea oricît de bună“.

Dar am deforma monstruos gîndirea lui Lenin, încercînd să scoatem din toate acestea, cum sînt tenați nu puțini, că el recomandă o atitudine căldică, academică sau moderat-iluministă în problemele culturale. Vladimir Ilici e lucid, rea-

list, practic. Ţelul, însă, pe care îl urmăreşte neconţinut, rămâne extinderea revoluţiei şi pe tărîmul vieţii spirituale, pînă la biruinţa ei completă. Omenirea trebuie transformată din temelii şi interior, aceasta e chemată să înfăptuiască noua cultură socialistă. Lenin nu neglijează nici o clipă negaţia pe care o implică neapărat acţiunea revoluţionară. El nu ezită să proclame : „Jos cu literaţii fără partid ! Jos cu literaţii supraoameni !”, „Şcoala veche crea slugi necesare capitaliştilor ; din oamenii de ştiinţă, şcoala veche făcea oameni care trebuiau să scrie şi să vorbească aşa cum le convenea capitaliştilor. Aceasta înseamnă că noi trebuie să o înlăturăm” — le spune tinerilor. Dar gîndirea lui Lenin în problemele culturii rămîne mereu consecventă cu dialectica revoluţionară marxistă. Contradicţiile sînt scoase curajos la lumină, nicăieri însă nu intervine o simplificare unilateralizatoare. În continuarea afirmaţiilor citate mai înainte, Lenin pune întrebarea legitimă : „Dacă trebuie s-o înlăturăm, dacă trebuie s-o distrugem, înseamnă oare aceasta că nu trebuie să luăm din ea (din şcoala veche n.n.) tot ce a acumulat omenirea şi e necesar oamenilor ? Înseamnă aceasta oare că nu trebuie să ştim a deosebi ceea ce a fost necesar capitaliştilor de ceea ce este necesar comunismului ?” Răspunsul scoate la iveală caracterul dialectic al acţiunii de instruire şi-l formulează cu o genială ascuţime revoluţionară : „Negînd şcoala veche, nutrind o ură cu totul legitimă şi necesară împotriva acestei şcoli vechi, preţuind hotărîrea de a distruge vechea şcoală — le explică Lenin membrilor Uniunii Tineretului — trebuie să înţelegem că în locul vechii buchiseli, al vechii toceli, al vechiului muştru trebuie să punem priceperea de a ne însuşi întreaga sumă a cunoştinţelor omeneşti şi să ne-o însuşim

astfel încît comunismul să nu fie ceva învăţat pe de rost, ci să fie ceva gîndit de voi înşivă, să reprezinte concluziile care sînt inevitabile din punctul de vedere al educaţiei actuale“.

Făuritorul primului stat socialist din lume avea un mare respect pentru cultură. Lenin a refuzat să se împace vreodată cu cea mai vagă idee de mandarinat intelectual. Spiritul critic al marxismului militant nu trebuie să se lase intimidat de nici o autoritate, atunci cînd sînt în joc interesele maselor muncitoare.

A da numele lor adevărat concepţiilor retrograde, obscurantiste, sau pur şi simplu a nu capitula în faţa presiunilor ideologiei burgeze sub orice înveliş „cult“, „elevat“, „subtil“, s-ar ascunde ele, nu numai că marxistul are dreptul să o facă, dar e şi dator. Lenin ne-a oferit numeroase asemenea exemple. Am văzut cît de mult ar fi dorit ca disputa cu empirio-criticistii să rămînă în planul pur filozofic. Cînd implicaţiile ei social-politice i-au apărut evidente, n-a mai stat însă pe gînduri şi a intervenit. Nume ca Mach, Poincaré, Henman Cöbler, Mihailovski nu-l sperie şi Lenin se hotărîşte să-şi spună punctul de vedere „neapărat“, fără ocolişuri diplomatice, în „felul său“, aşa cum îi mărturiseşte lui Gorki. Chemat să se pronunţe asupra sarcinilor publicaţiei „Pod znamenem Marksizma“, va afirma răspicat : „o revistă care doreşte să fie un organ al materialismului militant trebuie să fie în primul rînd un organ de luptă“. Rostul lui e „să combată cu fermitate pe toţi «lacheii cu diplomă» ai clasicismului din vremurile noastre, indiferent dacă ei acţionează ca reprezentanţi ai ştiinţei oficiale sau ca fracţionari care-şi zic publicişti democraţi de stînga sau socialişti din principiu“.

Lenin cerea o solidă pregătire în astfel de dispute. El era pentru distincţiei, nuanţe, disociaţii cît mai

exacte, dar toate acestea nu înțelegea să fie folosite spre a adormi spiritul critic revoluționar, spre a estompa și șterge pînă la urmă contradicțiile de principiu.

Există și azi oameni care-și imaginează gîndirea marxistă nedogmatică, liberă de prejudecăți, sub forma unui eclecticism inform. Orice formulare cu caracter ideologic le trezește fulgerător o crispare distinctă, intelectualistă. Cum să fie rostite cuvinte luate din sfera sociologiei în domeniul pur al artei și literaturii? Nimic mai străin de leninism ca o asemenea reticență ipocrită. Dacă militantismul revoluționar în cîmpul culturii nu are nimic comun cu etichetele dogmatice și caracterizările birocratice-administrative simpliste, el nu poate renunța a spune lucrurilor pe nume. Termenii vagi și ceremonioși îi repugnă, fiindcă recunoaște în ei tendința voalării adevărului și părăsirii pozițiilor ideologice principiale tocmai pentru acel eclecticism molfu și laș. Se știe cît de mult îl admira Lenin pe Tolstoi. Aceasta nu l-a împiedicat să-l numească însă, atunci cînd se referă la concepțiile lui mistico-religioase, „moșierul scrîntit întru Hristos“. Pentru Gorki a nutrit o adîncă afecțiune. În el prețuia nu numai pe cel mai proeminent scriitor al proletariatului revoluționar, dar și un vechi prieten. Iarăși, de cîte ori opiniile lor se despărțeau, a socotit o datorie să i-o spună net. Cu privire la o formulare dintr-un articol pe care Gorki îl publicase îi scrie: „Reiese că d-ta ești împotriva „căutării de dumnezeu“ numai pentru „cîtăva vreme“ !! Reiese că d-ta ești împotriva căutării de dumnezeu, dar numai pentru a înlocui zidirea de dumnezeu !!! D-ta, cunoscind bicisnicia și jalnicele șovăieli ale sufletului mic-burghez (rus: de ce rus? oare cel italian e mai bun??) tulburi acest suflet cu veninul cel mai dulceag și cel mai

ascuns, cu zaharicale și tot felul de hirtiuțe colorate !! Zău că-i îngrozitor“.

Lenin vedea revoluția culturală ca o operă dusă în *adîncime*. Pe el îl interesa ca ea să antreneze straturile cele mai de jos ale maselor, pînă în fundul sufletului lor. Nu un entuziasm de suprafață, nu statistici spectaculoase îl satisfăceau. Lenin a urmărit cu perseverență și simț treaz realist, ca adeziunea la comunism să devie *act de conștiință*. Un succes, el îl socotea capacitatea puterii sovietice de a crea efectiv posibilitățile ca marile opere literare progresiste să pătrundă în rîndurile cele mai largi ale mulțimilor muncitoare. Iată pentru ce se bucura că ediții populare ieftine în tiraje uriașe din Belinski, Gogol, Cernișevski, Saltîkov-Scedrin, Gonțarov, ajungeau să fie consumate de noii cititori. Se realizau astfel efectiv versurile profetice ale lui Necrasov, imprimate pe copertile lor:

„*Veni-va vremea (ce-am dorit o viață) / Cînd fii și fiice-ale trezitului norod / Pe Gogol și Belinski vor cumpăra din piață, / Iar nu pe Blücher sau pe milordul cel nerod*“.

M-am întrebat, deseori, de ce Lenin, căruia îi inspira oroare orice fast și pompă, a ținut la „propaganda prin monumente“. Era tot o dorință de a face ca idealurile înaintate ale omenirii să fie prezente sub o formă simbolică în viața cotidiană. Revoluția se cuvenea să împingă cu îndrăzneală masele într-o ambianță de cultură laică, nonconformistă, prometeică. Lumea gîndurilor celor mai cutezătoare ale omenirii, Lenin voia să o facă un cadru familiar mulțimilor; cultura trebuia să devină pentru ele o *deprindere*.

Simțul practic, Vladimir Ilici refuză să-l conceapă într-o opoziție ireductibilă cu visul. Dimpotrivă, acesta din urmă îl vede ca o facultate stimulantă pentru activitatea creatoare. „Trebuie să visăm“ —

spunea Lenin. Lozinca : „L'imagination au pouvoir !“ nu i-ar fi dispăcut.

Stilul de muncă leninist, pe țărișul culturii, știa să alieze consecvenței revoluționare o omenie profundă, asprimii necesare, înțelegerea inevitabilelor slăbiciuni umane, criticii fără menajamente, încrederea și chemarea la autodepășire. El nu urmărea să obțină obediențe oarbe. Chiar atunci cînd se supăra, Lenin făcea din „muștruluală“ activiștilor o lecție care reușea să rămînă tovarășească oricît de neplăcute forme ar fi avut. Scrisoarea lui către prezidiul sovietului de deputați ai muncitorilor și ostașilor roșii din Moscova, tot în chestiunea propagandei prin monumente este un exemplu elocvent. „Dragi tovarăși !“ le comunică Lenin, „dacă Comisariatul poporului pentru învățămîntul public nu v-a dat busturile (cînd le-ați cerut ? de la cine ? copia și documentul ? cînd ați reclamat ?), erați datori să luptați pentru dreptul voștru. Dar «să-ți declini răspunderea» — asta este ceva demn de niște domnișoare capricioase sau de niște intelectuali ruși mărginiți“, și încheia adăugînd :

„Iertați-mă că v-am spus deschis părerea mea. Și primiți salutări comuniste de la acela care speră că instanțele de resort vă vor da o lecție băgîndu-vă la închisoare pentru inactivitate, și pe care comportarea voastră l-a indignat profund. Lenin“.

Să observăm că reproșurile și chiar pedeapsa reclamată (o săptămînă de arest) nu presupunea retragerea încrederii. Activiștii muștrați rămîn pentru Lenin „drați tovarăși“, demni să primească „salutări comuniste“ de la el, adresate fără nici o ironie.

Distincția între acest stil de muncă și un altul cu care distonează izbi-

tor apare îndată, dacă parcurgem o scrisoare „supărată“ a lui I. V. Stalin :

„În loc să-ți recunoști cîștit greșeala — comunică el tovarășului C-e — d-ta ai ocolit „diplomatic“ chestiunea și ai trecut de la jocul cu cuvîntul „contradicții“ la jocul cu cuvintele „contradicții interne“, punînd contradicțiile alianței în aceeași oală cu cele dinăuntru țării, cu cele dintre dictatura proletară și capitalism. Cu alte cuvinte, te-ai întors pe nesimțite la greșeala D-tale schimbînd numai forma acesteia. Nu-ți voi ascunde că a pune în aceeași oală două contradicții de natură diferită și a cocoloși „diplomatic“ chestiunea constituie una din trăsăturile cele mai caracteristice ale gîndirii troțchist-zinovieviste. Nu gîndeam că ești contaminat de această boală. Acum e cazul să reflectez și asupra acestui lucru...“

Stilul de muncă leninist în problemele culturii e încărcat cu o formidabilă putere exaltantă.

Eficiența lui s-a vădit în practică. Primul stat al muncitorilor și țărănilor, în anii cînd l-a condus Lenin, a avut să se lupte cu imense greutăți ; blocada, foametea, rănile grele lăsate de războiul civil păreau să excludă ideea oricărei vieți culturale. Și totuși, în acești ani, literatura, artele plastice, muzica și coregrafia, teatrul și cinematograful, știința n-au cunoscut nicăieri pe glob o înflorire mai mare. Ochii întregii lumi erau îndreptați către Uniunea Republicilor Socialiste Sovietice, de la care cultura mondială primea principalele îmbolduri inovatoare. O răscolire nemaivăzută de energii creatoare făcea să irupă atunci în viață aceste idei noi, încărcate cu sămînța revoluției.

Lenin a fost partizanul îndrăzneț al unei astfel de extraordinare fisiuni nucleare în conștiința omenirii.

leninismul și structura imaginei poetice

Opera lui Vladimir Ilici Lenin, precum și întreaga sa activitate, reprezintă o ilustrare vie a spiritului creator al teoriei revoluționare a proletariatului, o strălucită și magistrală demonstrație a faptului că teoria marxistă nu este și nu poate fi o colecție de teze imuabile, ci o metodă revoluționară de cercetare a fenomenelor din toate domeniile vieții. Adversar al osificării gândirii, Lenin a fost un adversar neînduplecat al conformismului și al tuturor celor care tind să transforme creierul omenesc „într-o materie cenușie și amorfă“.

Potrivit concepției leniniste, cunoașterea omului nu urmează o linie dreaptă, ci o linie curbă care se apropie infinit de un rînd de cercuri, închipuind o spirală gata oricînd să-și continue cursa. Aceasta înseamnă că în plămădirea operei de artă trebuie să ținem seama de rolul activ al cunoașterii, căci teoria reflectării nu are drept ultim scop fabricarea unei oglinzi care își arogă funcțiunea de a exprima realitatea, răsfrîngînd-o în cristalul ei înghețat.

În elaborarea operei de artă (și mă refer în primul rînd la poezie) nu putem trece cu vederea neconținutele surprize, pe care, de-a lun-

gul procesului de sublimare, mișcarea — așa zice: *implintată* în lucruri și în plasma organică, în corpuri și în umbrele lor. — le efectuează, nici complicatele deplasări și traumatisme operate de implacabila ciocnire a contrariilor, forțîndu-te să fii într-un loc și totodată în altul, să fii în același timp o linie dreaptă și o linie curbă, impulsionat de legile așa numitei dialectici a contradicțiilor, cunoscută din antichitatea greacă.

Repausul, ca dat particular și ca dorință fortuită, poate fi valabil. Dar starea aceasta nu poate exista, în mod obiectiv, într-o lume aflată într-o permanență și continuă inter-determinare și faptul este cu atît mai evident azi, cînd ritmul istoric este supus unei accelerări nemaiîntîlnite și cînd lupta dintre contrarii capătă un aspect vertiginos și mult mai acerb.

Cei care se mărginesc să cultive o înțelegere simplistă a fenomenului de creație și a relațiilor dintre cauză și efect, obișnuiesc să pună un semn de egalitate între contradicție și absurd, convinși fiind că identitatea, care nu mai trebuie demonstrată, dintre o dreaptă și o curbă, nu este altceva decît o evidentă absurditate.

Un asemenea punct de vedere exclude din procesul de creație rolul activ al cunoașterii, ajungîndu-se, în cel mai bun caz, la un tehnicism, la o virtuozitate omnipotentă și multumită de sine, și implicit la niște linii rigide de demarcație în clasificarea fenomenelor de creație, adică la concepția combătută atît de Lenin cît și de întemeietorul materialismului dialectic, a conservării materiei și nu a „transformării“ ei. S-ar nesocoti astfel unul din principiile fundamentale ale marxismului, ceea ce Marx numea „partea activă a cunoașterii“, eliberînd tocmai ceea ce constituie originalitatea radicală a marxismului: exigența de a face din fiecare om un creator.

Potrivit concepției leniniste a cunoașterii, caracterul dialectic al proceselor naturii își are corespondența și în procesul de creație, unde trebuie, deci, să admitem, pe lîngă

prezența *succesiunii* și pe aceea a *simultaneității*. („Rectilinitatea și unilateralitatea, starea de înfelenire și osificare... *voilà* rădăcinile gno-seologice ale idealismului“ — scrie Lenin). Ținând seama de acest dublu flux, observăm că nu rareori se produce o confuzie între gândirea artistică și imaginea propriuzisă, întrucât gândirea artistică nu înseamnă numai imagine, ea constituind summum-ul, și, prin urmare, faza cea mai evoluată a mișcării. Se poate afirma, cred, acest lucru întrucât, în domeniul gândirii, mișcare și obiect, imagine și dorință, fuzionează, contopindu-se într-o nouă și ultimă sinteză, în care senzațiile nu mai au posibilitatea de a exista. Cu alte cuvinte imaginea devine forma sensibilă a ideii. Ajungând aici n-ar fi poate de prisos, având în vedere că Lenin conferea conștiinței artistice un rol oarecum autonom în cadrul relațiilor dintre bază și suprastructură, n-ar fi poate inutil să amintim de ceea ce Marx numea „rolul deosebit al obiectivării“.

Adică, mai întâi de toate, necesitatea, pentru adevăratul artist, de a elimina clișeele care se multiplică de la sine în absența contactului direct cu obiectul, cu faptele, de a reduce la zero facila manie a reproducerii servile și, dimpotrivă, de a explora, a interpreta, a constitui și a recompensa realul în toată complexitatea lui infinită, infuzându-i o nouă valoare emotivă, transformând poezia realului într-un mijloc al cunoașterii. De altfel, ce alt înțeles ar putea să aibă rîndurile lui Engels din lucrarea sa „*Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*“, în care arată că, o dată cu fiecare nouă descoperire științifică de mare anvergură, trebuie inventată o formă nouă a materialismului, decît acela că fiecare epocă trebuie să dea la iveală noi forme artistice pentru a exprima în mod autentic realitatea ?

Ar mai fi de adăugat că forma este o reacție a materiei și că imaginea este suprafața denumită simbol, a unei reacții individuale. Fiind însă neconținut simbol și idee, ima-

ginea, ca idee, nu este, totuși, niciodată simbol, pentru că ideea nu înseamnă imagine pură. În acest sens, ar fi de dorit să evităm și confuzia care se face adesea între *simbol* și *metaforă*, dacă sîntem de acord că metafora nu este altceva decît folosirea *gîndită* a unui cuvînt, a unei fraze sau a unei figuri, într-un context care nu le este propriu. Cînd spunem, de pildă, că femeia aceasta seamănă cu o exclamație, sau că cineva vede roșu, cei doi termeni comparativi sînt utilizați într-un înțeles cu totul altfel, sau diametral opus celui obișnuit. Metafora, în calitatea ei de metaforă, este, ca orice expresie gîndită, o idee, pe cîtă vreme semnificația simbolului poate varia. Dar acest aspect variabil al semnificației simbolului nu constituie singurul său aspect simbolic, dat fiindcă, în acest caz, imaginile n-ar avea decît o valoare strict individuală, ceea ce ar face cu nepuțință stabilirea unor raporturi între oameni, în lumea fenomenelor. Dimpotrivă, tocmai aspectul constant al simbolului îngăduie ca legătura afectivă între oameni să fie posibilă. Elementul constant este o funcțiune psihică permanentă, pe cîtă vreme elementul variabil constituie raportul, mereu reînoit, al indivizilor cu mediul înconjurător.

Trecînd mai departe și luînd în discuție limbajul poetic, începem prin a spune că orice cuvînt scris înseamnă imagine. Pentru scrierea fonetică însă imaginea este întotdeauna dublă, cuvîntul fiind atît semn al sunetului cît și al imaginii. Prin folosirea poetică a cuvîntului scris, descoperim, așadar, imaginea obiectului sau numai a semnului său sonor. Numai a semnului său sonor, pentru că, din cauza stratificării auditive, cuvintele cele mai afone posedă serioase calități vocale. Oricum ar fi înțeleasă, poezia nu poate scăpa de acest tribut cerut de ecoul infuzat cuvintelor, chiar dacă vine de foarte departe și devine un murmur surd sau un scîncet difuz. Trecînd peste tributul pe care, vrînd-nevrînd, cuvîntul e nevoit să-l acorde depozitului auditiv, constatăm că problema limbajului

nu poate fi înțeleasă nici din punct de vedere estetic, nici din punct de vedere structural, dacă nu sesizăm mișcarea dialectică mereu prezentă, adică antiteza: plăcere-realitate, simbol-utilitate, poezie-proză. Folosirea utilitară a cuvintelor și asamblajelor de cuvinte constituie elementul *proză* al limbajului, iar folosirea simbolică a limbii constituie elementul *poezie*.

Se poate afirma, deci, că poezia care ignoră „proză“ este o falsă poezie, pentru că niciodată plăcerea nu poate ignora realitatea. Ea poate numai s-o transforme, s-o sublimizeze. Dorința este neconținut datorită să ia în considerare realitatea concretă, — care aici nu e alta decât „proză“, așa cum circulă în lumea în care poetul trăiește. Această proză furnizează materia primă asupra căreia se va exercita sublimarea poetică a limbajului. Și vice-versa: cel care utilizează limbajul nu în scop poetic, ci ca mijloc pentru a ajunge la alte rezultate, dacă vrea ca proza să-și păstreze eficacitatea, trebuie să ia în considerare poezia, așa cum s-a creat în mediul său, întrucât realitatea este o sinteză a două adevăruri anterioare, a realității și a plăcerii, a necesității și agrementului.

Ținând seama de cele spuse mai înainte, de faptul că, dincolo de decizia artistului, limba capătă investirea „masei vorbitoare“ și că are parte de o viață colectivă, e lesne de remarcat că maniera de a trata limbajul în scrierile poetice suferă, chiar în interiorul clasificării generale a unui curent sau a unei mișcări artistice, deosebiri importante.

În legătură cu teoria reflectării, Lenin notează că obiectul reflectat există independent de cel în care se produce imaginea, și că materialismul dialectic pune la baza teoriei sale despre cunoaștere, în mod conștient, convingerea „naivă“ a omului. Lenin vorbește despre însemnătatea fanteziei în opera de creație, despre posibilitatea desprinderii fanteziei de viață, ba mai mult, despre posibilitatea transformării unei noțiuni abstracte, a unei idei în fantezie. Apreciind că fantezia este absolut indispensabilă poetului (ca și matematicianului, de altfel) el arată că visul este o activitate umană necesară („Trebuie să visăm“), și, făcând aluzie la Pisarev, nu se poate opri de a constata că cei care se mândresc cu „luciditatea lor“, cu „apropierea lor de concret“, visează cel mai puțin.



scriitorul și literatura angajată

maria banuș

Fac parte din acea generație și dintre acei intelectuali a căror soartă nu poate fi despărțită de cauza lui Lenin. De mult, în tinerețe, în anii premergători celui de-al doilea război mondial, a avut loc pasul decisiv al existenței mele: alegerea căii revoluționare, leniniste.

Din fire, nu sînt om de acțiune. Mult aplecată asupra cărților, am căutat în cărți răspunsuri, RASPUNSUL, la dramaticele întrebări ce se învălmășeau, se busculau, în spiritul meu: Cum să trăiesc? Cum să-mi fac datoria față de epoca mea, față de semenii mei? Care-i rolul unui intelectual în fața uriașului talaz de violență, de bestialitate, pe care fascismul îl revarsă asupra umanității? Cum să ajut, cu slabele mele forțe, dărîmarea zidului înăbușitor de ură, minciună, exploatare, zid înălțat pe temeliiile unei societăți nedrepte?

Am trecut prin Hegel, prin Marx, prin Lenin.

Nu era ușor, pe atunci, să-ți procuri literatură marxistă. Cărțile, pe care ni le aducea un prieten sau altul, în traduceri franceze, germane, aveau savoarea fructului oprit, sau nu, mai bine zis, mireazma pură, amețitoare, a unui obiect sacru.

Pe măsură ce fascismul se înscăuna în România (1938), devenea tot mai primejdios să frecvențezi cercuri comuniste, să manipulezi literatură marxistă.

Totuși atunci, între 1938 și 1940, am citit, în limba franceză, „Statul și Revoluția“, „Materialism și Empiriocriticism“.

Nu aş vrea să folosesc o terminologie cu rezonanță mistică dar dacă reconstitui azi, la un atare interval de decenii — și ce decenii! — starea noastră sufletească de atunci — nu pot găsi altă expresie care să evoce fervearea, setea, disperarea, speranța, fericirea cu care ne agățam și ne adăposteam în leninism, decît cuvîntul salvare, mintuire. Din sterilitatea teoriilor neputincioase, ne salvam în leninism ca într-o supremă reconciliere a teoriei și acțiunii.

Găseam în gîndirea — realizată — a lui Lenin, singurul răspuns pe care umanitatea conștientă de sine îl putea da atît străvechilor nedreptăți și servituți, cît și noii barbarii fasciste.

În anii 1940—1941, atunci cînd o țeroare cruntă se abătu asupra partidului comunist român și simpatizanților lui, locuiam într-un orașel minier din Transilvania. Soțul meu, inginer, lucra la o antrepriză de construcții. Se ridicau tocmai o serie de case-blocuri pentru muncitori.

Cineva ne informă că sîntem „filiți“. Trebuia să părăsim localitatea cît mai repede, să ne înapoiem la București.

Aveau loc razii și în trenuri. Nu puteam lua cu noi cele citeva cărți de literatură marxistă pe care le

aveam. Nu ne înduram să le ardem. Ce să facem? Unde să le ascundem? Găsim o soluție. Ca inginer, soful meu putea urca neobservat fără să dea loc la bănuiele, pină sus, pe schelele unei case muncitorești, în construcție. Acolo, sub grinzile de sub acoperiș, îngropă citeva cărți prețioase pentru noi ca lumina ochilor, printre care și două cărți de Lenin.

Multă vreme, un romantism revoluționar transformă, pentru mine, prezența cărților lui Lenin sub grinzile casei muncitorești într-o metaforă, într-un simbol prețios. În momente dificile sau tragice, găseam în simbolul meu alinare și tărie.

paul georgescu

Cu sau fără știința scriitorului, chiar împotriva vrierii acestuia, literatura ESTE angajată fiindcă opera reprezintă — obiectiv — o atitudine. Opera exprimă implicit atit implicarea scriitorului într-o situație relațională ce-i determină existența, cit și reacția sa individuală, dar clasificabilă, firește la un mod specific, față de determinările concrete social-istorice. Or, cum opera poartă în sine existența, ce nu poate fi decit în social, ea revelă, dincolo de intenționalitate, atitudinea scriitorului în raport de o anume realitate dată. Însăși dorința de depășire presupune un dat de la care se pornește, și o direcție spre care se tinde: acest raport, între contextul real, social și idealul spre care se tinde, deci direcția depășirii este tendința. Dar, orice tendință este o atitudine, deci o angajare. Ceea ce ne cere leninismul nu este opțiunea între arta cu tendință și cea lipsită de orice tendință social ideatică, zisă și arta pură, de vreme ce aceasta din urmă nici nu ar putea exista, — presupunind un de-

Complexa desfășurare a evenimentelor istorice a lucrat apoi asupra mea, cum a lucrat asupra tuturor și ne-a modelat, ne-a transformat. Azi imi place să cred că Lenin, cel dintii, ar respinge cultul superstițios al slovelor înmormintate în blocuri, fi ele chiar muncitorești.

Problemele revoluției și ale umanității, abordate în spirit leninist, cu maturitate, luciditate și spirit revoluționar, înseamnă permanenta lor prezență în fluxul devenirii, confruntarea lor cu realitatea. Numai astfel geniala gândire leninistă își va păstra magnetica forță de atracție, puterea de iradiere ce ne-a marcat tinerețea.

ziderat imposibil, scriitorul socialmente sterilizat, — ci de a-și aduce în conștiință determinările și reacțiile, sentimentele și resentimentele iscate în social și raportate la contextul său, concret. Scriitorul angajat ar fi deci acela ce devine conștient de faptul că exprimă o atitudine și este, prin aceasta, angajat. Evident, leninismul nu cere numai aducerea în conștiință a unei atitudini implicite și inevitabile ci și situarea sinceră pe pozițiile revoluției socialiste, cea mai măreață cauză a lumii contemporane.

Este inutil să mai reamintesc că tendința nu trebuie confundată cu tezismul (demonstrația a fost făcută, la vremea sa, de Gherea), nici că, în discuție, nu poate intra decit arta autentică, inautenticul fiind, ideologic, calp. Prozatorul ce folosește ficțiuni semnificative, ca de altfel, și istoricul literar care este un romancier al unor personalități reale, pot medita fructuos la lumina leninismului, asupra unor importante probleme artistice. Este evident că prozatorul, pentru a crea personaje

credibile, trebuie să conceapă contextul social istoric, mediul formativ al eroilor săi, să surprindă situația relațională concretă în care ei sînt implicați, cu alți termeni să descrie determinările exercitate asupra lor. Acest complex determinativ, nu este însă suficient pentru înțelegerea unui personaj; importantă este și reacția sa la determinările formative, reacție iscată la rîndul ei atît de determinări formative mai largi, cit și de unele strict individuale. Altfel spus, este necesar dar nu suficient de arătat CARE influență se exercită asupra cuiva, prozatorul, însă, trebuie să arate și CUM operează în concret asemenea influențe asupra personajului și mai ales CARE este reacția individului la ele.

Numai urmărind concret dar dialectic procesul acțiune-reacție la un individ dat putem înțelege realmente existența lui. Ambii termeni ai contradicției trebuie să luăm în considerare fiindcă numai prin interacțiunea lor poate fi înțeleasă existența personajului. Lenin a demonstrat, în „Materialism și empiriocriticism“, că existența și conștiința nu sînt identice dar că, în general, conștiința reflectă existența,

altfel spus, conștiința socială reflectă existența socială. Am insistat asupra caracterului concret, social, istoric de DAT al gândirii leniniste, ceea ce luminează aspectul viu, concret și determinist al operei literare. Acesta nu duce însă deloc la o proză descriptivistă, fiindcă literatura fiind o reflectare a realului este, în același timp, depășire și transfigurare prin gândire și proiecție asupra viitorului, încă absent, dar germinînd în țel. Omul nu este numai continuarea unu trecut ci și proiecție și salt spre viitor. Dacă pentru prozatorul marxist leninist gîndirea nu e posibilă decît în societate, ea rămîne un act individual, o tensiune dialectică prin care individul se integrează mediului dar și se diferențiază de el. Prozatorul nu poate uita că tocmai prin gîndire omul ia act de determinările sale și le poate depăși, după cum, tot prin gîndire, refuză să se limiteze la reflectarea senzorială, tinzînd spre esență, creînd abstracții, ridicîndu-se la legi și generalizări. În gîndirea leninistă — materialistă, istorică, dialectică, revoluționară, — omul are două coordonate: trecutul — determinarea, datul, existența, memoria — și viitorul, adică posibilul.

Alexandru Ivăsiuc

O definiție a literaturii angajate este inutilă, cuvintele noi își păstrează, cit de cit, sensul lor neechivoc.

Fundamentarea teoretică a acestui mod de a concepe literatura constă în înțelegerea ei nu ca pe un fenomen izolat, suficient sieși, evoluînd pe orbite strict proprii. Literatura oricînd, și orice ar pretinde despre sine, are rădăcini în afara ei și răspunde dincolo de ea. Literatura marxistă angajată, se deosebește de alte literaturi angajate în alt mod prin faptul că e conștientă fără rezerve

de acest lucru — ceea ce nu este indiferent pentru structura sa. Scriitorul marxist are o perspectivă mereu perpetuă a originilor și finalităților ce se integrează în însăși structura operei. În măsura în care este artă, literatura scrisă de pe poziții marxiste își păstrează spontanitatea specifică ce intră în tensiunea dialectică, deci contradicția constitutivă cu luciditatea și demistificarea continuă, organică marxismului.

Angajarea literaturii însă nu este reală decît dacă este eficientă, pen-

tru că ambiția ei supremă este nu să reflecte ci să modifice, sau să cunoască modificând. Ca să fie eficientă, ea trebuie să fie în primul rînd artă autentică. Gramsci, comentîndu-l pe Croce, spunea : „dacă o operă nu este artă, ea nu poate fi propagandistică, pentru că nimicul nu are adjective.“.

În al doilea rînd ea nu se poate mărgini la propozițiuni abstracte ci trebuie să răspundă unor nevoi reale, să formuleze întrebări reale, să deschidă poarta spre soluții reale. Realismul literaturii angajate constă

damian necula

Pentru a fi cetățean al epocii sale, cel care are vocația scrisului trebuie mai întîi să devină scriitor. E modalitatea lui de a se manifesta. Dar pentru aceasta, destinul său este în primul rînd de a sta în fața foii albe și în fața întîmplărilor lumii. El este deci cel care meditează, cel care judecă și pune întrebări. Istoria, societatea, lumea în general, i se oferă cu piscuri și cu prăpăstii ce se perpetuează pe trupul omenirii ca cea mai fără de leac boală a ei. Iar el se află la această întîlnire în situația de a face mai mult decît o dublă opțiune, o opțiune totală. Alegerea nu se face numai pentru sine și de aceea ea implică sentimentul răspunderii sociale totale. Așa dar „problema“ angajării este o falsă problemă. Ea nu se pune pentru artist pentru simplul și binecuvîntatul motiv că ea este implicată, încă din procesul gîndirii operei de artă. Ea este tot atît de organică pentru scriitor și la locul ei ca subiectul și predicatul în propoziție. Ne gîndim, desigur, în societatea noastră, la angajarea activă față de problemele socialismului.

nu în prelucrarea puțin modificată a metodei balzaciene ci în adevărul problemelor pe care și le pune, într-un timp și loc anumit. Ea trebuie să întrebe : ce se întîmplă cu noi, care este semnificația experienței noastre trăite — care sînt perspectivele acestei experiențe, văzute în context social ? Ca să poată să întrebe autentic, literatura angajată trebuie să fie radicală, deci nemiloasă. Ea trebuie să fie conformă principiilor marxiste, și nu conformiste. Este ceea ce rezultă din documentele Partidului Comunist Român, privitoare la literatură și artă.

Ea poate fi o problemă pentru teoreticieni, care vor să stringă totul în sisteme. Dar ea, chiar și acțiunea teoreticianului vine, trebuie să vină, ca rezultat a finalizării operei de artă.

Nu constituie o problemă nici pentru cititori, fiecare dintre ei descoperind tot în mod firesc atitudinea ce decurge din operă.

Teoreticianul deci — adică cel care își face o menire din a releva celor mulți și neinițiați adevărul posibil al operei de artă — trebuie însă să țină el însuși în primul rînd seama de cîteva realități : condiția artei stă în relevarea adevărului absolut. Este, deci, mai mult aspirație decît realizare. Și chiar sculptura, ca cea mai materială dintre arte a înțeles această esență. Aici stă de pildă taina lui Brâncuși și în aceasta stă inefabilul, acel plus acordat operei de artă care se revendică din mister și se definește ca aspirație. E în ultimă instanță un element mobil. Staticul a dat opere chiar perfecte (se poate citi corecte), frumoase în sensul vulgar

al cuvintului, incremenite în timp și care țin de decorativ și nu de artă. Iată una din capcane. Căci el, teoreticianul, poate cădea în capcana de a confunda angajarea cu didacticismul, de a da prioritate tezei și nu realizării, de a prefera pasajul superficial și expres, lozınca,

atitudinii de fond, care realizată fiind poate face prozelești.

Poetica și politica nu sînt de fel două realități care se refuză. Dar pentru inițierea în politica poezului contemporan, care nu mai redactează sentințe, trebuie neapărat să ai răbdare de a cuprinde pe prima.

i. negoțescu

Prin faptul însuși că artistul este un producător de opere care, cu sau fără intenția sa, de îndată sau mult timp după realizarea lor, ajung să circule în societate, și prin faptul însuși că operele artistice devin bunuri ale societății, arta se constituie ca un fenomen social. Operele de artă, identificările ca atare prin prezența valorii estetice în structura lor, conțin îndeobște și alte valori: morale, teoretice, religioase, politice etc., valori ce pot avea chiar un rol precumpănitor: Platon și-a scris Dialogurile cu scopul de a ne împărtăși idei filozofice; Sfînta Tereza de Avilla și-a scris Autobiografia spre a ne comunica experiența sa mistică iar Thomas Morus și-a conceput „Utopia“ sa cu scopul de a-și expune vederile sociale. Dacă romanele lui Balzac și Tolstoi ne ajută să cunoaștem mai îndeaproape societatea unei epoci revoluate, dacă romanele lui Dostoievski și Proust ne ajută, la rîndul lor, să pătrundem mai adine în tainele sufletului omenesc; dacă lectura poemelor lui Bacovia sau Saint-John Perse ne rafinează propria noastră trăire spirituală; dacă adîncindu-ne în scrierile lui Goethe ne sporim propriul nostru sentiment de demnitate umană, dacă Maiakovski și-a conceput atîtea din versurile sale cu

intenția de a propaga idei politice. — toate acestea indică în mod clar eficiența socială a operelor de artă. Iată și motivul pentru care, dincolo de delectarea produsă în cititori prin prezența valorilor estetice într-insele, societatea le promovează, și unul din scopurile organizării sociale este tocmai această promovare a operelor artistice.

Nu este însă mai puțin adevărat că, în structura ei estetică, opera de artă își este suficientă sieși, se autonomizează, devine fenomen de sine stătător, rupt de creatorul ei indiferent din punct de vedere social, ceea ce asigură specificul și singularitatea ontologică a artei. Antigona sau Hamlet există în sine, ca fenomenele naturii, ce nu au autor și nu sînt menite prin însăși firea lor să servească pe oameni. Ceea ce nu înseamnă că, citite sau reprezentate, tragedia lui Sofocle sau cea a lui Shakespeare rămîn străine omului; ei, dimpotrivă, emoționează și influențează, adică acționează social.

Profund conștient de importanța și semnificația socială a operelor de artă, cercetătorul lor nu poate totuși niciodată ignora caracterul lor ontologic aparte și rolul esteticii este de a-l explica.

petru popescu

Pentru unii, „literatură angajată“ e o formulă sinonimă cu „literatura cu tendință“, ori chiar cu „literatura cu teză“ — toate trei considerate peiorativ, ca o reacție la o epocă de dogmatism literar și de estetică scolastică.

Privite fără patos, formulele nu numai că nu conțin vreun neadevăr, ci descriu, dimpotrivă, natura permanentă și nobilă a literaturii. Orice scriitor e angajat, căci orice scriitor se angajează automat, prin însuși actul expresiei. Nu poți exprima fără să-ți asumi responsabilitatea expresiei. Expresia angajează pe autorul ei. Un autor „dezangajat“, o literatură „dezangajată“ sînt, după mine, contradicții în termeni. Căci angajarea e oricînd prezentă într-un text, indiferent de forma ei : sînt autori care simulează angajarea, alții dezangajarea, alții consideră angajarea implicită și nu se preocupă de înfățișarea ei. Dar, orice formă ar avea, textul literar trebuie să se „lege“ de ceva.

Angajarea adevărată și onestă e însă imposibilă dacă opera în chestiune nu e perfect autentică. Condiția primară a autenticității operei e sinceritatea (frumosul singur, cum s-a văzut de atîtea ori, nu e suficient pentru a autentifica opera). În măsura în care e sincer, scriitorul poate fi oricît de angajat, angajat chiar pînă la obsesie, și angajismul lui nu va supăra pe nimeni. Angajismul supără numai cînd e practicat cu tot dinadinsul, din perspective incompatibile cu realitatea, și fără participarea sufletească a creatorului. De fapt, un asemenea tip de angajare e echivalent cu contrariul său : e o dezangajare, o abstragere a persona-

lității autorului din comunicația vie și morală a operei cu publicul ei, o mistificare, o fugă de responsabilitate. E firesc ca asemenea cazuri să provoace dezgustul și indignarea, dar nu principiul angajării, perfect just și valabil, trebuie pus în chestiune, ci folosirea lui abuzivă și greșită, producătoare de falșitate și de neadevăr, adică tocmai efectele contrare angajării genuine și din inimă.

Lucrurile se întîmplă exact la fel cînd e vorba de tendința ori de teza unui text literar. Sătui de tendințe absurde și de teze nefirești, unii condamnă principial ideea de tendință și ideea de teză, fără să-și dea seama că atacă la bază însăși literatura. Creator fără anumite tendințe nu există, nici text care să nu propună, ori chiar să impună ceva, deci o teză. Problema e, iarăși, acoperirea acestor tendințe, ori teze, de un adevăr, și convertirea lor prin arta scriitorului.

Astfel că ar trebui, poate, să discutăm nu atît angajarea scriitorului, cît rădăcina acestei angajări : conștiința lui. Trebuie să ne angajăm întîi față de noi înșine, apoi față de spațiul și timpul care ne inconjoară. Trebuie să ne exprimăm perfect în acord cu conștiința noastră. Să nu ne mințim pe noi înșine, să nu-i mințim pe alții, să avem curajul integral al experienței noastre, curajul exprimării întregi a acestei experiențe. Din această angajare, a conștiinței și a sincerității, vor decurge firesc toate celelalte : angajarea față de prezent, față de oamenii între care trăim, față de depozitele noastre spirituale, față de societatea actuală românească, față de trecut, față de viitor, față de artă.

veronica porumbacu

Literatură angajată? Mi se pare un pleonasm. Însuși actul de a scrie e un angajament. Cu prima literă născocită, omul despărțit de umbră, ridicat la verticala sa, s-a angajat față de semenii și față de timpul său. Orice act al scrisului fiind deci angajat (de ce aș mai demonstra un truism?), chestiunea nu e a angajării ori a neangajării, ci a naturii acesteia. Eu nu pot vorbi decît de ceea ce știu. De angajarea mea, personală. De opțiunea fără de care viața, istoria, geografia, etica, poezia și... proza mea ar fi fost alta. Ori n-ar fi fost deloc, pentru că eu însămi n-aș mai fi existat. Am ales drumul, în zăpada însingerată din 1941. Am ales acel drum care făgăduia să scoată omenirea chinată din evul lupilor, spre a o apropia de rațiunea și omenia care o despart de fiare. L-am ales cu sentimentul că, între disperare și speranță, între așteptarea unui sfîrșit docil, poate în gropile comune, și angajarea — cu riscuri — într-o luptă activă, tertium non datur. De asta m-am înrolat într-o oaste, și nu într-o oaste oarecare, ci într-una care voia să zdrobească „orînduiala cea crudă și nedreaptă” și să schimbe lumea din temelii. Am făcut-o și atunci, atrasă mai curînd de miinile strînse fratern, ce aveau să figureze pe emblemele noastre socialiste, decît pe pumnul strîns al luptei de clasă, intimidant pentru micul burghez care eram. Dar am ales cîștit. Și în oastea anonimilor care își scriau încă existența cu cerneală simpatică, printre rîndurile istoriei, m-am legat pentru viață de mulți fii ai acestui pămînt, și am militat cot la cot cu ei, în acel spirit care unește dragostea pentru propriul popor, cu răspunderea pentru destinele omului

și ale omenirii: în viață, în școala în care învățam carte copiii, în primele versuri angajate, zîmgălite pe caietele rămase după acederea cîtorva elevi în bombardamente, pe străzile cu felinare camuflerate, între zidurile de case acoperite de inscripții, care puteau deveni, în orice clipă, ziduri de execuție. Cu crezul acesta am ieșit în stradă și după război, cînd mi-am zidit tinerețea în cofrajele viaductelor arcuite între trecut și viitor, cînd mi-am lăsat umbra la temelia acestei Lumi Noi, visate cam în felul lui Galaction... Un crez inițial pe care nu mi l-am schimbat așa cum schimbî croiul unei fuste, la trecerea de la maxi la minijupă, ori viceversa. Fiîndcă multe cusururi am avut, dar de scris n-am scris niciodată ce n-am crezut, și nici cu un creion versatil. Sînt ceea ce sînt, nu m-am socotit niciodată mai mult decît am fost: un mic ostaș anonim, în marea mulțime a celor pe care îi vedeam înaintînd în cadența viitorului. Un om ca mulți alții, care am gustat și din euforiile și din deziluziile vremii, care m-am zbătut așa cum m-am priceput, cît m-au dus puterile, știința, neștiința, conștiința. Și ea m-a făcut să sufăr, în timp, pentru atîtea vise neîmplinite, pentru atîtea erori ale mele și nu numai ale mele; ea m-a făcut să-mi asum și în scris răspunderea pentru propriul meu destin, dar și să-mi leg, rănile în mers...

Se poate ca alții să fi privit lumea nouă printre genele înlăcrimate ale celor care au avut de pierdut lumea veche. Se poate ca alții, sacrificali inutil de erorile istoriei, s-o privească și miine cu alți ochi decît ai mei. Eu nu pot fi nici în viață, nici în cărțile și între Porțile mele,

decît ceea ce am fost : martorul activ al celor care au crezut ferm că nu au de pierdut decît lanțurile. Am păcătuit sau nu că am fost exaltată, în anii cînd proprietatea d-lui Lemaitre a devenit uzina Timpuri Noi, și eu am făcut, ca și alții, sute de metafore pornind de la acest joc de cuvinte ? Să ridice piatra cine n-a „păcătuit“ o singură dată ipso tempore, și cine nu avea să scrie la fel de angajat despre ziua de miine. Regret doar un singur lucru : că, între Visele babei Dochia și Porțile, între primele și ultimele pagini scrise, luna s-a rotit mai bine de trei sute de

ori împreună cu pămîntul, timp în care ea și-a dezvelit astronautilor necunoscuta ei față. Desigur, în fața infinitului, trei sute de rotații lunare sînt o infimă clipită. Pentru un ins, ele sînt o viață de om. Și dacă nu citez circumstanțial adagiul : si jeunesse savait, si vieillesse pouvait, fiindcă nu mă simt bătrînă, dacă invoc în sprijinul meu un aforism al Emilyei Dickinson, după care toate momentele vieții noastre sînt momente de prefață, pot totuși afirma că prologul meu răspunde în epilog. Fie ca el să filtreze ceea ce e durabil — artistic — într-o viață de om angajat.

szémler ferenc

Trebuie să fac această mărturisire fără ocol : nu pot concepe o artă, mai ales literatura ca gratuită, adică fără conținut, deci fără un mesaj oarecare.

Este adevărat că materia primă a creației poetice este cuvîntul, deci prima noastră grijă ar trebui să se îndrepte asupra minuirii și prelucrării lui. Dar deși la o construcție cărămizile, mortarul și elementele prefabricate sînt întrebuintate cu extremă grijă, totul are totuși o finalitate, adică desăvîrșirea clădirii destinate uzului nostru, al oamenilor. Studiarea unor tendințe cu totul recente în literatura mondială — de ex. maniera de a serie versuri a tinerei generații engleze — întărește convingerea mea personală, pe care o repet aci, că literatura care dorește să-și justifice existența trebuie să le comunice ceva oamenilor.

Dar dacă această premiză este adevărată — și este ! — atunci scriitorul contemporan nu poate să rămînă indiferent față de mesajul operei sale. Mă gîndesc bineînțeles nu la meseriașul literar care nu are alt gînd decît să-și asigure mijloacele bănești necesare unei vieți liniștite, ba chiar citeodată de invidiat. Vorbesc de acei oameni ai condeiului care în exercitarea vocației lor se gîndesc mai puțin la persoana lor și mai mult la soarta omenirii, a semenilor lor, a poporului, a clasei din care fac parte. În mintea acestora mesajul — indisolubil de existența operei — trebuie să conțină acel sentiment al Binelui, al Progresului, al Viitorului, al Moralei dacă vrem, care este legat fără discuție de soarta vieții noastre pămîntești.

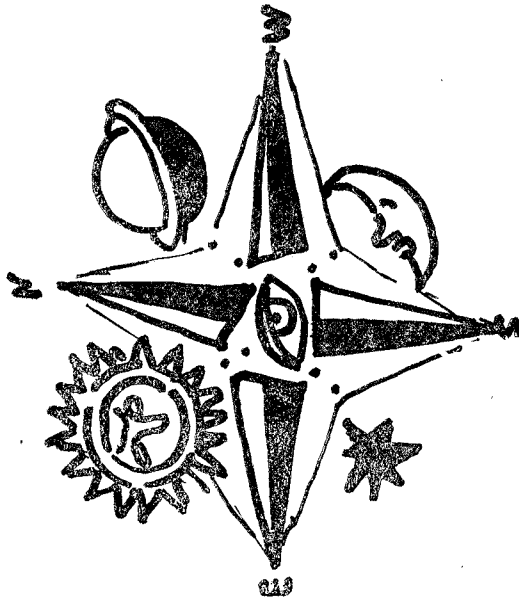
Să nu se înțeleagă din rîndurile enunțate pînă aci că aș milita pen-

tru o artă simplistă, plată. Obligația literaturii — după credința mea — de a avea un mesaj — câteodată bine definit, câteodată numai implicat — nu exclude — eu aș afirma chiar că presupune — o înaltă măiestrie, care în cele mai multe cazuri presupune o complexitate nu cu ușurință de pătruns. Hölderlin, de la a cărui naștere la 20 martie a.c. s-au împlinit două sute de ani, nu a fost de fel un poet simplist. Cititorul operei sale trebuie să lupte cu nebulozități, cu tenebre greu de străbătut. Totuși, nimeni nu poate

tăgădui că opera marelui poet este plină de acel suflu lăuntric, care este mesajul către Omenire, către Victoria Spiritului, a Binelui public.

În definitiv — simplu sau complicat — un creator trebuie să aibă geniu. Iar în posesia geniului el are neapărat și un mesaj către contemporanii și urmașii săi. Acesta este angajamentul sfânt, pe care îl va respecta oriunde și întotdeauna.

Cum s-ar putea manifesta un scriitor în afara scrisului angajat?



iulian vesper

cetatea nouă

II

Turbure de nehotări se respiră lumina,
Nădejde abia presimțită, mugur al dragostei,
Iată potecile se desfac peste continente,
Minii furtunoase se sting pe ruina
Celor trufași. Mai sint glasuri stridente,
Dar fi-vor învinse de nestăvilita tărie
A viitorului. Neguri vor trece, culmile
Vor fi metereze, lespezi vom așeza, chezășie
A vieților noastre : o dorință, o lacrimă, o durere.

Fiecare înălța-vom ca o inimă vie
Cetatea unică a părintului, — tăcută putere
A celor umiliți ; al popoarelor dor și mindrie.
Filiiie părul mulțimilor inseninată
Pe locul cucerit de fiecare în parte
Prin truda de zi și de noapte ; străbate
Singele prin arterele depărtărilor ; nu-l mai desparte
Pe om de om decât amintirea ; o libertate
Fără de margini în ochii uimiți ; făpturi fără moarte
Pășesc înainte ; bunătatea-i hrănește pe toți
Cu-un alint părintesc ; uzinele drumuri deschid
Lacome. Timpul se ridică în vîntul ce bate :
„Oameni, lucrați liniștit, nici un zid
Nu vă stă înainte, scris-ați pe steaguri dreptate“.

pe plaiuri în sus

Între Paris și Urali, între Lena și Quadalquivir
Și mai departe, pe Wallstreet,
Poți citi România, poți s-o vezi demarînd
Scuturată de vise, — fără „de ce m-ați dus
De lingă voi“, fără mari romanțe semi-obscene,

Semi-edulcorate. Inspirați de Mircea, vajnicul
 Înțelept al străbunilor, căutînd peste țări reazimul
 Clipei de azi, cinstind pe cine zidește, reducînd
 La tăcere pe lăudăroși, apăsînd pe acceleratorul
 Celor destoinici, dezgropînd temelia propriului trecut
 Pentru a descopri viitorul, îndemnîndu-ne neîncetat
 Să ieșim ca pentru un lucru imens în flacăra timpului,
 Cu grija de a ne ține visele sus ca pe niște stindarde :
 Zboară-n urma noastră orașe cu-aripa primăvărată
 A vitezei, ne ridicăm din clisa osoasă a istoriei
 Și-o mină întindem spre surizătorul zenit
 Mereu mai aproape de voințele noastre, regăsindu-ne
 Sub cîte-o rază a tinereții, auzind cîntarea din frunză
 A dacilor în vreo dîmîneață a albei lor nemuriri ;
 Și tot ce-a fost zgură, neant și cărbuni schimbăm azi
 Într-un mauzoleu al iubirii, într-o sfîntă țărîină a pîinii.

Cu fruntea atingem constelația lui Decebal, purtăm
 Hlamida lui instelată pe umerii istoriei noastre
 Și noi, halucinații poeți, rostim în vis jurămîntul de taină,
 Urcăm sunete printre sarmisegetuzele încețoșate
 Pentru a schimba în aripi răsufllarea fierbinte
 A lutului, pentru a nu mai muri niciodată ;
 Stăm, în vârtejul Europei între uraganele Taurului
 Și schimnicia Zeiței cu o fervoare de cinci ori
 Milenară, răbdînd, zidindu-ne măruntaiele
 Și făcînd din cetățile noastre trepte pentru unicul viitor ;
 Din tăceri și morminte, cu tîmplele-n zări
 Creștem un adevăr omenesc cu miresme de fulger.

poem despre unitate

Eram la capătiiul umbrei mele într-un lung
 Spital aerian, cu o mie de paturi ;
 Chipurile erau arse și reci, — o știm bine —
 Dar eu adîncit într-un nemaipomenit, îndelung
 Vis de metal, — n-auzeam șoptitele sfaturi
 Și toate-mi păreau nepăsătoare, streine.

Intr-un singur loc neclintit mă uitam :
 La fața, ce se pierdea, ce din nou învia ;
 Eu însumi necunoscut, nevăzut mă schimbam
 Ca într-o oglindă, — o fantastică stea
 Auzeam sfișietoare-ntrebări, aprinse chemări, —
 Strigătul unui mairibund peste noi se rotea,

— „Luați tăcerea, — auzii. Și cerul. Și miinile voastre,
 Doar gîndul lăsați-l. Să te frămînți în zădar.
 Nu-s diplomat, nici strateg, nu-mi flutură flamuri albastre,
 Dar aștept un dor să irumpă, un strigăt măcar,
 Să nu-mi mai poruncească ferestrele numai dezastre.

Să trăiesc, să ascult nesfârșite inimi reale ?
Să fiu în fața lor senin cum e cerul,
Să înțeleg că mi-i dată numai o cale,
Să-mi văd moartea aspră, cumplită ca gerul ;
Să am înainte constelații de rase, o Asie calmă,
Veacuri de-așteptări, ce-și dezleagă misterul ?

Să mă-nfrunte mereu mari torente de semne,
Să mîngii un uragan, o Africă adîncă, de-avalmă
Cu continente, cu alte ere nedemne,
Să le citești adevărul ca-n palmă,
Să mă stringă ca-n chingi morți milioane ; —
Să dispar zi de zi să mă-ndemne

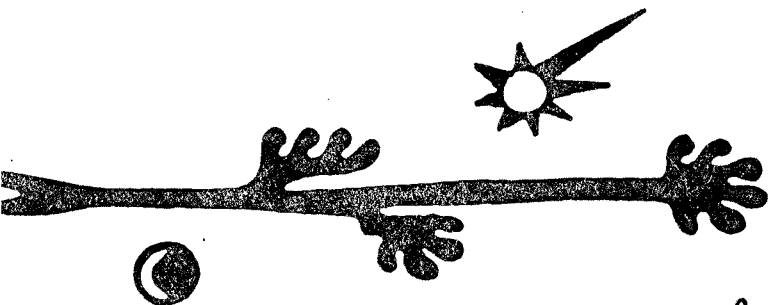
Morții reali cu nevindecatele rane,
Morții siguri, palpabili, limpezi din atîtea războaie,
Morții în întunecatele asalturi de-oțete
Cînd simți că și cerul e numai puroaie,
Cînd sînt guri ce nu se deschid decît să blesteme,
Cînd vezi sîngerînd Planeta, fumegînd în noroaie.

Cînd știi că și nufărul arde și geme,
Cînd auzi astrele că se rotesc în durere,
Cînd întinzi brațul și-un frate a prins să te cheme
Și-ai vrea să fie o simplă părere,
Dar el îngropat, poate neîngropat, pe cîmpie,
Să zaci și tu lingă dînsul, îți cere.

Și fără ca vreodată o ființă să știe
Să te-acoperi cu lut în dimineți încruntate,
Să zaci lingă dînsul cu spaima ta vie
Lingă timpla lui, lingă credinciosul tău frate
Plîns de nisipuri adînci, de lună, de cioburi de stele
Putrezit în straietele militarești, sfirtecate.

Să trăiești ? Să te tirii prin nisipuri, muncelul ?
Dar inima ? Dar lumea întreagă ? Și respirația impurpurată
A femeilor, a pruncilor ? Și-ale morții plete rebele ?
Și tu însuți, — om ? Și umbrele Africii. Tăcerea uscată.
Și grămada de bombe ? Rachete. Și nopțile-n vis ?
Și viața ce trebuie să alerge fără țărături, curată ?

Ascultam. Și cum tremuri de friguri pierdute, —
M-am trezit zguduît ca de-o tainică veste ;
Mă uitam undeva : în viitor, în trecut ?
Toate-aveau adîncimi, înălțimi de poveste,
Eram ca un țărnuț, ca o lume de astre
Și iar lingă căpătuțul meu m-am văzut.



verde olivo

Pe cimp apăruse un gazon splendid. Un gazon care, de fapt, nu era decît griu. El crescuse tot mai mult. Țișneau flori. Peste tot un verde crud, incredibil, o nuanță agresivă și chiar ieftină, vulgară, ce să-i faci, așa e natura. Tărtășescu veni într-o zi, stătu zece minute în ușă, uitându-se cu un aer distrat la dormitor, apoi se duse drept la un dulap, scoase din el o bucată imensă de slănină și îi dădu trei săptămîni de consemnare unui ardelean: — Înțeleg să mai ascunzi o bucățică, dar tu ai băgat aici un porc întreg! Cine-l pîrise pe ardelean? Nu-l pîrise nimeni: Tărtășescu stătea în ușă și urmărea zborul muștelor abia trezite și, după zborul lor, se ducea fără greș la mîncarea ascunsă. Era dat dracului, am mîncat cu toții ce mai aveam prin dulapuri fiindcă nu le mai putem ține de căldură, iar muștele ne trădau. Ei, înviaseră insectele. Tot felul de gîndăcei, de țințari, de libelule, de furnici izbeau seara geamurile, căutau desperate lumina dinăuntru. Am predat mantalele la magazine. Ne era cald în tunici. Nu mai purta nimeni rufărie de flanelă, ori izmene lungi. Dimineața cînd ne trezeam era lumină plină. Puteam observa mărirea zilei. Parfumuri începeau să plutească în aer. Cazarma ardea. Eram alții. În pauzele instrucției făceam plajă, suflecînd minciile tunicii și descheindu-ne la gît. Scăpasem de grija focului, de corvoada de a aduce lemne și a le despica (treabă la care băieții din Ardeal erau mult mai pricepuți decît cei din „regat“), de a curăța sobele și a împrăștia cenușa. Spălatul closetelor devenea acum cea mai mare neplăcere. Făceam dușuri cu apă rece fără să ne mai zgribulim, iar cînd a venit frizerul, la sfîrșitul unei săptămîni, foarte mulți băieți s-au ras în cap, și eu printre ei.

Regulamentul îmi dădea voie în schimb să-mi cultiv mustața. Am lăsat-o să crească, apoi am început s-o tund cu mult ceremonial. În loc să-mi ia mai puțin timp, rasul îmi lua acum chiar mai mult timp decît înainte. În schimb nu mă mai pieptănam. Îmi simțeam capul ușor. Arătam foarte schimbat. Fața din ce în ce mai brună contrasta urît, la început, cu craniul alb și gol, apoi părul a început să crească, a colorat țeasta, aveam, cu țeasta abia mijită și cu mustața, un aer foarte oriental, mi se schimbase pînă și culoarea ochilor. Cine știe ce strămoși se luptă în singele meu, aici sînt Balcanii, în care rasele s-au luptat întîi pe cîmpul de luptă, apoi în iatacuri.

Simbăta venea uneori femeia cu mașina să-l ia pe Ion. Deseori, Sandu și Gigi profitau ca să ajungă mai repede în oraș. Invidiat de toți, Ion se topea de plăcere lîngă femeia de la volan, și punea pro-

lector mîna pe umărul ei. Poartă-te frumos ! I se poate întîmpla orișicui. În primii ani de studenție plecam și eu de la facultate în cite-o mașină cu o femeie. O femeie prea singură, al cărei bărbat, carieră brilliantă, își petrecea viața în avioane și trenuri, pe toate meridianele lumii. Odată, la o tragere, am trecut pe lingă lacul Săftica ; acum patru-cinci ani spălasem un Renault alb în lacul ăsta, femeia care era cu mine, stăpîna, îmi vorbea des și cu admirație despre soțul ei, un artist al poporului român, prea de vreme ruinat de băutură.

Nu mai ieșeam din cazarmă decît foarte rar. Simțeam nevoia, mă stăpîneam. Pe de altă parte, fiindcă îmi băgasem în cap că nu am ce face în oraș, nu mai trăiam la cazarmă în starea aceea de tensiune a militarului care se străduiește să nu greșească ca să nu fie consemnat. Îmi permiteam să greșesc, și drept consecință am și fost pedepsit de citeva ori. În fiecare duminică, rămîneam vreo trezeci de înși, unii cu vreo pedeapsă mai lungă, și eram obligat să ascult la masă poveștile lor cu resentimente, despre cutare camarad ori ofițer care „nu-i înghite” și „le-a făcut-o”, alții fără nici o cunoștință în capitală și care își topiseră toată solda în ultima învoire, alții care pur și simplu, naturi mai lente, erau atrași de ideea de a se odihni, în loc să alerge ca niște bezmetici pe străzile colorate, adulecînd fete tinere. Uneori mi-era destul de greu. Devenisem un maniac al televizorului, știam programele de la coadă la cap și numele mic al fiecărei prezentatoare, uitam imediat ce văzusem, dormeam cu ochii deschiși și creierul gol în fața ecranului. Mă cunoșteau acum o mulțime de trupeși și de subofițeri de la trupă, tot felul de maiștri de la aviație care aveau treabă prin cazarma noastră, eram favoritul femeilor care serveau la masă, al bucătăresei și al șefei de popotă, printre care se răspîndise versiunea sentimentală că aș fi orfan și n-aș avea pe nimeni pe lume, mi se puneau în farfurie bucățile cele mai grase, cred că m-am îngrășat în perioada asta.

Timpu! trecea iar teribil de repede, mă aruncam mereu asupra lui și nu reușeam niciodată să-l apuc. Peste citeva luni se va termina școala. Voi avea o jumătate de an mai mult ca vîrstă. Voi avea o jumătate de an mai puțin de trăit. Vedeam ca printr-o ceață ce era în jurul meu, arme și oameni, vedeam viața din somn treaz, aveam iar senzația de fantomatic, de factice. Totul în jur era atît de abstract.

Abstract ? Ei da, oricît ar părea de curios ! Armata e în fond o instituție mult mai abstractă decît s-ar putea crede ; o instituție destinată războiului, pregătindu-se mereu pentru el, și totuși rămîinînd mai departe o instituție de pace, căci războiul e cel mai improbabil eveniment din viața unei armate, deși cel mai așteptat și mai frecvent imaginat, iar pacea, starea cea mai contrară naturii armatei, e cadrul cel mai obișnuit al vieții militare. Ani de zile armata se pregătește pentru o luptă de zeci de ori mai scurtă decît perioada pregătitoare. Iar toate aceste pregătiri, oricît de minuțioase și de inteligente, sînt întotdeauna depășite și date peste cap de evenimentele ineseși, care mereu întrec în proporții și intensitate toate prevederile și profețiile. Militarii de profesie, oameni care au avut parte de războaie, recunosc că instrucția e întotdeauna depășită de „realitatea cîmpului de luptă” ; totuși instrucția rămîne indispensabilă, fără ea nu se poate, chiar dacă anume părți ale ei pot într-un război al viitorului să nu mai slujească la nimic, dovedindu-și din plin caracterul abstract și teoretic. Aici e paradoxul : o instituție care își crează și consolidează reguli, legi și obișnuințe pentru o împrejurare de excepție, ce nu încapă în obișnuințe și își bate joc de reguli. Concretul brutal și atoaatepătrunzător al armatei sprijină o abstracție vastă, care este abstracția justificării, intenției, scopului, utilității armatei : cuvinte ce sînt pronunțate des

în timp de război și de pace, dar care de mult au fost îmbogățite, și chiar deviate de la sensul lor original. Și apoi, abstracția armatei e mult ajutată de număr. O pereche de bocanci e o pereche de bocanci. Un om e un om. O armă e o armă. Dar cincizeci de mii de perechi de bocanci, cincizeci de mii de oameni, cincizeci de mii de arme, sînt, prin însăși enormitatea cifrei, niște abstracțiuni. Un ostaș e făcut din carne și bătaie speriată a inimii; tot așa o grupă, un pluton, o companie. Dar un batalion, un regiment, o divizie, un corp de armată nu mai sînt decît valori abstracte în bursa uriașă a unui război, și cine mai are timp să le privească, să le cerceteze la rădăcină, să sape și să scoată de sub cifre omul unic și irepetabil?

Se apropia jumătatea stagiului și în fiecare săptămînă aveam verificări parțiale, ba la instrucția de front, ba la instrucția focului, ba la instrucția tactică. Învățasem să montăm și să demontăm armamentul sub plapumă ori pe întuneric, făceam concursuri de viteză și pariuri, fiecare își cunoștea arma perfect, începea s-o înțeleagă, s-o dorească, ca pe un om.

Apoi mergeam iar la trageri. Trageri de zi, trageri de noapte. Cu automatul, cu pușca mitralieră, cu aruncătorul de grenade anti-tanc, cu **pistolețul**, cum îl numesc militarii. La țintă fixă, la țintă mobilă. Din poziție culcat, din genunchi, din picioare, din mers, din camionul în plină viteză. Nimeream din ce în ce mai bine. De mult nu mi se mai întîmplase să mă întorc de la ședință cu normele neîndeplinite. Mi se oprea inima, sîngele, creierul, sămînța, împușcam ținta cu privirea strînsă, aruncam tare cu degetul în ea, o străpungeam; odată la sfîrșitul unei ședințe am găsit în spatele țintei ciuruite bucăți dintr-o pasăre, făcută țandări de glonțul de război. Americanii au ajuns pe lună, da, dar aici pe pămînt un glonț rămîne un glonț, și spaima de el, și moartea de el, sădite adînc în fiecare din noi. Poligon pîrjolit de soare, ca o fotografie africană, vara o să fie și mai rău, dar ce mai e pînă la vară, un fleac. În jur, țara veche, plină de gloanțe amare și dulci ca niște fructe, țară pardosită cu gloanțe, înălțată pe gloanțe, cum poți oare să-ți dai seama dacă ești îndrăgostit, în niciun fel, cînd poți oare să-ți dai seama dacă ești îndrăgostit, niciodată.

M-am dus totuși în București, la Paști, am ciocnit ouă roșii cu unchiul Nicu, am dus ouă și la cazarmă, cîteva le-am ciocnit stînd culcat în pat, cu Gigi, cu alți băieți care se întîmplau să treacă pe acolo și ei cu cîte-un ou în mînă, le-am sfărîmat la un capăt, la altul, le-am mîncat, făcînd schimb între noi, unii vroiau tari, alții cleioase, s-au dus ca și cum n-ar fi fost în stomacul soldătesc, simbol al vidului perpetuu, am măturat cojile colorate, Paștele a trecut.

După Paști, m-am simțit iar obosit de București. Mă bucuram să mă întorc. Zilele și nopțile se uneau. Mă înconjura un ecran, oricît de iute m-aș fi întors nu reușeam să-i găsesc nici o fisură, oricît de tare mă repezeam, cu fruntea înainte, nu reușeam să-l sparg. Un ecran, ori poate o plasă, o plasă țesută atît de strîns, din materialul ei invizibil și inexistent, încît nu mai lăsa niciun ochi, era toată o țesătură continuă, eram turnat înăuntru, mă învelea etanș, nici un loc nu rămînea gol în afara mea, nu puteam mișca înăuntru ei, toate mișcările mele erau unite de ea.

Era ciudat.

Ciudat, adevărat. Vedeam printr-un filtru, auzeam printr-un filtru, mîncam și beam printr-un filtru, respiram tot prin el, mi-era dor de cineva, de oricine, să întind mîna prin filtru să-l mîngîii, să-l mîngîii cu filtrul care îmi acoperea palma pînă la confundare. Vorbeam prin filtru. Gîndeam prin filtru. Mă mișcam prin filtru. Era foarte bine. Căutam soarele, îi simțeam căldura prin filtru ca și cum filtrul n-ar fi existat. Uneori mă gîndeam la realitatea de dincolo de filtru,

dar nu făceam nici un efort ca să scap și să ajung la ea. Soarele mă pătrundea, mă adormea mai tare, ieșeam din somn în soare, intram din soare în clasa verde, ieșeam din clasă în somn, din somn la rastel, intram cu arma în soare. Trecuseră săptămîni de cînd nu fusesem în oraș, trecuseră săptămîni de cînd nu mă mai amețisem în vreo circumă, ieșise răul din mine, mă simțeam nevinovat ca un copil, uneori, pe deasupra lingurii, puneam ochiul pe femeile care ne serveau la masă, în prima clipă mă uimeau, nu le înțelegeam rostul, ce căutau pe lume? Stăteau prin comunele din împrejurimi, cele mai multe, cu picioarele lor groase și păroase de țărânci, cu mirosul lor de bucătărie. Carolina, cea mai ușuratică (deși avea două fetițe și un soț tîmplar pe care îl zăream uneori, și era trecută de patruzeci de ani), spărgea câteodată pahare și își scuipa în sîn ca să alunge piaza-rea, prima oară în viața mea cînd am văzut că expresia „a scuipa în sîn“ mai are încă o corespondență în realitate; una singură dintre ele, Vetuța, care avea numai douăzeci de ani, era mai albă și mai curată și elevii nu făceau cu ea glume cu două înțeleșuri, era și singura bucureșteancă, venea aici tocmai din Vitan, în fiecare zi, am aflat că se despărțise de soțul ei, un muncitor care o bătea de-o nenorocea. Le priveam o secundă și mi-era de-ajuns, scăpam iar în soare, atacam în soare, trăgeam în soare, cădeam în soare, zăceam ca de gloanțe adevărate.

Iar prietenia cu băieții ajunsese la culme. Spuneam Sandu, Ion, Gigi, mi se părea că mă strig pe mine însumi. În dormitor, în spălător, la masă, în formație, ne atingeam, o atingere caldă ca a soarelui. Puneam mîna pe umărul lui Gigi, eram emoționat. Lucrurile lor erau ale mele, ale mele le aparțineau și lor, vorbeam aceleași gînduri, gîndeam aceleași cuvinte, eram cînd patru, cînd unul. Și ei simțeau la fel ca mine, toți patru simțeam la fel, poate unul din noi mai explicit, iar altul mai obscur, dar nu asta avea importanță. Ne găseam pînă și în somn. Visam uneori și era exclus să nu apară în vis unul din băieți. Din cînd în cînd, la „micul dejun“, Ion povestea și el un vis, în care îl zărise și pe Sandu, ori pe mine. Apoi Ion o lingușea pe bucatăreasă ca să capete apă fiartă, scotea de sub tunică punga cu cafea, făcea cafea, beam, întorceam cîmile urite de metal, Ion făcea gura puică, își mîjea bondarii catifeleți ai ochilor, ne ghicea, uneori se strîngeau în jurul lui alți camarazi, ba chiar băieți care nu erau din plutonul nostru, și atunci imaginația și subtilitatea lui Ion nu mai cunoșteau margini.

Mie îmi ghicea mereu un drum. Un drum lung, teribil de lung. În care aveam să fiu însoțit. De un bărbat sau de o femeie?! Îmi răspundea de fiecare dată că nu se vede clar. Mă rog, un drum lung. Nici nu-mi făceam iluzii, nici nu mă speriam, deși un drum lung, mai ales însoțit, ar fi putut să însemne cine știe ce. Hotărîsem că trebuie să am răbdare. Luni dimineața băieții se întorceau din învoire, palizi sub tenul bronzat, încercănați, cu gura amară. „Băieți buni, dar cam beau apă dimineața“, așa îi caracterizase odată Oțeleanu pe elevi. Ion mai ales, luni dimineața, bea apă de stîngea. Începea instrucția, iar eu, care dormisem o noapte lungă și fără zvircoliri, alergam mai sprinten decît toți. Le-o luam înainte în atac, ajungeam singur foarte departe, chiar la marginea soarelui, se dădea semnalul de încetare și eram singur în fața soarelui. Atunci profitam; cu arma în mînă, în vîrfurile picioarelor, intram în el. Puneam arma jos, mă descopream, închideam ochii și mă lăsam tot luminii.

Atacam în direcția rambleului căii ferate, și soarele lipea tunicile pe noi. Rupe piciorul în salt! Sfărîmă-l din balamaua soldului! Vine el singur la loc, pe cînd ești încă în aer, cazî drept în inima grea a bocancului, rupe-l și pe celălalt! Masca de gaze saltă în sacul

port-mască, o clipă sacul se desprinde de trup, se zbate singur, cureaua îl trage la loc, sacul se întoarce, lovește trupul, casca sare din cap, revine și ea, clântâne pe țeastă, capul simte, prin căptușeala protectoare, tăria căștii, toate curelele și poverile echipamentului joacă pe corp, se depărtează și se adună iar toate pe el, nasturii mușcă în încheietori. Rupe genunchii, rupe coatele, sfărîmă pumnul pe apărătoarea armei, rupe-ți plămîinii în gîfiiuri, rupeți ficatul în răsputeri, rupeți ochii în arsura peisajului, uită-ți creierul, uită-ți părțile bărbătești, zdruncină-te tot în luptă, unde e zdruncinătura mare a morții? Taie-ți mușchii de efort, sfîrtecă-ți tendoanele, pisează-ți oasele! Deodată oboseala va fi o pasăre uriașă, te va adăposti pe aripi, te va purta în zbor peste cîmp, nu vei simți, nu vei fi, vei ajunge.

Ne strecurasem prin tufe verzi, transpirația ne curgea în ochi, frunzele tinere stăteau abrutizate pe copaci, nu mișca un vînt, orizontul nu mai avea putere să tremure, un sfîrșit de aprilie cald ca ziua de apoi. Verde și azur de cer topit. Udate de transpirația mîinilor, armele alunecau. Eu mă tîram primul, eu fugeam primul, fusesem desemnat la comandă, în spate erau respirații și gîfiiuri, pe unele le recunoșteam, înaintam împins de ele, creștea în mine ura de soarele diavolesc, ura de verdele încrustat, ura de albastrul scorojit de sus, ura de praful și frunza stătută a lumii, în ce să le strîng ca să le împușc, să mă descarc tot în ele, să le pun capăt?

Nu puteam rămîne la pămînt mai mult de douăzeci de secunde. Se zice că unii soldați au un reflex al somnului atît de perfecționat încît pot adormi cu capul pe armă, în groapa unui obuz, sub mitraliere, chiar și numai douăzeci de secunde. Douăzeci de secunde de somn, de refacere. Și un nou salt, și atunci cînd nu mai ai nici o putere, cînd capul doare ca o explozie, cînd îți vine să vomîți și ce-ai supt înainte să te fi născut, cînd își vine să apeși cu un milion de degete pe un milion de trăgaciuri, ca lumea să se prăbușească în împușcătura din urmă, atunci încă un salt, și încă unul, încă unul, încă unul, pînă la capăt, care capăt, pînă la sfîrșitul sfîrșitului, dacă Dumnezeu ne-a dăruit într-adevăr și așa ceva.

În zborul fugii, toate săreau pe mine, se depărtau și reveneau supte în mine, inima în mine sărea o clipă în golul dintre coaste și se despărțea de tot trupul, nu-l mai atîngea prin nimic, apoi iar revenea. Orizontul sărea din ochii mei, se despărțea de privirea mea, stătea o clipă singur, iute sărea înapoi. Pămîntul fugea de sub mine și se întorcea într-o clipă, speriat să nu-l pedepsesc. Ochii mi se rupeau din orbite și alunecau înaintea mea ca niște bile, dinții și buzele mi se rupeau din gură, pumnii mi se rupeau din brațe, bărbăția mi se rupea din trup, alergau înaintea mea și mă trăgeau invizibil după ele, le căutam îngrozit cu stînga rămasă liberă, le găseam pe toate, nici n-aveam timp să oftez de ușurare.

Ura măreață a atacurilor. Orice mi s-ar fi înălțat în față nu mi-ar fi putut rezista. Străpungeam cu gura țevii cerul bestial, rămurișul tremura în fața mea ca o femie pierdută, pielea apei se făcea ace la auzul pasului meu. Ajunsesem aproape de calea ferată. Deschideam gura să urlu, numai cu urletul aș fi fost în stare să îngrop toată suflarea, urlam îngrozitor, despicam pămîntul și cerul, dar numai înăuntrul meu, în afară ieșea nimic, un nimic care se întîlnea cu ecourile de „ura“ risipite pe cîmp de camarazii mei. Împușcăturile bufneau în jur, ca niște ciini scăpați din zgardă, zgomotul era ca de aer comprimat, ca de supapă neînchisă bine, ca de cauciuc care se sparge, înjunghiat de cui.

BUF ! Amorțea aerul sub pumnul pocniturii, sângele fugea din carnea lui, carnea aerului se albea, se învinețea. Eram în vîrf, primul, capete și piepturi se înălțau în urma mea, retezate de rambleu, numai eu îmi înălțam în văzul dușmanului silueta întregă.

Încremenisem, cu un picior în aer, în salt, cu altul susținîndu-mă, și am auzit comanda AER ! Veneau avioanele, m-am aruncat la pămînt, cît mai tare să mă lovesc, să mă zdrobesc, să-mi zdrențuiesc carnea, tîndări să mă fac, mii și rui de fărîme, pulbere și cenușă.

Îmi îngropam fața chiar lîngă șină. La cîțiva centimetri de ochii mei, un muc de țigară, ca un cadavru mic, și, da, asta trebuie să fie, un scuipat uscat, și pietre mici, și praf, și fire de iarbă, și o pată veche, de la tren, dacă nu de la vreo vacă. Doamne, e oare posibil ? Ce anume ? Eu, cel obișnuit, care mă cunosc pe mine însumi atît de bine, să mă găsească acum, în clipa de față, cu obrazul meu, știut, aproape lipit de mucul de țigară aruncat din cine știe ce tren, ori de scuipatul uscat (microbi și bucăți invizibile din ființa altuia) al cine știe cui ? Și de de n-ar fi posibil ? Războaiele i-au dus pe oameni în locuri mai uimitoare, spaima de moarte i-a îmbrățișat cu lucruri mult mai scîrboase, ce te scîrbește pe tine azi e nimic, și cine știe dacă nu ți se pregătesc surprize odioase în viitor, ca să-ți dai seama atunci că emoțiile de azi sînt numai o joacă de copil nevinovat ?

Iar LA ATAC ! Săream în picioare, depărtîndu-mă vertiginos de mucul de țigară, mă aruncam de partea cealaltă a rambleului, cădeam ca într-o prăpastie, îndoiindu-mi uimitor piciorul. Eram convins că l-am rupt. Nici pomeneală ! Călcam cu el la fel de strașnic, doar cu o mică durere la orice mișcare. Ajunsesem jos, și, dus de goană, rădeam tufele frunzoase de la rădăcina rambleului, intram în ele cu genunchii, cu șoldurile, cu talia, le desființam, o clipă după mine toți ceilalți intrau și ei în șirul de tufe, ca o coasă omenească, nu se mai auzeau decît pîriituri și troznete, dar nu durau decît o secundă, tot plutonul depășise deja linia tufelor, care nici nu mai existau, și acum cădea în poziții de tragere la marginea unui cîmp îngust, plin de buruieni, peste care se înălța, dincolo, pădurea.

Purtam peste tunici costume de protecție, stropite cu verde și cafeniu, costume care imitau primăvara. Ordin să ne mascăm cît puteam mai bine și să ne punem măștile. Acum lumea se făcuse două rotunduri de sticlă, prin care vedeam două mingi de priveliște, pămînt, ierburi, copaci, ne îngropam la rădăcina buruienilor, așteptînd ordinul să continuăm, ridicam puțin capul, trăgeam, foarte greu de ochit prin mască. Simțeam nevoia să urinez, trebuia să rabd încă o jumătate de oră, pînă la terminarea exercițiului, uniformă și costumul de protecție mă încălzeau foarte tare, și numai ieri avusesem încă parte de binefacerea rece a ploii.

Toți deodată, dînd drumul din șold focului armelor, pocneam cu bocancii în bălți, striveam, rupeam, spărgeam, și am văzut cu scîrbă un șarpe de apă, făcut cruce în sânge de bocancul altcuiva, dar nu m-am putut feri, am căzut cu bocancul pe el și l-am mai împărțit odată : lumea se clătina sub pașii noștri, din trei foarfeci ale picioarelor am fost lîngă mal, cu arma agățată de cot m-am prins de două ramuri care atîrnau, mi-am făcut vînt, am străpuns cu pieptul ecranul de frunze și crengi, am aterizat în genunchi pe mal, în față crîngul rar, m-am ridicat, atacul mă îmbătase cu totul, fugeam ca în vis, nu-mi mai stă-

pîneam bine mădularele, armele în jurul meu se auzeau ca niște sughițuri de fier, pe care gîtlejul de fier nu poate să le stăpînească, alergam toți acum prin cîrîngul rar, care se zguduia de noi, pomii fugeau spre noi, noi spre ei, ne făceam loc unii altora în ultima clipă, îmi venea să mă reped în cite unul dintre ei și să-l dau peste cap, dar nu știu cum se strecura, îmi scăpa tocmai cînd eram gata să-l ating.

Din cîrîng am trecut în niște luminșișuri cu arbori rari, noi fugeam tot mai repede, am sărit peste un drum comunal cu urme noroioase de cauciucri, apoi ne-am infundat în pădure, nu ne mai vedeam unii pe alții, fugeam singur, inert, mi se părea că aud zgomotul băieților în jur, dar se putea să fie numai al meu, făceam o gălăgie groaznică, ori poate așa mi se părea, fiecare frecătură a unui nasture de o curea parcă răspundea pînă în cer. Aruncam în urma mea crenguțe rupte, frunze, praf scormonit de tălpi, picături de sudoare. O pădure de șes, cu frunzele de pe jos înecate în praf, pădure de stejari, stejari tineri, opera acțiunilor de împădurire de care s-a vorbit atîta imediat după război. Mă ardea mîncarea în stomac, o gheară mă ucidea în crucea șoldurilor, dar nu mă puteam opri, izbucneam din pădure ca un tren nebun, pe care nu-l pot încetini nici cuptorul gol de cărbuni, nici frinele, ieșeam în cîmpul alb de soare, nu mă oprea decît vocea maiorului, strigîndu-mă a cita oară? — CULCAT, ELEV, INAMICUL NU TE IARTĂ!

M-am prăbușit, lovindu-mă rău la genunchi, și parcă eu însumi dorisem să mă lovesc cît mai tare și să mă doară cît mai rău, îmi prelungeam fuga dementă în durerea cărnii, îmi puneam în durerea cărnii toată energia pe care nu mi-o putusem cheltui. Nu vedeam nimic. Semnalele spuneau că trecusem de zona infectată. Mi-am scos masca de gaze. Am pus mîna dreaptă în scobitura măștii : frigea.

S-a dat încetarea.

M-am golit de mine însumi lingă un trup de arbore putred. Fumegam. Mi-am scos costumul de protecție. Parcă era o piele de șarpe, încă udă de viața corpului abia părăsit. Dedesubt eram leoarcă. Gulerul tunicii stătuse într-o ploaie caldă. Îmi simțeam maioul pe piele, bun de stors. Marginea de plastic a gulerului tunicii plescăia atingîndu-se de gîtul ud și simțeam că dacă mi-aș strînge uniforma în jurul trupului apa din ea s-ar revărsa.

Picioarele și bocancii nu se mai deosebeau. Frigeau îngrozitor, și nu-mi dădeam seama dacă fiorul e de la picioare sau de la bocanci, care arde mai tare, din ce parte a pornit arsura.

În jur, toți erau întinși, sau se descheiau la tunici. Pauza ne lovea în moalele capului. Am mai fi putut alerga. Odihna ne făcea rău.

Mi-am scos tunica. Abia acum am simțit că era vînt. — Ai să răcești, prostule!

Într-o clipă vîntul m-a uscat. Maioul scîrțîia de transpirație. Tunica se întărise. Mi-am pus boneta în locul căștii. Parcă mă mîngîia ceva pe creier, o mîină ușoară, o briză caldută și moale.

M-am așezat. Tot corpul, fierț, țipa după mișcare. Îmi venea să mă scol și s-o iau la fugă din nou, oriunde, pînă la ieșirea din minții.

Gigi venea, șchiopătînd, ducîndu-și arma ca pe un ciomag: în echilibru pe umăr, ținută cu dreapta de țevă, cu patul atîrnînd înapoi. — Ei, cum a fost? — Nici nu mai am tălpi.

S-a descălțat, și-a scos cele două perechi de ciorapi de lînă, unii închiși, deasupra, ca să-i ferească pe cei albi de dedesubt de negrul dizolvat al bocancilor. Bocancii, lăsați goi alături, abureau. Își dădeau duhul. Picioarele ieșeau din ciorapi albe ca niște pești, iar pe tălpi avea niște bășici extraordinare. Nu mai văzusem așa ceva în viața mea.

— Trebuie să le tai.

— Crezi că n-o să doară mai tare?

— Nici pomeneală. Înăuntru nu e decît apă.

— Atunci, mai bine să încerc chiar acum.

Le-a deschis cu briceagul și a încercat să le stoarcă. Dar îl dureau.

— Nu e nevoie să le storci acum. Îți pui bocancii la loc și au să tedeze singure cînd ai să apeși pe ele în mers.

Trebuia să mă mișc, ca să uit de țipetele fiecărui mușchi. În mișcare, parcă mă odihneam.

Am trecut pe lîngă niște băieți care discutau ceva despre sport. Unul pomenea de Federația Română de Oină.

Acum cîmpul devenise iarăși abstract. Și tot atacul rămas în urma noastră era și el abstract. De neînțeles. Am făcut ocolul plutonului tolănit pe jos, și fețele înălțate în soare nu mi se păreau de carne și sînge.

Trebuia să mai așteptăm. Veneau camioanele ca să ne ia, să ne întorcem. La cîteva sute de metri, liziera pădurii, și un alt pluton în repaus, parcă plutonul doi.

M-am uitat la ceas, aproape mirat că mai mergea. Da, mergea înainte, și trecuse de ora prînzului.

Brațele îmi atîrnau din umeri și din coate, pumnii din încheieturi, de oboseală mergeam legănat ca un marinar. Cu toată oboseala, aveam încă sentimentul că nu-mi poate rezista nimic. Mă plimbam printre camarazi cu un surîs sigur de mine pe buze, măsuram amuzat umerii celor mai puternici, nu m-ar fi speriat să-mi caute ceartă oricare din ei, aș fi știut ce să-i răspund și l-aș fi dat la o parte. Purtam în fiecare nerv, în fiecare mușchi, o imensă încredere în forța mea. Fără să-mi dau seama, strîngeam și desfăceam pumnul, ridicam ochii la cer, cu pumnul strîns, eram gata să-mi lipesc pumnul în mutra lui de vată, căutam în el figura aceea în care să se strîngă tot ce detestam, eram gata să o nimicesc cu o singură lovitură. Patru vlăjgani să fi sărit pe mine, patru gentlemen-jucători de rugby, cu statura lor calculată perfect după normele în vigoare între cele două războaie, aș fi izbit ca un nebul, i-aș fi uscat, nu altceva.

Cel puțin asta simțeam în clipa aceea. Așteptam cu nerăbdare ca vlăjganii să apară de undeva, cu aerele lor nobile înscrise pe fălcile leonine, fălcile astea vroiam să le ușurez de dinți. Așteptam să se arate în cer însuși Dumnezeu-Tatăl, sub forma unui gentleman-jucător de rugby, ca să-l pot amenința și pe el. Ar fi fost pumnul de pe urmă și m-aș fi făcut pulbere, mîndru că am avut atîta curaj.

Camionul veni, cu bidoane cu arpacaș și marmite cu apă, plutonul s-a ridicat să facă coadă la gamele, Gigi făcea de obicei pentru noi patru, așa că eu cu Sandu și cu Ion am mai respirat liber o clipă, rămași singuri pe cîmp.

M-am mai uitat odată în toate părțile, cu foarte mare atenție, dar tot nu apăruse, nicăieri, vreo țintă pentru pumnul meu. Am mai zîmbit odată, indulgent, înțelegînd frica dușmnului de a se arăta. Nu-i nimic, rămîne pe altă dată.

Cu sufletul înălțat de această iertare, m-am dus și mi-am luat locul. Venirea noastră a provocat proteste, și, în spatele meu chiar, Divitari, o corcitură de italian și grec, cu obraji roșii și păr negru-ondulat în rîrire, a înjurat chiar tare. M-am întors cu multă autoritate și l-am fixat, și, cu toate că era mult mai voinic decît mine, expresia mea și-a făcut efectul.

Unii preferau să mînce la soare, alții se înghesuiau în umbra camionului. Gigi mîncea chiar băgat sub camion, pe burtă, cu gamela cu supă sub nas. Dacă ar fi pornit camionul chiar acum, strivindu-l? Ce s-ar fi ales din gamelă? Alții stăteau pe treptele cabinei. Sandu se rezemase de o roată. Contactul cu cauciucul prăfuit îi spargea casca de păr castaniu. Roata era imensă, lîngă el. Camionul tot era imens

pe cîmpul gol. Abia acum îmi dădeam seama că și un camion poate fi un univers, cu atît mai mult în pustiul cîmpului, cu atît de mult mai mult într-un război. Oamenii erau atît de mici și de fragili lingă roți, lingă bara din față, lingă farurile care le ajungeau pînă la talie și erau mari cît un cap, lingă rînjetul de metal încremenit al radiatorului. Camionul era uriaș, monumental, impunător ca o statuie eroică.

Îl contemplam mîncînd, cu o lingură strîmbă, ciorba pămîntoasă la culoare, din gamela de tablă ciobită. Apa într-o cană urîtă, între picioarele încrucișate. Piinea ferită în bonetă, ca să nu se umple de praf. Plutonierul de la aprovizionare, Lambriu, cu un polonic mare, ca dintr-un film comic, împărțea suplimente celor care se mai simțeau înfometați, Ion era printre ei, vederea spinării lui late mi-a pricinuit o căldură îndepărtată.

Era în regulă. Totul era în regulă. Eram și sătui. Nici nu ne întorceam pe jos. Ne-am urcat în camion. La cazarmă ne aștepta o jumătate de oră de somn.

Încet, cazarma pătrundea în primăvară.

Zăpada s-a topit și a lăsat loc unui noroi infernal. Cît am mai muncit ca să curățăm curtea, pe urmă de fiecare dată bocancii, dușumeaua dormitoarelor, a claselor, pe urmă iar bocancii. Oglindă. Oglindă, să mă pot bărbieri în ei! Așa spunea legenda că îi amenința pe ostași un subofițer de la regimentul de întreținere. Unii pretindeau că odată el chiar își răsese mustața în lumina neagră a propriei lui cizme, pe care o adusese ca model în fața subunității. Ficțiunile armatei. Ni s-au strîns căciulile și ne-am dus la magazie, la subsolul blocului alimentar, să ne luăm bonete. Era un coridor foarte lung și complet neluminat, nu se știe de ce, cineva ne-a spus că apa se infiltrează în perete și distruge, undeva, izolația. Care apă? Dar într-adevăr era apă pe jos în coridor. Nu puteam s-o vedem fiindcă era întuneric beznă, dar o auzeam clipocind sub bocanci, coridorul era foarte larg, s-ar fi putut merge cu automobilul pe el, departe, la capăt ardea un bec la ușa magaziei, părea foarte depărtat din cauza lipsei reperelor, iar noi, ca să nu ne împiedicăm (pe laturi erau niște paturi de fier stricate, rînduite unul lingă altul de la intrare și pînă la magazie) sau să nu ne lovim de pereți, mergeam cît puteam pe linia de mijloc a coridorului, perpendicular pe lumina zărită la orizont. Din cînd în cînd cineva venea din sens opus, astupa, negru, becul, uneori sclipea din țigară, — Atenție! strigam și coteam spre dreapta, iar el cotea spre stînga, civilizată, ca pe o șosea. Toată lumea s-a învățat să meargă foarte repede prin întuneric, cu aceeași siguranță cu care ar fi mers la lumina zilei, unii alergau sprinteni pînă la magazie și înapoi, eu de fiecare dată îl străbăteam penibil de încet, nu mă puteam obișnui cu ideea că în fața mea e doar întunericul gol, că nu mă pîndește nici un promontoriu de fier, să mă sfișie în părțile cele mai intime și mai sensibile, în lumina ochilor, ori în beregată, ori în stomac, ori în sex, teama de castrație ieșea din mine și tremura pe coridorul magaziei, îmi făceam miinile pavază în fața trupului și numai așa reușeam să ajung, deși nu mi s-a întîmplat decît o dată să mă ciocnesc de ceva, și era un om de carne moale și oase ascunse, ca și mine. La un moment dat, în dreapta, nu prea departe de becul magaziei, totuși într-un loc în care nu era multă lumină, se făcea un intrînd în perete, iar în fața lui stătea un trupeț în ținută de campanie, cu carabina lungită cu baioneta: arestul, faimosul „bulău“, așa îi spunea toată lumea, pînă la ofițerii superiori, era un nume ca oricare altul, fără nici un echivoc, fără nici o intenție vulgară, dacă existase vreodată ea se pierduse de mult, iar la bulău stătea în clipa de față elevul Cheia, care încercase

să plece în oraș în timpul săptămânii cu un bilet de voie fără valabilitate, și îl păzeau schimbându-se niște căprari de la regimentul de întreținere, totul în întuneric, sentinelele stăteau în post pe întuneric, cu arma nevăzută în mână, se gîndeau la ale lor, era răcoare și liniște, uneori prin fața lor, într-o parte sau alta, treceau umbre de elevi cărînd materiale, ori subofițeri cu dosare, cu „A“-ul pe epolet. Cutremurat la gîndul că vreo ieșire tare și ascuțită mi-ar putea emascula vreo parte din trup, am străbătut coridorul cu mîinile întinse în fața mea, am intrat în șirul elevilor, am primit boneta, era iscălită pe căptușeală — G. S., alături încă o dată, mai mic și mai șters, I. M., am mai căutat, am mai descoperit și alte inițiale, stătuse pe multe capete, de azi va sta pe al meu. Am ieșit afară și am orbit de soare. Ordin să ieșim la instrucție fără mantale, pămîntul era cîelos și mirosea, fuga prin pasta neagră era foarte obositoare, am făcut instrucție patru ore, am trecut în clasă pentru ultimele două, recunoscători teoriei care ne îngăduia să ne odihnim, Sandu și Gigi, care stăteau departe, în fundul clasei, în afara razei vizuale a ofițerului care preda, așteptau din cînd în cînd, la tablă ofițerul ridica vocea ca să sublinieze vreo idee esențială a lecției și atunci ei se trezeau cu o tresărire buimacă, mă uitam în fața mea, vedeam numai umerii verzi ai băieților, încununați de epoleți, cefile înnegrite de aerul rece și de o săptămînă de soare, părul tuns scurt, clasa mirosea tare a podea frecată, albastru sculptat în ramele galbene ale ferestrelor, un fragment de ofițer instructor se vedea la catedră, capul îi era astupat de o lampă care cobora din tavan, trupul retezat de la copase de planul primei bănci, iar cînd, plimbîndu-se de la tablă la lada cu nisip, ofițerul se oprea chiar între busturile celor doi elevi din prima bancă, atunci nu i se mai vedeau nici măcar brațele, părea o statuie ciuntită de timp, drapată ciudat în verde cu nasturi luminoși.

S-a deschis ușa și am sărit toți în poziție de drepti, chiar și Gigi și Sandu, încă adormiți, intraseră cîțiva ofițeri și un civil, ofițerul era maiorul Tărină, loçliitorul politic, lecția s-a întrerupt, maiorul avea nevoie de plutonul nostru, civilul era de la Televiziunea Română, în-suși generalul comandant al școlii aprobase, elevii cei mai înalți, a respins cîțiva prea pipirii, la arme pas alergător MARȘ ! Eram oboșiți de celelalte ore de instrucție, ordinul e ordin, destul de enervați de schimbarea de program am luat-o la fugă spre rastele.

În front, cu dreapta închisă pe cureaua armei, am ascultat cuvîntul avîntat al maiorului Tărină. Crezusem că sînt iar niște tipi de la direcția învățămîntului militar. Veneau uneori și fotografiau ori filmau pentru cite-un material didactic destinat seriilor următoare. Nici pome-neală. Era într-adevăr televiziunea, vroiau să facă o emisiune specială dedicată armatei, „Neclintiți la fruntarii“ sau cam așa ceva, iar nouă ne revenea onoarea specială de a figura în ea. Maiorul Tărină, stîmăr, cu mustața mică, spilcuit, cu piept îngust, cu picioare scurte și strîmbe și solduri late, cu un permanent zîmbet mulțumit de sine, cu voce de cap și cu un debit verbal strașnic, ne luă pe departe. Vorbi chiar de patriotism, de progresul intern al țării, apoi de politica externă, apoi ajunse la ideea că noi nu trebuia să ne preocupăm forțele ca emisiunea de televiziune să iasă cît mai bine. Ca și cum pînă la urmă tot n-ar fi dat ordin. Sfirși bombastic și ne făcu cu ochiul : băgați de seamă, mîndria școlii e în joc. Și dădu cuvîntul regizorului de televiziune Liviu Liveriu.

N-auzisem niciodată de el, n-aveam de unde să știm cine e. Cu un păr roșcat foarte creț, pistruiat și urechiat, cu nasul frînt, cu niște ochi galbeni care plouau de urduroși ce erau, îmbrăcat cu un pulover negru peste pantaloni de catifea cam tociți, cu șosete roz și pantofi

roșii, cu un fular tot roz la git, ascunzînd cămașa, sigur pe el, și un tip care ținea morțiș să fie popular, se vedea de la o poștă, căci ne făcu și el șmecher cu ochiul și începu să ciripească: noi aveam tot interesul să-l ajutăm să iasă emisiunea bine (adică să alergăm cît puteam mai repede, scoțîndu-ne sufletul pe cîmpul desfîndat), căci dacă ieșea bine noi aveam să beneficiem de două zile de permisie în plus de întîi mai (marea ocazie de permisie prelungită), chiar el aranjase asta cu generalul, iar generalul, pe care știusese cum să-l ia și să-l cucerească, aprobase, firește dacă totul mergea bine. În caz contrar, putea să insiste să ne taie toată permisia (amenințarea ne enervă pe toți), iar pe de altă parte, el însuși risca să fie concentrat; spuneți și voi, măi băieți, vreți voi să mă concentreze, tocmai pe mine, care vă sînt atît de simpatici? Nu-i așa că n-o să-mi faceți, tocmai voi, tocmai mie, una ca asta?

Firește că nu. Nu de alta, dar ar fi fost păcat ca un asemenea caraghios, concentrat, să facă armata de ris. Apăruseră nu știu de unde alți trei-patru tipi, toți rahitici și limfatici, ochelariști, unul cu țacălie, și îmbrăcați multicolor, cu pulovere de mohair, la git cu fulare de mătase, cu berete de pictori pe cap, cel cu țacălie fuma pipă și purta și niște cizme de cow-boy pe deasupra, mă rog, ce mai vorbă, erau toți gătiți țurcă și dați dracului. Regizorul, foarte mîndru de inteligența lui, le zîmbi psihologic acoliților, adică „O să vedeți voi cum au să mă asculte ăștia pe mine! Ca niște mielusei!”, se îndreptă, își umflă pieptul, își dresă vocea, și spuse pe un ton protector-patronal: „Ei, băieți, să mergem!”

Desigur că nu ne-am mișcat. El a reînceput: — Să mergem, e destul de tîrziu, poate n-o să terminăm chiar atît de repede, televiziunea, știți și voi, e un lucru complicat, pe urmă două zile de permisie în plus nu sînt de lepădat, aveți și voi în oraș cîte-o fetiță, nu? și ne zîmbi obscen ca să spargă gheața.

Poate că studiasse dinainte terenul și ar fi putut într-adevăr să ne conducă. Noi făceam chitic, regizorul își cam pierdu cumpătul și se uită la banda lui, dar ei, intimidăți de eșecul șefului, nu știau ce atitudine să ia.

N-am avut însă timp să exploatăm situația și să ne batem nițel joc de ei. Dînspre „comandă” venea Tărtășescu, fără manta, cu aerul foarte plictisit, avea probabil la fel de puțin chef de televiziune cît aveam și noi. Regizorul îi ieși înainte cu zîmbete largi și cu mîna întinsă, dar Tărtășescu se făcu că nu-l vede, și comandă de la zece pași trecerea la formația de marș. Am executat toți repede și bine. Nu de altceva, dar să vadă regizorul că ne supunem la ordinele unui militar, nu la ale lui. Am ajuns pe teren, am încărcat armele cu gloanțe de manevră.

Pe teren mai erau cîțiva tipi, în jurul aparatelor. Cîți trebuiau ca să filmeze un lucru atît de simplu? Am ocupat o poziție, ne-am risipit în tranșee, am așteptat semnalul ca să pornim la atac, trebuia să atacăm un mușuroi mai mare, pe care se cocoțase Liviu Liveriu cu banda lui și cu aparatele, și unde îl vedeam și pe Tărtășescu, ceva mai laoparte și posac, într-o mîină cu pistolul de semnalizare.

Racheta a țîșnit palid, am escaladat toți parapetul și am luat-o la fugă spre poziția inamică, prin salturi pe grupe, terenul era foarte neted și făceam salturi scurte, pămîntul moale, după zece pași picioarele cîntăreau de două ori mai mult, ne aruncam cu fața la pămînt, ne tîram nițel la dreapta ori la stînga (Dumnezeule, ce-o să mai avem de frecat la echipament și la țeava pușcociului după ce o să se termine toată distracția asta!), trăgeam. Flacăra la gura țevii era ștearsă de tot, pocnetele se pierdeau în cîmp, armele n-aveau recul. Toți ocheam cu sadism capul deștept al lui Liviu Liveriu, ori al vreunui alt artist

care venise cu el. Am străbătut în salturi tot câmpul, am ajuns la poalele mușuroiului pe care ne immortaliza televiziunea, gîffiam, transpirasem, așteptam un ordin, dar Liviu Liveriu dădea din mîini și îi explica ceva lui Tărtășescu și nimeni nu se utia la noi. Liviu Liveriu nu era înțeles, stare care îl dispera, ridicase tonul și se pleznea peste șolduri, la un moment dat se bătu chiar, semnificativ, cu degetul în frunte; Tărtășescu, cit un turn, se uita la el și nu clipea, deodată se întoarse spre noi, ne văzu cu armele atîrnînd în mîini, fără nici un rost, comandă adunarea, și imediat în repaus rupeți rindurile MARȘ!

Astfel că am putut să aprindem o țigară. — Așa încep marile cariere care se termină la Hollywood! prezicea măreț Gigi. Hollywood pe dracu! Liviu Liveriu se auzea acum foarte bine, își explica viziunea regizorală, spre noi zburau cuvinte ca „modelaitate“, „ipostază“, „la modul“, „perspectivă“, „concepție“, „cumva“ și chiar „personalitate“ și „creație“, Tărtășescu își încrucisase bratele pe piept și tăcea, ostil. A durat cearta cam vreo zece minute, s-au amestecat și ceilalți, pe mușuroi era o adevărată babilonie, noi nu ne puteam așeza pe jos, pămîntul era totuși prea ud și moale, ne învîrteam plictisiți de colo-colo. În fine, Tărtășescu a cedat, ne-a adunat iar și ne-a ordonat să ascultăm indicațiile „tovarășului regizor“ ca și cum ar fi fost ordine de-ale lui.

Liveriu, încîntat că nimeni nu-i mai obstaculează „viziunea regizorală“, a început imediat să facă tot felul de schimbări. În primul rînd a pus ochii pe mine și m-a pus să schimb automatul cu o pușcă mitralieră. Am luat-o pe a lui Boieru. Pe urmă a ales jumătate din pluton ca să realizeze cu ea un detaliu al atacului. Am căzut și eu printre ei, așa că mi-a fost dat să mai atac o dată în salturi poziția cu camerele de televiziune.

După atacul în salturi, a mai urmat unul. Fiindcă primul nu ieșise bine. Nu vedeam nici o diferență între primul și al doilea, nici cum s-ar putea ca să iasă unul mai bine ca altul. După mine, totul era prea simplu: atacul unei poziții, pe care, avînd în vedere natura situației tactice, nu-l puteai executa decît într-un singur fel. Am mai executat pe urmă un atac, parcurgînd o parte din teren tîrîș sub focul inamic. Începusem să suflăm greu și să înjurăm în surdină, nu înțelegeam de ce ne pune să repetăm mereu ceea ce după noi era exact la fel, nici de ce nu vrea să ne învețe cum să facem mai bine, dacă într-adevăr pînă acum totul ieșise foarte prost. Ne uitam la jumătatea din pluton care n-avea nici o treabă și, în repaos, contempla eforturile noastre. Îi înjuram și pe ei.

Liveriu a obosit și el și ne-a lăsat nițel în pace, a dezbătut ceva în șoaptă cu colegii lui, apoi s-a agățat iar de mine: avea nevoie de mine pentru cîteva „secvențe speciale“. Să viu în salturi pînă în prim plan și acolo să mă trîntesc pe burtă și să trag serii asupra inamicului, acoperind cu focul meu înaintarea camarazilor. Mi-a atras atenția asupra expresiei feței. Aveam doar să fiu văzut de sute de mii de telespectatori.

Am agățat pușca-militară pe umăr și am pornit iar la linia de plecare, încet, cu genunchii oboșiți trîgînd tone de noroi. Regizorul a strigat ceva după mine dar nici nu m-am întors. Poate că s-a uitat la maior, rugîndu-l din ochi să-mi ordone pas alergător, dar n-am auzit vocea maiorului și am dedus că maiorul, fie că regizorul îi ceruse sprijinul, fie că nu, era de partea mea.

Am pornit-o din nou, în salturi, de data asta singur. Aveam o accentuată impresie de comedie, pentru că eram privit de toți. Pușca-

mitralieră e mult mai greu de mînit în mers decît automatul. La treizeci de metri de cameră am trecut de la salt la fugă, m-am oprit o clipă și am tras cîteva focuri din genunchi, am fugit iar, am căzut în spatele puștii, la cîțiva pași de obiectiv, am potrivit pușca pe crăcanele care se înfîgeau în moliciunea neagră a primăverii, am început să hrănesc un foc zdravăn, ochind numai în obiectiv și în capul regizorului. Speram că era ultima oară.

Nu. Regizorul a venit pînă la mine, în timp ce eu încetam focul, și mi-a sucit boneta pe cap. Stricasem filmul fiindcă boneta nu era în ordine. Neam de neamul lui nu știuse cum arată un ostaș în timpul unui atac, nici dacă mai poate sau nu să aibă o ținută perfectă după cucerirea poziției inamice. Mîinile lui erau osoase și aveau viermișori de păr blond. Surprinzător de puternice pentru ființa lui.

Trebuia să mai încerc o dată. Iar el era în culmea furiei. Mă acuza că fac dinadins, că nu vreau să-l ajut pe el, care e un artist, cum oare mai există, în ziua de azi, oameni ca mine, atît de dușmănoși față de artă? De enervat ce era, bătu din picior, apoi își privi pantofii și începu să-i scuture dezgustat, cînd pe unul cînd pe celălalt, sărînd ca un cocoș, ca să arunce bucățile de noroi care se lipiseră de el.

— TRECI ÎNC-ODATĂ ! L-aș fi putut doborîi cu un scuipat. M-am uitat la maior și maiorul s-a uitat în altă parte.

Am mai executat o dată și totul a luat sfîrșit, Liveriu și-a tras sufletul și și-a aprins o țigară cu degete tremurătoare. Părea extenuat. Băieții lui arătau și ei munciți.

Acum nu mai avea chef să ne conducă. Tărtășescu ne-a ordonat direcția sala de mese. Ceilalți probabil că terminaseră de mîncat. Ne-am încolonat, dar, întorcînd spatele locului de filmare, l-am auzit iar pe regizor, și vocea îi era pițigăiată de oboseală : „Mîine am să am nevoie de ei din nou !”

— Aștia ne-au cîștigat la belciuge ! bodogănea Gigi, pierzînd pasul. Sandu se mira :

— Credeam că la televiziune la București lucrează niște oameni mai de soi ! — Ei, bravo, crezi că șmecherii din capitală sînt mai breji decît ăia de prin alte părți ?

Sandu clătina din cap, neconvins. Venea la București numai o dată ori de două ori pe an, așa că întreținea despre el tot felul de iluzii. Ne și povestise cum la Iași unii colegi de serie cu el, care căzuseră repartizați pe la alte școli militare din țară, îl pizmuiau că „face armata la București”. La București ! Trecurăm prin umbra blocului alimentar și ni se făcu frig în tunici. În sala de mese așteptau femeile, țifnoase că nu pot pleca mai repede, și cum ne văzură ne împinseră deodată toată mîncarea pe masă, rece, și o șterseră.

Cel puțin ne lăfăiam în toată sala de mese, un singur pluton, și nu ne mai zorea nimeni. Picul de somn de după masă oricum era compromis. Nu ne-am atins de supa rece și am trecut la fasolea care se sleise. Desertul era o prăjitură galbenă și piinoasă, cu foarte puțin sirop. Avea deasupra ceva alb, care părea frișcă, dar nu era frișcă, era o picătură de albuș de ou bătut.

Masa cazonă, dacă nu e caldă, nu te satură. Sandu scoase dintr-un buzunar un pachet de ciocolată, turtit ca vai de lume, și îl împărți în patru. Ne-a ajuns cît să ne schimbăm gustul. Ion avea țigări cu filtru. Am fumat cîte două țigări. În jur, conversație blîndă. Pentru că ieșisem puțin din program, chiar cu prețul unei oboseli în plus, ne simțeam acum bine. Soarele se vedea chiar deasupra dormitorului. Am ieșit pe treptele sălii de mese. Era aproape cald.

Ne-am dus la dormitor, fără cadență, într-o formație aproximativă, asta numai din prudență, ca nu cumva să ne vadă de departe

vreun ofițer cu ochiul lui exersat și să-și dea seama că am slăbit-o o clipă cu disciplina. Am intrat înăuntru și am încercat să nu facem zgomot, celelalte plutoane încă dormeau, dar nu mai aveau mult, peste câteva minute semnalul programului de după-masă : studiu individual, pe plutoane, în săli, prilej pentru unii să încerce un poker.

A doua zi, într-adevăr. Am fost treziți cu o jumătate de oră mai devreme de un căpitan pe care nu-l cunoșteam, nu înțelegeam de ce, am dat fuga la cafea fără să mai facem nici o înviore, apoi ne-am echipat complet și ne-am urcat într-un camion care ne aștepta.

Am pornit spre București printre casele ude, iar cazărmiile de o parte și de alta, avioanele militare și civile, la Băneasa am văzut niște avioane pe care le trăgeau cu tractorul din hangare, pe urmă am căzut în București, se vedeau oameni grăbiți, zgribuliți, cu figuri închise de somn și de frig, femei posomorite, am ajuns la școală și am debarcat la o magazie de efecte și abia aici am înțeles de ce era nevoie să ne sculăm cu noaptea în cap.

Au venit niște subofițeri cu metrul de croitorie petrecut după gît și au început să ne măsoare. Am început să încercăm tunici și pantaloni. Pînă la urmă am găsit toți niște uniforme de paradă, care se lipeau de noi, turnate. Pe urmă ni s-au dat bocanci noi. Cei care aveau centuri mai decolorate le schimbau cu unele nepurtate. Am încercat și bonete, și ne-am lăsat echipamentul nostru și mantalele acolo, agățate de niște cuiere. Am privit inspecția de dimineață a gărzii, am fumat un capăt de țigară, și a apărut Tărtășescu. S-a uitat la noi cu ochiul micșorat, a mai îndreptat cite-o bonetă, cite-o curea, după care ne-am urcat în camion, camionul a ieșit și a tăiat Bucureștiul dintr-o parte în alta. De pe bulevardul Geniului am coborît pe șoseaua Cotroceni și am văzut peste zidurile de piatră ceața de copaci ciudați ai Grădinii Botanice, am ieșit pe Ștefan Furtună, am luat-o spre gară, de-acolo pe Gheorghe Duca, am găsit bulevardul Aviatorilor, circulația era încă mică și cauciucurile cite unei limuzini negre, diplomatice, spărgeau ochiul, am ajuns repede pe lingă strada Fabrica de Spirit, și aici ne-am oprit într-o intrare frumoasă și liniștită, maiorul ne-a ordonat să nu ne mișcăm, a coborît și a dispărut după un colț.

Pe undeva, nu departe, era un studio de televiziune. Maiorul plecase probabil să se informeze dacă e liber platoul, ne explică Ion, cel mai introdus dintre noi toți în afaceri de genul ăsta. Foburgul pașnic se uita la noi cu jaluzele blinde, cu vase de flori în ferestre, flori și plante exotice care trecuseră cu bine iarna în primăvara veșnică a odăii, un motan negru, foarte mare, stătea așezat în fereastra unui parter și ne privea, foarte frumos animal, mai ales foarte mare, trebuie să fie castrat, își dădu cu părerea cineva, altfel nu cresc așa de mari. Să castrezi un biet animal ! Ce porcărie ! Ba nu, de ce porcărie, așa e chiar mai sănătos, un cotoi miroase, și aleargă de dimineață pînă seara, se îmbolnăvește, ce, nu știați, animalele au și ele boli venerice. E mai sigur așa, mai igienic, pentru ele nu poate fi decît mai bine, parcă ele pot să-și dea seama ce-au pierdut ? Și pe urmă, alt mijloc ca să le faci liniștite și atașate de tine nu există, decît să distrugi instinctul din rădăcină, ca să nu se trezească bestia în ele, mai tîrziu, cine știe cînd.

Motanul mare și frumos continua să se uite la noi din ochii galbeni, cuțite de ochi, capul era nemîșcat și nu avea nici o expresie, ai fi zis că e împăiat. Noi căscam, ne deșteptasem prea devreme. Deodată perdeaua se mișcă în jurul motanului, lingă el apără o femeie, se uită la noi, spre patruzeci de ani și atrăgătoare, bine conservată, doamnă. Nu ne mai aruncă a doua privire și începu să vorbească. Îi vedeam mișcarea buzelor. Vorbea cu motanul. Avea ceva în mină, cu care îl

îmbia. Motanul privi scîrbit momeala și mai că nu scuipe. Femeia nu-l atingea. Ii vorbea. Probabil un animal dresat și nobil, pe care nu se făcea să-l bruschezi.

Avea părul ondulat natural, blond, perna nu i-l stricase, purta ceva care părea o pijama de nylon, era bine clădită, cu piept abundent, dar cu trăsături destul de fine și mîna subțire pe care se vedea un pic de aur.

Apăru un al treilea personaj. Un bărbat chel, cu gușă, cu obraji dubli, un cap perfect de director undeva într-un serviciu administrativ, mașina asta adormită sub husă lîngă trotuar a lui trebuie să fie, dar la slujbă se duce cu alta, mai mare și neagră și cu șofer servil. Bărbatul înconjură umerii femeii și îi spuse ceva la ureche. Noi contemplam fericirea lor.

Poate o chemase înapoi lîngă el, în patul cald din care se ridicaseră prea devreme. Ea păru enervată și îi răspunse peste umăr, apoi reîncepu să-i vorbească motanului. Motanul o ignora cu totul. Bărbatul se înfurie și începu să dea din fălci repede. Arătau ca un televizor cu sonorul întrerupt.

Oare ce vroise ea să-mi spună duminică ?

Nu ești cum te știu eu. Ei, asta-i bună. Mă știa cum ? Inutil, principalul era că nu eram așa cum mă știa ea. Nu eram, și pace. Orice aș fi făcut.

Nu eram cum mă știa ea.

Dar cum mă știa ea ? Mă știa într-adevăr ? De unde ? De cînd ? Ori totul era numai o închipuire ? Și, mai ales, cum eram cu adevărat ? Oare așa cum eram, nu era bine ? Nu mă putea accepta așa ? Cum ar fi trebuit să fiu ca să mă accepte ? Te pomenești că își făcuse cine știe ce idei despre mine atunci cînd mă văzuse prima oară. Era exclus s-o fi știut dinainte, să mă fi cunoscut de undeva. Prima oară ! Eram umflat parcă aș fi ținut în gură un măr și îmi țîșniseră lacrimile pe scaunul dentar, înainte să leșin. Poate fiindcă leșinasem... Ei, și dacă leșinasem ?

Poate că mă compara cu cine știe ce ideal. Un ideal de care nu mă apropiam deloc.

O clipă am fost foarte bărbat. Adică am detestat-o profund. Și pe ea și pe toate celelalte femei, imposibile, întortocheate, de neînțeles.

Maiorul venea foarte grăbit, dintr-o mișcare fu în cabină, camionul demară și am fost la poarta studioului, vedeam din camion curtea asfaltată, în care se mișcau culori de oameni, maiorul coborî, pieri înăuntru.

Ne uitam la femeile care treceau prin curte. Erau de două ori mai multe decît bărbați, tinere și frumoșele, în pantaloni colanți ori fuste de piele închise cu un fermoar sugestiv drept în față — ținuta lor de lucru. Duceau dosare, mape, cutii metalice cu filme. Le salutau, le strigau, le opreau cu zimbete bărbații de toate vîrstele din curte, actori probabil, cu părul curgînd boem pe frunte și pe ceafă, cu haine curioase, cu țigări lipite neglijent de buza de jos. Alergau dintr-o parte în alta, sprinteni ca niște iepuri, regizorii și operatorii se încrușeau, îi auzeam spunîndu-și „Salut, bătrîne !”, trecură niște șefi cu burți, cu risete late cu haine gri tăiate urît și cravate rău asortate și pantofi fără gust, și între toți artiștii care se legănau și se unduiau ieși deodată pe peronul studioului pata masivă a lui Tărtășescu, deschise gura, tunetul ordinului ajunse pînă la noi.

Am sărit peste obloanele camionului, și fuga, cu arma în mîna, am jupuit aerul prin curte spre peronul pe care se profila maiorul. Asfaltul a dărîit de bocancii noștri. Tărtășescu ne aruncă peste umăr un DUPĂ MINE MARȘ și noi am și intrat în viteză în studio, prin-

zînd cu coada ochiului stupefacția întregii curți pestrițe și moțate. Am făcut senzație și înăuntru. Secretare ochioase, dactilografe bune de pișcat, actori și actrițe dintre care îi recunoașteam pe unii, funcționari îmbicsiți, oameni de serviciu, autori suficienți, toți parcă au fost suflați spre pereți de avîntul nostru. Capete roșcate, nasuri coșcovite, ochi curgători, urechi dilatate, toate au tresărit cu teamă, iar prin poporul de șolduri țifnoase, de coafuri montante, de coapse nerăbdătoare, a izbucnit un freamăt. Spinarea lui Tărtășescu înainta acum printr-un coridor larg cu cuiere, dulapuri, costume, peruci, ca un spărgător de gheață, de pretutindeni ieșeau oameni travestiți, pensule și tuburi, Tărtășescu spinteca arta brav, am intrat făcînd un zgomot de nedescris și surprinzînd pe toată lumea pe un platou mare, tocmai terminase un taraf și o echipă de dansuri folclorice, și ieșeau ștergîndu-și transpirația, și iată-l și pe bunul nostru prieten Liviu Liveriu, cu ochii topiți ca o toamnă, și țipînd aici, în elementul lui, mai dihai decît pe terenul de instrucție.

Tipa că eram în întîrziere! Venisem cît putusem de iute. Hai repede, la treabă, nu e timp de pierdut, așteaptă alții să ne ia locul pe platou. Și împinse între noi un elev pe care nu-l cunoșteam, cu o chică fabuloasă pe care boneta abia încăpea, cu buzele și obrajii făcuți.

Nu era un elev, ci un actor tînăr, „mare speranță“ preciză Liveriu manipulîndu-l cu competență prin fața camerei de filmat. Tipul se lăsa, pasiv și disprețutor. Nouă nu ne aruncase nici o privire. Frumușel și tulbure, cu privirea moale, ca după un chef. Am fost incolonați în spatele lui, trebuia să-i servim de fundal, ăsta era tot rolul nostru.

Treaba a fost reluată de mai multe ori. Contrariat, actorul întorcea capul spre Liveriu și părea să-l întrebe ceva din ochi, Liveriu răspundea: — Nu, dragă, nu din vina ta, tu ești *ochei!*, apoi se repezea la noi și îndrepta cine știe ce fleac. A doua oară cînd a întrerupt a venit la mine. Mă așteptam iar să-mi îndrepte boneta și m-am uitat la el atît de dur încît nu mi-a mai spus nimic. Însă m-a mutat în rîndul al doilea. Mă rog, nu țineam să fiu văzut de sute de mii de telespectatori, era un prost dacă își inchipuia că mă pedepsește.

În fine, s-a terminat, dar am primit ordin să rămînem pe platou. Liveriu s-a cărat cu toată banda după el, Tărtășescu dispăruse nu știu unde. Ne uitam în jur, carton și mucava, vopsea proaspătă și uscată, cortine, fundaluri, draperii, lămpi și reflectoare, fire și butoane, și oameni ascunși în hățișul decorului, unii lucrînd, alții vorbindu-și, ne-am risipit oarecum pe platou, am găsit o bancă mică sub un meșteacăn fals, m-am așezat pe ea, am rezemat arma alături, m-am descoperit, m-am descîns.

În spatele meu creștea o poartă folclorică, sculptată, cu coloanele imitație după Brâncuși, în stînga și în dreapta începuturile unui gard. Uite și-o oală smălțuită în capătul unui par. Totul după tipic. Mai lipsea un lătrat de cîine.

Poate că mă comparase cu un ideal. Dar, dacă mă comparase cu un ideal, cu care ideal? De ce ideal mă putusem oare apropia cu falca umflată și înlăcrimat de durere? Ori la sfîrșitul săptămîinii, surprîns, în vorbitorul gol? Ori duminică, amețit și plin de mine, după masa fastuoasă la care băusem și mîncasem prima oară șampanie și crevete? Pentru că pînă aici izbutisem totuși să-mi ascund, nu-i așa, firea ade-vărată în spatele idealului. Îmi dădusem arama pe față doar la sfîrșitul acelei seri de pomină. Cu cine semănasem pînă atunci?

Parașutistul și cu mine eram tot ce poate fi mai deosebit. Dumnezeu să-l ierte. Oare corespunsese și el unui ideal? Da, unui alt ideal, mult mai nobil și mai pur, cel mai înalt ideal, se confundase cu el pînă în clipa morții, nu ieșise din el decît făcut bucățele în iarba strivită, la capătul căderii din cer.

Hm. Cu siguranță, parașutistul n-avusese nevoie de sprijinul nici unui ideal ca să se facă iubit. Era un bărbat prea tare. Prea rar. Totul i se supunea. Mușchii lui, imortalizați în fotografie, Dumnezeu i-i dăduse, și dacă-i avea pe ei, cine pe lume, mai ales ce femeie, i-ar mai fi cerut altceva? Dar s-ar mai fi putut, culmea, să fi fost chiar un om plin de calități. Demn, curajos, dintr-o bucată, inteligent, cu haz, o fericire pentru nevasta lui.

Îmi suflecasem mîneca tunicii, și pe cea a cămășii militare, mă uitam la brațul meu, strîngînd și desfăcînd alternativ pumnul. Un braț slab, terminat cu un pumn prea mare, mîna mi-era bronzată, de soarele verii trecute, de vîntul iernii, și, cu mușchii și vinele în relief, părea o mînă de asiatic.

Pierdut în decor, nu mai auzeam rumoarea studioului. Treceau pe lîngă mine funcționari de la televiziune, se uitau, dispăreau, trecea cite o femeie, ca o adiere a ceva uitat, priveam în jur, mă simțeam bătrîn de o sută optzeci de ani, ce oare mă mai ține în viață, rutina, cu siguranță.

Rutina, firește, rutina de a trăi, de a iubi, de a suferi, de a-mi fi dor. Eram cumva îndrăgostit? Era o minciună. O minciună faptul că eram, sau dimpotrivă? Ce importanță are, ce diferență e, tot o minciună, fîntîna înșelătoare numită destin, mă mint luptîndu-mă cu dorul de ea, mă mint iubind-o, vreau să mint, vreau să mă mint mereu, să nu mă trezesc niciodată, și să mor.

Dintr-un somn în altul, viața privită din somn, privită din vis, visul morții închizînd toate ușile în urma mea. Cum s-a închis cerul în urma parașutistului, după ce se întredeschisese o clipă, cît să-l scuipe pe pămînt. S-a închis, a apăsât greu poarta sfîrșitului pe umerii și spinarea lui, adîncindu-l în pămînt.

Mi se părea că dorm.

Izbueni un cor gigantic. Cantata Armata. M-am ridicat. Tot plutonul se strînsese spre unul dintre colțurile studioului, la cîțiva pași de un grup de civili, bărbați și femei, uite și macaraua cu camera și cu operatorul în spatele ei ca o insectă, plonjînd în rîndurile strînse de coriști cu epoleți roșii cu o liră de aur, care cîntau fără să clipească. Mulți erau în vîrstă, cărunți, cu riduri, toți cîntau la unison, deschizînd și închizînd simultan o mare de guri de toate formele și expresiile. Proiectat pe ansamblu, un dirijor conducea, și umerii îi cădeau în falduri în mișcarea muzicii. Platoul vibra. Era formidabil, nu puteam rezista atîtor voci unite. Se dărima studioul pe noi. Aerul fugea din calea sunetului, speriat. Nu mai era pe lume decît corul invincibil, și în mine un gînd insidios ca un microb spuse: — Laguna.

După asta a venit iar rîndul nostru. De data asta am stat sub steag, și același actor a recitat pasaje din jurămint. Am luat repaus. Liveriu a plecat, a revenit, iar a plecat, iar a revenit surîzînd cît putea mai larg și mai prietenos pentru că însoțea un colonel, am luat poziție, colonelul ne-a dat repaus, Liveriu graseind de emoție a spus că totul a ieșit cum nu se poate mai bine, că elevii (adică noi) l-au ajutat substanțial în munca lui artistică (a rostit chiar cuvintele astea), și ne așteptam să îi aducă aminte colonelului că merităm o prelungire de permisie, dar colonelul era grăbit, i-a strîns mîna, l-a felicitat, a salutat vag spre Tărtășescu care a răspuns impecabil, și a plecat, cu Liveriu

după el numai zîmbete și complimente, și imediat a apărut un tip scund și ne-a spus să eliberăm platoul, că trebuie să între alții în locul nostru, mai repede, aici se muncește, și ne-a dat afară din ispititorul templu al artei.

Ne-am îmbarcat, ne-am dus la școală să ne schimbăm frumoasele uniforme cu cele de fiecare zi. Venise amiaza. Pînă ne îmbrăcăm, pînă ajungem înapoi, tot scăpăm de programul de azi.

Tocmai îmi pusesem uniforma mea, cînd Tărtășescu mă chemă cu degetul la el. Ordonafi. M-aș fi așteptat la orice numai la asta nu. Îmi spuse că are în buzunar cîteva bilete de voie. N-aș fi vrut să rămîn pînă seara în oraș ? Mă știa bucureștean.

Lucrul cel mai surprinzător. Tocmai Tărtășescu, păzitorul literei regulamentului ! Tot el îl băgase la arest pe Cheia, pentru afacerea cu biletul fără valabilitate, ba chiar vroise în prima clipă să-l condamne la arest *séver* (pronunția militară împinge accentul pe prima silabă). Ce-i venise acum de era atît de generos ?

Dar nu era bine să-mi pun asemenea întrebări. M-am gîndit o secundă : — Permiteți să raportez, aș vrea să renunț în favoarea unui prieten.

Ochii maiorului săriră peste capul meu și căzură pe Ion, Gigi și Sandu, care terminaseră cu schimbarea echipamentului și, ceva mai depărtați de restul plutonului, mă așteptau : — Care din ei e din București ? — Toți trei.

Știa că Sandu nu e, dar n-a zis nimic. S-a încruntat : — Adu-i încoace.

Toți patru, l-am urmat. El a depășit camionul nostru, a mers pe lîngă straturile pe care vara vor crește flori cazone, a ajuns chiar lîngă poarta păzită de sentinelă. Strada se vedea perfect prin gard. Maiorul a căutat în buzunarul de la piept, a găsit un carnet de bilete de voie din care nu mai rămăseseră decît cîteva. Le-a numărat. Erau chiar trei. Le-a completat și le-a semnat pe toate trei, oprindu-se o clipă înaintea celui de-al treilea : — Te-ai răzgîndit ?

Am spus, că nu, a ridicat din umeri și le-a împărțit biletele. — La opt să fiți la cazarmă ! Predați armele.

M-am încărcat eu cu armele lor, iar băieții au salutat și au întins-o, speriați de atîta bunăvoință. Într-o clipă au fost dincolo de gard, în cealaltă lume, nici nu se mai uitau înapoi, erau alți oameni, Ion făcu deodată un salt de turbat pînă în mijlocul străzii și opri un automobil. Un automobil condus de o femeie. O cunoștea, ea îi zîmbi scoțînd capul pe fereastră, el îi arătă pe ceilalți doi, toți fură într-o clipă înăuntru, și fugiră cu ea.

Rămăsesem cu ochii în stradă. M-am întors. Maiorul privea și el locul pe care cu o secundă înainte vibrase mașina, iar pe gură îi tremura un zîmbet bizar.

Mi-am trecut două arme pe umărul drept și una pe cel stîng. Maiorul clătina ușor din cap. Îngăduitor sau dojenitor, n-am înțeles.

Vroiam să fac stînga-mpre' cu armele lor pe umeri, dar el se întoarse spre mine, purtînd pe buză o urmă a zîmbetului : — Ei, ai văzut, elev ?

— Ordonafi ?

— Ai văzut ?

L-am întrebat ce anume.

— Cît de ușor se fac oamenii fericiți.

— A ! Am înțeles.

— N-ai înțeles nimic. Dacă înțelegeai, nu lăsați pe altul în locul tău.

— Permiteți să raportez, ai mei nu sînt în oraș azi, n-aveam la cine să mă duc.

— Ghinionul tău. Așa ceva nu se întîmplă în fiecare zi.

Așa ceva. Un bilet de voie necerut. Picat din cer.

Meditativ, maiorul se plimbă cu privirea pe figura mea, trecu apoi pe uniformă, încă urmîndu-și un gînd al lui, și spuse deodată, parcă trezit din vis ; — Fii atent cu armele lor. Să nu le lași jos în camion. Zdruncină camionul și se mai zgîrie una din ele, ori se lovește țeava.

Era ordinul pe care ni-l repeta de cîte ori ne imbarcam : să nu lăsăm armamentul să zacă pe podea, ori să-l vîrîm sub bănci. Arma strînsă între genunchi, să nu se deterioreze cumva în drum. Arma e mai scumpă ca omul, se strică mai ușor, se repară mai greu. Țineam toți, în mers, armele între genunchi, ori culcate pe genunchi, ca niște prunci, dacă aveam mai mult loc în camion.

Ne-am imbarcat, Tărtășescu ne-a ordonat disciplină strictă pe drum, a rămas la școală, noi ne-am dus la locul nostru, pe șosea, prin amiază, pe sub începuturi de frunziș.

După apel, seara, am găsit sub pernă niște ciocolată : băieții recunoscători. Mi-au povestit că băuseră undeva un vin grozav. Incîntați, mă iertaseră de figura pe care le-o făcusem cu taxiul la ultima învoire : atunci fusese cît pe-acți să nu le ajungă banii și erau și ei spe-riați, nu cumva să mi se fi întîmplat ceva rău. Ajunseseră nervoși și cît pe-acți să întîrzie la cazarmă, cînd mă văzuseră mă injuraseră, ușurați. Apoi ceruseră lămuriri, eu nu dădusem nici una, cîteva zile o dispoziție mai rece plutise între noi.

După ce-am adormit toți, înecați în somn, s-a deschis ușa dormitorului, a intrat o lumină de vrajă, o lumină de o nenumită culoare, lumina s-a adunat, s-a subțiat, s-a făcut femeie.

Femeie înaltă și falnică. Lumina ei era atît de puternică încît paturile noastre deveneau fosforescente. Poate deveniseră fosforescente și trupurile noastre, ascunse în ele. Eu dormeam cu fața îngropată în pernă. Genele mele adăugau un nou desen, unul nou în fiecare noapte, pe coaja albă a pernei. Nu mi se vedea obrazul deloc, iar părul meu ciufulit de somn strălucea și el de apropierea acestei nemaivăzute femei.

Eu dormeam foarte adînc, așa că n-am văzut-o deloc. Gigi, lîngă mine, a simțit-o în somn și a început să geamă adînc. Parcă mai oftau și alții, unul spuse un cuvînt în somn, iar în colțul de lîngă fereastră Băbeanu înălță capul o clipă, hoțeste, ca dintr-o tranșee rețată de gloanțe, și fu singurul din noi care, un fior de timp, o zări.

Ea se mișca, de la unul la altul, sărînd dintr-un creier în altul, lumină a nopții. Toți nervii răsuciți, toți mușchii apăsați, tot creierul pulsînd bărbătește, filtrul plămînilor, pompa inimii, explozia soldurilor, o așteptau. Ea păru că se hotărăște, noi așteptam un da, un nu. Liniște. Apoi se stinse toată, cum venise, și noi, tot în somn, ne întristarăm, ne simțirăm naufragiați.

mihail petroveanu

■

silvian iosifescu „literatura de frontieră“

Nici că se putea o temă de cercetare mai potrivită pentru Silvian Iosifescu. Linia generală a carierii sale, gusturile și temperamentul său rezervat, a cărui deviză a fost și este „măsura în toate“, scepticismul său mai mult resemnat decât convins, înăscut dar consolidat prin educație, clasicizat în gama secolului XVIII, a cărui nostalgie o poartă cu sine, trebuia să-l facă pe Silvian Iosifescu refractar exclusivismelor doctrinare, rigidității în judecată, preferințelor pentru o orientare estetică unilaterală. Vocația sa este aceea a culegătorului și distribuitorului de idei, selectate în spiritul ideologiei marxiste care, împărtășită fără ostentație dar și fără rezerve, ca pe un demers natural al gândirii, se grefează pe un raționament ireductibil, în ciuda disponibilităților sale pentru sensibilitatea modernă. Căutând intermedii acolo unde, pentru alții, nu există decât opoziții, tot atât de doritor însă de a trasa jaloane despărțitoare spre a evita confuzia de planuri sau idei, combatant cu surisul al inertiilor, de prestigiu sau nu, al clișeeilor de gândire și artă (unul din cele mai bune eseuri ale lui Silvian Iosifescu rămîne „Notă despre poncif“ din primul său volum¹⁾, criticul se exercită în chip optim pe teritoriile

aflăte la intersecția teoriei cu istoria literaturii și artelor, a investigației metodice cu eseistica, deci în acel punct în care libertatea de asociere și disociere se desfășoară sub îndrumarea propriilor ei criterii. Recursul la concretul operei date, la lecția de umilință pe care arta o administrează cu fiecare nouă înfăptuire pretențiilor la exhaustivitate și infailibilitate îi asigură imunitatea la dogmatism. (Dacă în epoca de dominație a acestuia, Silvian Iosifescu a trebuit să se plieze, din fericire a făcut-o prea stîngaci ca postura să nu apară împrumutată). În schimb, fidelitatea, tot discretă dar solidă, față de valorile umaniste, îi salvează relativismul constitutiv de la inexpressivitate intelectuală. Experiențele limită ale artei, așezate sub zodia negațiilor totale, ca și, în ordine teoretică, metodele de formalizare radicală a cercetării, nu trezesc entuziasmul lui Silvian Iosifescu. În atari împrejurări, bunăvoința sa dispăre, lăsînd loc refuzului. Un refuz nuanțat și „politicos“, dar ferm, în nota personalității sale, sezisabilă mai curînd în ceea ce omite, estompează, sugerează, decât în ceea ce susține și propagă. Vorbînd în limbajul melomanului care este S. Iosifescu, el preferă tonului tare, modulațiile în surdina. Aceasta, cu privire la modul și la stilul de comunicare al opiniilor. Dar ce obiective și ce căi de acces la operă propune autorul nostru criticii, disciplină pe care, de mai multă vreme, de cînd a abandonat cronica literară ca atare, o examinează în ideile ei călăuzitoare? Răspunsul îl dau primele capitole ale cărții, consacrate problemelor de principiu și metodă critică. Pornindu-se de la constatarea, documentată istoric, că literatura, mai mult decât celelalte arte, este prin materia ei eterogenă, înglobînd elemente provenite din cele mai variate, mai neașteptate surse, se consideră că nu există un domeniu strict, o sferă absolut închisă a li-

¹⁾ Oameni și cărți, 1946.

teraturii, a artisticului, izolată de restul activităților spiritului: filozofia, ideologia, politica sau chiar tehnica. Esteticul este unul din compartimentele artei, cel decisiv, în absența căruia literatura, arta nu se constituie. Dar degajarea valorii estetice, țel suprem al criticii și legitimare ultimă a rostului ei, reprezintă numai una din etapele procesului critic. Odată cu autonomia esteticului, se invalidează orice alte încercări de absolutizare a diverselor laturi ale artei. Combaterea estetismului, conjugată cu punerea în gardă împotriva sociologismului sau istorismului, nu derurge însă, e cazul de a preveni pe lector, în maniera și în limitele în care dialogul dintre partizanii specificului artistic și adepții artei ca expresie tendențioasă se purta în secolul trecut, deși exponenții respectivi, străini și autohtoni (Titu Maiorescu, Gherea, Ibrăileanu, Lovinescu) sînt convocați spre a-și depune mărturia la eterna dispută. Adusă la zi, controversa include trecerea în revistă a noilor curente și metode critice, revendicate de la fenomenologie, psihanaliză, lingvistică. Accentuînd, spre risipirea confuziilor persistente printre criticii noștri din ultimele generații, că toate orientările critice moderne resping ca pe un lucru de la sine înțeles purismul estetic, Silvian Iosifescu le cenzurează rînd pe rînd pentru veleitățile lor de epuizare a subiectului. Recunoașterea drepturilor fiecărei metode de a-și spune cuvîntul ca și a contribuției pe care critica fenomenologică, psihocritica, critica structurală o dau la cunoașterea operei, merge mîna în mîna cu avertizarea asupra pericolului extinderilor abuzive de procedee, perspective, concepții. Explorarea adecvată a obiectului reclamă un atac concentric, desfășurat cu toate armele verificate, adică o critică totală sau integrală, cum spune Adrian Marino în „Introducerea în critica literară“. În ce sens trebuie înțeles postulatul? Ca mînuire concomitentă sau alternativă a metodelor concurente,

ținînd, unele, de sondajul intern al operei (forme, structuri, limbă, particularități de stil), și altele de explorarea externă a aceleiași (con condiționările social-istorice, factorii biografici, circumstanțele locale de natură diversă, relativ fortuite)? Principial, răspunsul nu poate decît să încline spre întîia variantă; în realitate se constată o ezitare între cele două modalități. Astfel, se spune: „Actul critic comportă preocupări integrale și sentimentul întregului. E interesat de mecanismul intern, dar nu poate renunța la situate, explicații și apreciere... În estetica literară, pluralitatea metodelor se impune în aceeași măsură ca și pluralitatea întrebărilor“. Totodată se arată că: „Ea (pluralitatea metodelor n.n.), implică resemnarea la o parțializare necesară, dar provizorie. O cercetare de stil, fie și statistică sau structurală, constituie o operație pregătitoare... După domeniul, după întrebarea care se află în focarul de lumină, o latură le domină pe celelalte care sînt amîinate, sau rămîn implicite“. Cum atunci să aplicăm dezideratele criticii integrale, cînd, și după ce criteriul să privilegîm, fie și provizoriu, cum se preconizează, o problemă ori o latură a operei? Lucrurile se complică în special cînd e vorba de ideea de valoare. Judecînd după pasajele citate, problema valorificării operei ar fi doar una dintre temele exegezei critice. Judecînd însă după tezele din capitolul precedent, momentul axiologic este prea legat, el cel dintîi, de esența artei, pentru ca să poată fi subordonat sau, cu atît mai puțîn, să rămînă implicit uneia ori alteia din opticile arborate (sociologică, psihanalitică, fenomenologică, etc.). „Izgonite, valorificarea și ierarhizarea reapar mereu... Ierarhizarea și conceptul de valoare care o fac posibilă însoțesc toată dezvoltarea estetică a criticii. Trecerea de la modalitatea normală la interpretările larg filozofice și apoi la sistemul mai riguros de a include problema valorii într-un capitol de epistemologie — axiologie — nu a

eliminat-o niciodată, cu toate interludiile relativizatoare pe care le-au reprezentat câteva momente". Dacă, pe deoparte, se legitimează exercițiul metodelor parțiale, bizuit pe postulatul rigoarei, al obiectivității, în numele căruia sînt criticate de altfel ipostazele actuale ale neo-impresionismului și arbitrarul așa numitei critici a „punctelor de vedere”, iar pe de altă parte, se apără necesitatea valorificării estetice, oricît de puțin controlabile și de fluctuante ar fi operațiile acesteia, spre ce talger se apleacă acul balanței? Șovăiala autorului reflectă, e adevărat, nu atît dificultățile legate de acoperirea efectivă a dublei exigențe, cît cele derivînd din sfortarea de a concilia momentul subiectiv (estetic) cu momentul obiectiv (științific) al actului critic.

Sînt aici cerințe contradictorii care, mărturisite net, ar fi procurat cel puțin avantajul unei imagini clare despre actuala situație a criticii, în absența unor temeieri de speranță într-o depășire reală a împasului, nu prin soluții de continuitate pseudodialectice. O cale mai modestă dar mai sigură de îndeplinire a aspirației spre critica integrală, nu e și aceea a alegerii unui criteriu de bază, în cazul de față cel social-istoric, în funcție de care să se încerce explicitarea celorlalte aspecte ale operei? Silvian Iosifescu însuși procedează astfel în cercetarea domeniilor ce alcătuiesc obiectul propriu zis al cărții: literatura mărturisirilor, a călătoriilor, literatura istorică, literatura vieților romanțate, literatura utopică, sau, în vocabularul actual, fantastico-științifică, literatura publicistică (pamfletul, reportajul, articolul de ziar).

Este evident că nici una din categoriile menționate nu poate fi elucidată prin recursul exclusiv la un singur punct de vedere. Eterogenitatea substanțială a fiecăreia

impune în chip necesar apelul la o multiplicitate de unghiuri. Priceperea cercetătorului constă — mamevră strategică — în schimbarea lor „pe nesimțite”, fără a pierde din vedere finalitatea demonstrației. Prezentă în dozae diferite, evaluarea estetică ca expresie a subiectivului nu împiedică încercarea de obiectivare, de consolidare științifică a aprecierilor și detașarea semnificațiilor multiple. Documentul istoric (literatura mărturisirilor), atestatul geografic (literatura călătoriilor), referința tehnico-științifică (de tip Jules Verne, Wells sau Bradbury), datele cotidianului sau ale cronicii curente (literatura de reportaj) sau elemente de senzational din literatura vieților romanțate, autoriză, ba chiar reclamă ieșirea din sfera valorificării estetice, în beneficiul incursiunii pe teritorii extraliterare. Studiile, respectuoase cu premisele teoretice ale introducerii, sînt omogene ca nivel și mod de tratare. Compuse în spiritul discontinuității în continuitate, care pare a fi legea generală a dezvoltării spețelor indecise între literar și non literar, ele acumulează, în sprijin, exemple edificatoare, dacă nu totdeauna de primă mînă, oricum ilustrative pentru destinele genului abordat. În cadrul memorialisticii, întîlnim nume de la Rousseau și Goethe la mici semnături de scandal efemer, cum ar fi Jean Jacques Brousson, secretarul lui Anatole France, și Françoise Gillot, a doua soție a lui Picasso (și nu prietenă, cum se scrie), e adevărat, pomenite pentru a marca limita de jos, vecină cu treapta reportajului de scandal, și numai după ce sîntem trecuți printr-o relativ îndelungată și instructivă cură de lecturi din jurnalul fraților Goncourt. Inevitabil, unele referințe, cum sînt cele din studiul despre literatură și reportaj, poate și cel mai puțin substanțial, sînt discutabile, în timp ce altele,

după noi mult mai indicate, mai elocvente, sînt puțin expediate: cazul pamfletelor lui Tudor Arghezi sau Geo Bogza, artistic mai interesante decît chiar „1907, din primăvară pînă în toamnă“ al lui Caragiale. Sau, în studiul despre literatura de călătorii, recomandările autohtone se rezumă la menționarea unei liste pe care figurează Mihai Ralea, Titus Popovici, Alex. Șiperco, Mircea Malița și S. Brucan (dar nu există „Remember“ de A. E. Bacovsky). Dincolo de astfel de disparități de tratament, de semnele de întrebare suscitade de prezența ori absența unuia din martorii importanți în procesul categoriilor comentate, ca și de un prea accentuat refuz al definițiilor, cartea lui Silvian Iosifescu are mobilitatea de spirit pe care o atesă însăși istoria

temelor răscolite. Prin abundența sistematizată a materialului invocat, indicînd efortul de asimilare a celor mai divergente cazuri, și prin jocul continuu al apropiierilor și demarcațiilor, „Literatura de frontieră“ este o lucrare de topografie critică, o hartă minuțioasă a unor teritorii atît de pestrițe, încît, cel puțin la prima vedere, este imposibil a nu te rătăci în mijlocul lor. Nu știu cît de mult cîștigă teoria literară, disciplină profesată de la catedra universitară de Silvian Iosifescu, dar critica vie, empirică dacă vrei, întîmpină în „Literatura de frontieră“ un instrument de lucru oportun și stimulator. Involuntar, Silvian Iosifescu acordă o revanșă criticului pe care l-a cam înăbușit în el.

eugenia tudor



ion horea „calendar“^{*)}

Poezia actuală pare să respire firesc numai aerul abstracțiunilor. De la o vreme cu atîta voluptate,

*) Ed. Tin., 1969.

încît pare că s-a uitat cu totul gustul metaforei cărnoase, al imaginii împlinite, rotunde, sugerată în versuri tradiționale. Se pare că ritmul s-ar fi perimat, că nimic din recuzita poeziei clasice nu mai corespunde azi gustului contemporan și că singur exercițiul cu sintaxa ori gimnastica cuvintelor — ce pare a tortura pe poeți — ar fi unica sursă a inefabilului poetic. Sînt unii poeți de astăzi care par să ne convingă de acest adevăr, ca Nichita Stănescu sau Leonid Dimov, la care „tirania“ cuvîntului se metamorfozează ciudat într-o viziune atît de personală asupra incomunicabilului, transmițîndu-se obsedant, uimind prin joc la Nichita Stănescu, ori prin virtuozitate la Dimov.

Sînt însă și poeți, cum este cazul lui Ion Horea, la care lupta cu cuvintele pare să ne conducă spre o claritate de oglinzi, din care cel

invins este, numai rareori, poetul. Ion Horea, care nu se teme de cultivarea versului clasic, academic, scrie versuri de o muzicalitate tot mai rar întâlnită azi; poetul nu pare să fie stînjnit de rigoarea clasică a pastelului lui Alecsandri, nici de avalanșa, aparent vetustă, a infinitivelor lungi, deoarece substanța poeziei sale este profund contemporană. Un fals pastel, de pildă, este cel care deschide acest volum, pastel intitulat „Alb“ și sugerînd ca și multe altele presimțirea celui din urmă anotîmp, înțeles ca ultima etapă a „trecerii“ omului, a circuitului vital. O lecție de poezie? Poate. Ion Horea rămîne dintre pușinii temerari care mai continuă azi lupta cu rigorile formelor clasice, cu modalitățile cunoscute ale poeziei și ale metaforei, de la ritmica muzicală eminesciană la aceea a melosului popular, baladesc, din colinde, fără a apela la artificii de sintaxă sau la alăturări, la împerecheri uluitoare de cuvinte, pentru a scosta efecte surprinzătoare. Fie că se lasă furat de aceea stare de euforie în fața inexplicabilului joc al firii, care, în ciuda rodniciei ei, ucide lent, acoperind cu alb: „*Parcă ninge peste mine, parcă așa fi deodată mire, / Și sînt dincolo de gînduri, și sînt dincolo de fire / Sufletul în lucruri câtă chipuri stinse-n oglindire, / Mîinile destramă forme și m-alungă din zidire, / Și-i o liniște de zboruri și-o ascundere-n rodire*“..., fie că se încredințează versului de factură modernă, efluviul poetic se cristalizează în poezia lui Ion Horea într-o stare de perpetuă melancolie meditativă, de contemplare înțeleaptă, deși, nu odată, plină de regrete. Dincolo de lucruri, de întâmplări, de aparentul „joc“, poetul presimte lucrarea persistentă, imuabilă și ireversibilă a timpului, care marchează neobosit pașii omului, „trecerea“ lui: *Sînt ceea ce nu sînt / ceea ce n-am vrut să fiu / și în acest joc trece timp / și pragul casei mele se tocește / și grinzile se afumă / și coperișul se așază*“ (Calendar). Poezia este citabilă pentru claritatea și frumusețea ideii poetice, cît și pen-

tru această metaforă a învechirii casei, a îmbătrînirii ei, ca simbol al lucrurilor care-l înconjoară pe om, trecîndu-se odată cu el. E o idee reluată într-un ritm pillatian, dar cu o foarte proprie rezonanță lăuntrică, în „Presimțirea iernii“, metaforă a sfîrșitului, ca și amurgul: *Ni se va șterge urma cu timpul, vrei nu vrei / Și nu vei ști pe unde te-ai dus ori ai venit, / Cînd iarna o să cheme din așteptarea ei, / Și va fi alb, și infinit... / Atunci ne vom întoarce la locul depărtat / Și-ntr-un tîrziu la poartă vom întreba de gazdă, / Și gazda o să-și taie pînă la poartă brazda / Și o să-ntrebe cine-a bătut și a chemat? /*“

Poezia lui Ion Horea nu este o poezie a neliniștii existențiale, nu pare și nici nu este un strigăt înspăimîntat, nici unul de revoltă împotriva firii, dimpotrivă, acceptîndu-i legile, ce se vădesc armonioase și imuabile ca într-un sistem al universului imaginat de Leibnitz, pare mai curînd o constatare tristă, o contemplare melancolică. O contemplare care se aseamănă cu starea de spirit a înțeleptului ce cată a înțelege și a pătrunde tainele naturii, miracolul germinării continui, pradă propriei sale fragilități, a rostului său neînțeles: *Îi spune cumva florii aceleia / de la-nceputul lui mai, / și nu peste mult nu-i va mai spune nicicum. / Sămînța, nu știe nici vîntul cine-o aduce-n ascuns, / rouă-i sămînța ei, poate, ori cîntec de pasăre, / ori clopotul stins, / în amurg, și ajuns pîn-aici*“.

Volumul acesta alcătuit cu parcimonie și vîdînd o adevărată virtuozitate din partea poetului care nu evită, dimpotrivă, preferă „cursele“ versului clasic cu certe izbînzii, de virtuozitate datorată acelei simplități obținută prin decantare atentă, este un volum de elegii, dedicat vîrstei maturității, vîrstei care se înclină și care presimte acel „amurg“, acea „iarnă“ a sfîrșitului. Elegia se cristalizează ca o întoarcere peste timp într-un peisaj natural, dar mai ales sufletesc, ce re-memorează idilicul infantil cu pro-

nunțat caracter rustic de la care mai ajung abia slabe pîlpîiri : „Pe țelină stau, între gruițe / mă îmbăt / cu mirosul de cimbru / și mă uit pe dealuri, departe, / și ascult, ascult. / Anii cei mulți cum trecură. / Uite pe coastă / tăiate de ape / făgașele timpului“.

Obsesia timpului care trece, înclinînd cumpăna vieții către amurg, către iarnă, către anotimpul friguros, este axul în jurul căruia se poartarizează alegerile acestui volum. *Nz-alungă vremea totuși! Incet, incet se trec / Aceste mâini crescute și trunchiul lor întreg / Ce vînturi cheamă, doamne, din goluri depărtate / Și-mi clatină făptura și rupe crengi uscate?“* (Și pe hotar va ninge). În altă parte, poetul notează : „Pe rit sub mușuroaie sobolii vremii scurmă“ (Pe-aici). Fiece întoarcere pe firul timpului înapoi, e prilej de meditație întristată, de amărăciune : ... „Porumbii după casă se-aud în porumbare / Și somnul nu te-ndeamnă și noaptea-i foarte mare, / Un gînd ascuns din urmă de nu știu unde-mi vine / Și vremea-ncepe iarăși să sape gropi în mine“.

Uneori, elegia, meditația amară lasă locul formei cizelate a cîntecului, sentimentalei romanțe. Chiar și aici, poezia lui Horea merge la esențe, tinde spre linearitatea sugestivă, maximă, a unei sculpturi în lemn, în genul lui Ladea. Așa sînt poeme ca „Și nimeni nu știe“, remarcabil prin incantație, sau eminescianul „Motiv“ : „În pădurea cu alunii / Mă adun la ceas de slavă / Mirii soarelui și lunii / Duc inelele pe tavă. / Locu-i sfînt și nu se spune, / Și chemați de șoapte slabe / Se trezesc din vremuri bune / Îngeri blînzi în patru labe...“, — ori acel „Gînd“ adolescentin în care realitatea personajului se confundă în amintire, cu tărîmul basmului.

Vorbeam despre faptul că poetul încearcă să cuprindă mai toate formele tradiționale, rămînînd în cele mai multe cazuri stăpîn pe cuvinte, învingînd teama de cuvinte („Mă

feresc, mă tem de Cuvînt. / El mă alungă și mă amenință“...). În cazul lui Ion Horea „tirania“ cuvîntului trebuie înțeleasă nu atît ca o teamă a poetului față de materia artistică, ci ca o nevoie a sa de a sugera exact, de a exprima dens, de a spune mult în minimum de cuvinte, în metafora unică, mult și atent șlefuită. Cuvintele sînt presimțite ca niște „zboruri de păsări“, (Singuri) alteori se vorbește de „cuvîntul-icoană, pasăre, floare și licăr (Cu ochii închiși), poetul simte uneori răzvrătirea și tîrziul din cuvinte : „Nici un cuvînt nu mai stă / liniștit lîngă altul. / Nu știu ce le alungă și le-nclucește cărările, / Cine urlă-n pustiu. / Și-i tîrziu în cuvinte“... (Pînă cînd).

Un argument al modului cum Ion Horea ajunge la stăpînirea formei poetice, a cuvîntului, care se suprapune la el, — cu rare excepții (sînt în volum încă vreo cîteva stîngace poeme : Zodiac, Căutînd, Cînd între noi) — exact unei idei poetice dense, îl constituie și acele cîteva poeme în manieră folclorică ; așa sînt : „Mai treci“, sinuos și sfînt zbor al sufletului, desemnat parcă dintr-o singură peniță, și Colind, pe care-l cităm în întregime pentru simplitatea voită și convingătoare a desenului, pentru incantația versului : „Iată, totu-i dus / mai către apus / totu-i înclinat / mai către-nserat, / stele-or răsări / și-or acoperi / sufletul trecut / în necunoscut“.

Cu totul singulare și remarcabile mi se par — în acest decor tomnatic sau hibernal, predilect pentru volumul de față — două poeme lucrate în splendide nuanțe coloristice cu desenul naiv, în maniera vechilor picturi murale, „Zbor“ și mai ales „Rugă“, descoperindu-ne viziunea suavă a unui poet al culorilor și al liniilor, de data asta nu atît de zgîrcit cu sine ca în celelalte poeme : „Rugă“ este un psalm al oboselii, al apăsării sufletești, izvo-rînd din beția culorilor și din împrîmăvărare : Dezleagă, Doamne, măgarii / și lasă-i singuri pe munți. /

*Azi noapte a nins. Balcanii sint
albi / și-n sufletul meu a căzut
multă tristețe. / Lingă drum rămîne
pînă tîrziu / din icoană întoarsă
jătura Ei sfîntă. / Aprilie tace-n li-
vezi și încep să mă rog / pentru*

*flori, nu departe de valea Kailika. /
Și cîți lilioci pe ziduri de piatră /
și gurile apelor, graiul lor limpede /
violet peste tot și roz, în aprilie,
verdele mult, / și-o lumină ce stă-
ruie, și-o dorință neclară...“*

adriana iliescu



cezar baltag **„odihnă** **în țipăt“**

Nu totdeauna un nou volum însemnează o evoluție în arta unui poet — vrem să zicem o modificare a modului său de expresie sau a felului specific de a înțelege universul. La apariția volumului său „Monada“ îl încadrasem într-o „mișcare clasicistă“ la ale cărei rigori aveam impresia că aderau unii dintre tinerii noștri poeți. Acum, Cezar Baltag, fără a se nega pe sine, cel din volumele anterioare, apare cu o viziune nouă în care, totuși, statornică rămîne clasică purificarea de emoțiile tumultuoase. Din scrupul estetic doar, vom mai rămîne o clipă pe loc pentru a preciza că, indiferent de curent, școală, metodă etc., poezia este cu totul altceva decît sentimentul, mai degrabă... o transfigurare a sa, să zicem, iscată din

chiar acela, mistuindu-l, transformîndu-l. Astfel, topit și metamorfozat, sentimentul cu care a fost scrisă poezia nici nu mai interesează — într-un anumit sens. Sau interesează anumite ramuri ale acestei vaste discipline care e critica literară: critica psihologică, psihologia creației, de pildă.

Observația după care un volum, cum ar fi cel al lui Cezar Baltag, ar fi sec de sentimente — nu reprezintă o judecată de valoare. Asta pentru că intră în intenția autorului o cenzurare strictă a sensibilității emotive. Critica fenomenologică, de felul celei concepute de Bachelard nu este preocupată de personalitatea poetului, considerînd că imaginea poetică este creată de o „făptură nouă“, de un „om fericit“, căci el este „fericit întru cuvînt“. Critica fenomenologică rămîne indiferentă la ideea că o „imagine fericită“ poate fi, prin sublimare, compensația unei nefericiri personale, de ordinul viziunii intime a autorului. „Nici nu-i nevoie să trăiești suferințele poetului pentru a gusta fericirea cuvîntului oferită de poet“ spune Bachelard. Fără a practica această metodă de analiză literară despre care se vorbește și în „La poétique de l'espace“, din care am citat, vom observa că există și volume de poezie, ca „Odihnă în țipăt“, în care pe de o parte persoana poetului rămîne voit ascunsă, pe de altă parte, imaginile fiind, poate, compensatorii, sînt departe de a sugera reverii. Climatul noului uni-

vers poetic al lui Baltag este uscăciunea, pârjolul, ariditatea, pustiul. „Fericirea cuvîntului” și-ar avea sensul în aceea că vorbele exprimă sugestiv, adevărat, adecvat; că poetul a știut să și le supună, să le oblige să fie poezie.

Una din condițiile de a exista ale universului din „Odihnă în țipăt” este arderea. Nu ca flacără pură însă, nici ca lumină și culoare voluptoasă, nici ca incendiu măreț ori căldură domestică, nu: este incinerarea, distrugerea ultimă, pustiirea.

Altceva decît incandescența solară din volumul de debut al poetului (1960), cînd dogoarea era condiția împlinirii, a desăvîșirii rotunde. Arderea este chiar un fel specific de a lua contact cu cele înconjurătoare, simțurile zac în neexistență, iar, de se manifestă, par inflamabile, ușor de distrus: „și ochiul va arde văzînd”, sau: „*Lată îmbrac incendiul / cărnii mele / și respirația mă țese / cu o suveică de zgomot, nimicitoare / între a fi și a nu fi*”. Ori „*Ce-mi poate face carnea / cînd nunta mea este focul?*”. Auzul de asemeni va fi anihilat de reziduurile combustiei: „*Lumina depune cenușă / Și zgură de argint / în auz*”. Cezar Baltag nu a uitat de mai vechea sa aderență (metaforică, desigur!) la teoriile pytagorice, însă acum și numerele și toată simbolistica ce se ascunde întrînsele, fumegă: „*Acest număr care răspunde / la numele meu / vorbește fum*”. Poezia „*Focul pustiei*” descrie acel climat interior în care insul se desubstanțializează, încearcă o reducere la esență prin debarasarea a tot ceea ce-i era balast de senzualitate, accidente ale voluptății. Sunetele nu provoacă delicii, nu sugerează „corespunderi”, nu se incorporează în melodie: doar foșnete uscate: „*Apoi e pustia. Elastică, tocătoare de frunze, foșnind ca hirtia*” sau un scîrțait: „*Rămîne auzul / gătit cu o țiară în formă de piramidă / scîrțîind din chimvale / scîrțîind ca din zale, zornăitor*”, un ronțait: „*mestecînd, forfecînd, ronțîind zgomote*”, un șuierat: „*Noi șuierăm sensuri. Lovim culorile...*”.

Dar care culori? O carte în galben și negru, uneori în roșul ascetic al nisipurilor. Nu odată, lipsa definitivă a culorii ¹⁾.

Cea mai vie dintre senzații este aici setea. Dar nu aceea mare poftă gidiană, în care setea este pregătire a bucuriei de a țî-o potoli: „*Il y a des maladies extra-vagantes / Qui consistent à vouloir ce que l'on n'a pas*” („*Les Nourritures Terrestres*”). Ceea ce la scriitorul francez e triumf al senzorialității este la Cezar Baltag stingere, anihilare: „*Poate în mine își are ființă scăderea / și a întîrziat lingă întrebare / și a trecut înaintea sfîrșitului / luînd lingă sine alte întîmplări*”.

Foamea, setea, nu sînt semnele unei vitalități decisă a se satisface ci forme de manifestare ale „nimicului” ce tînde să tragă, în sine, obiecte și făpturi: „*Acolo nimicul păzește un gol / și o foame a lui care nu stă*”. O poezie în care lucrurile cunosc o virtute a cifrelor: aceea de a fi precedate de semnul minus. Cum ar fi: „*Acolo este departele care nu ne doare*”. De există un moment al aspirației, el nu e urmat de clipa împlinirii. Ai sentimentul că aflîndu-te în fața unei sfere golite de miez contempli mereu golul rămas, că ți se refuză conținutul afirmat, rotunjimea palpabilă, expresia ei de sferă între alte volume: „*Există setea. Ea are dealuri de sete / ea rostește cuvinte de sete / Cine ești? / Cine ești? / Setea innoptează în mine / ca într-o gresie. / O femeie cu picioare de sete / numără pietrele / Tu ești vară le spune / Tu ești viscol / Tu ești viscol. / Tu ești liniște. / Tu nu ești nimic (...) și tace / și cu privirea în gol / zîmbește nimicului*” („*Temeiul setei*”).

¹⁾ „*Apoi e pustia (...) întemeiază rugină și sete și vînt și nisip*”; „*Cu inelul pîndei eu chem pustiurile / în falangă; ...și ochiul îngheață în alb / alb dincolo / de limita albului / alb cu alb, alb orb*”...

Și celelalte senzații numite, întăresc impresia că ne aflăm în fața unei poezii a refuzului, a eșecului sau a limitelor : „Și ea a întins mîna / asupra lui / și ochii lui / au zburat înăuntru. / A întins mîna / asupra lui / și auzul lui / a căzut înăuntru. / A întins mîna / Asupra lui / și el se surpă în sine / fără grabă se surpă în sine / se oprește / și sare din sine / orb de spaimă / sare din sine / și aleargă“ („Marginea“).

Nici pipăitul nu aduce, sub degete, mătăsurile line, moi, catifelate, nimic decît conștiința suferinței... sau, mai bine, absența plăcerii : „Ce poate însemna atingerea / pentru o coajă cornoasă ? / zgrumfurosul de neted / rotundul de colțuros ?“. Cezar Baltag a intuit poezia acolo unde puțini au fost tentați să o caute — în fireasca limitare a fiziologiei umane, în jalea trupului supus erorii și insuficienței...

Și cînd decorul existenței este „pustia“, fauna sa cuprinde animale exotice (tigrul, leul, cămila), insecte dezgustătoare sau descrise astfel (păianjeni, furnici, viespi, fluturi) uneori, întruchipări fantastice, de basm sau coșmar (vasilisc, leoaica-păianjen, heruvima, centaurul). Dar în căutarea metaforei adecvate acestui dificil univers, se mai strecoară și stridentele „noateno, nenăscute / trandafir nechezător“.

Firește, deși l-am numit repetat pe autorul cărții de care ne ocupăm, am avut în vedere distincția dintre eu-l personal al autorului și eu-l ce se totalizează în operă. Cezar Baltag a exprimat o anumită intuiție poetică. În măsura în care a devenit, ca poet, însăși expresia acestei intuiții, el a operat fără îndoielă, o anumită reducere a eu-lui. Orice scriitor încearcă acest proces dar în cazul lui Baltag e vorba de o cenzurare aprigă de felul celei pe care și-o impun artiștii de structură clasicistă : „Oh, sufletul meu este vesel / în seția sa / ca un incendiu ce-și soarbe / sieși ființa // Bucurați-vă, mările scad / și inima noastră bate mai tare / și buzele noastre au devenit / lipitori / și degetele noastre sînt limbi / șuieră-

toare. (...) mă sting / vai mie / lei pustiei mă prindă“.

În noul său volum „Odihnă în țipăt“, clasicismul funciar a devenit o sumă de calități ce au toate ca „numitor comun“ (expresie dragă poetului) oroarea în fața romanticei exacerbari a eu-lui. Un poet cescrie convins, ca Pascal, că eu-l este vrednic de ură — temerară experiență ! Asta îl și singularizează pe Cezar Baltag, îl face să fie el însuși și atât de interesant într-o generație extrem de generoasă în a dărui scriitori și volume de versuri. Firește nu este vorba aici de acel tip de monolog în care autorul vorbește despre sine spre a se anula, dar o face cu frenetice dezlănțuiri astfel încît rezultatul este spectacolul unei conștiințe ce nu se poate uita pe sine, în nici un chip. În același timp, insul poetului există, dă semne despre sine — deși cu sobrietate — dar o face, parcă, numai pentru a vorbi despre răsfrîngerile lumii pe care el o creează, asupra lui.

O remarcă a lui Bremond, în tratatul despre „Poezia pură“ sintetizează, oarecum, cele spuse pînă acum : — e vorba despre „marile jocuri“ lăuntrice ale poetului care se neagă pe sine, manifestîndu-se totuși, în operă : „Les „grands jeux interieurs mais dramatiques (...) du poète né qui veut tuer en soi le poète, et qui, pour notre bonheur, ne reussit jamais que imparfaitement dans ses tentatives de suicide“. Bineînțeles, la Cezar Baltag asemenea fraze capătă un înțeles specific.

El gonește incidentele dar nu spre a le împrăstia, alungă individualitățile nu pentru a le risipi, dimpotrivă, conduce concretizările spre prototip. Secretul reușitelor dintotdeauna ale lui Cezar Baltag se află, în mare măsură, în capacitatea de a împodobi marile abstracțiuni cu atribute concrete cu totul neașteptate și frapante prin expresivitatea lor : „Trece Nimeni visător / blond și înmărmurit / Printr-un șir întreg de nimeni / la același numitor“ („Ceasornicul“, „Monada“).

Am citat această strofă cristalină și memorabilă și pentru a aminti

că în „Monada“ se manifestă încă marea plăcere a cizelărilor eufonice deci, ascunsă, dorința de a încânta cititorul. Despre acestea nu mai poate fi vorba acum. Nu pentru că ar fi neapărat o incompatibilitate cu experiența poetică din acest volum, ci fiindcă Cezar Baltag nu mai are acest lucru în vedere. Dimpotrivă, s-a accentuat dorința de a scrie o poezie a reducției și negării („Copilul din mine ciocănește coaja / cu ciocul / respiră într-un spațiu de lipsă / care este nimic“). Se simte necesitatea interioară dar și ostentația de a vorbi nu despre prezențe ci despre inexistențe, definindu-le, adică (așa interpretăm noi, adică); sublimând, într-un mod specific, frustrările, absențele, continuă să scrie Nimeni cu majusculă. Adverbul *niciodată* e ridicat la rangul de substantiv („și Niciodată bijbie / cu mâini zadarnice / golul lăsat de

cele / ce au fost“). De altfel orice formă de negație poate căpăta de la Cezar Baltag densitate și relief: „acolo pasc lei nimicului / și piatra adapă nimicul / ... / și nimicul în nimic se disolvă / și nimicul măcină umbra...“; „soare de nicăieri izbînd în cenușe“; Tu înaintea mea cu un Nu înalt“.

Există în acest volum două motto-uri din „Basmelor românilor“, „Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte“. S-ar putea deduce că poetul a scris avînd în vedere unele sensuri ascunse ale basmului, partea de enigmă, ezoterica alcătuirilor fantastice din folclor, tot ceea ce este aspirație de a învinge limitele, neputințele, impusele consecințe ale condiției umane. Avem de-a face cu un poet inteligent care știe să-și îmbogățească versul printr-o sugestie, o „trimiteră“, un citat. Cu atât mai bine.



memento

Aniversările au darul de a reactualiza în memorie trecutul. După temperament, intensitate afectivă, împrejurări, ele înseamnă prilej pentru bilanț, pietate sau meditație. Dincolo de atitudinile de circumstanță, încercarea de meditație mi se pare mai fecundă, mai ales când e vorba de un trecut care interesează în mod direct prezentul.

Din multitudinea de probleme pe care aniversarea centenarului nașterii lui Lenin le propune meditației ne oprim desigur la aceea care privește în mod nemijlocit literatura.

Cunoscuta teză a celor două culturi naționale formulată de Lenin în 1913: „Există două culturi naționale în fiecare cultură națională”, a avut în condițiile luptei pentru răsturnarea regimului țarist și după preluarea puterii caracterul unei orientări practice de politică culturală, a cărei definire devenise necesară, și mai puțin caracterul unei analize teoretice complexe. Așa se explică faptul că Lenin tratează noțiunea de cultură în totalitatea ei, ca pe o noțiune unitară, fără a intra în detalii ce ar fi privit diverse sectoare ale culturii, normele specifice care guvernează fiecare sector și care reclamă atitudini sensibil diferite. Cultura era considerată aici în funcția ei socială și politică.

Amintim că în activitatea sa ziaristică și Eminescu vorbea la timpul său de cultura celor de sus, a „păturii superpuse”, și de cultura claselor producătoare, de dubla funcție, cu rădăcini în realitatea

socială, a culturii, fără a aborda problema sub unghiul filozofic al valorilor.

Deși Lenin nu a considerat necesar în acel moment să analizeze diferențiat fenomenul *cultură*, care este de o complexitate practic inequizabilă, în indicațiile și discursurile prilejuite el a vizat cu precădere unele compartimente ale culturii: literatura de partid, studiile ideologice, școala etc. „În primul rând e vorba de literatura de partid și punerea ei sub controlul partidului”.

În ce privește literatura propriuzisă și, în general, arta, el a făcut, chiar în condițiile respective, unele diferențieri, anumite nuanțări care presupun o atitudine diferită față de acest domeniu al culturii: „Nu încapă îndoială că problema literară se pretează cel mai puțin unei egalizări mecanice, unei nivelări, dominației majorității asupra minorității” — „În acest domeniu se poate vorbi cel mai puțin de schematizare”.

E cunoscută, de altfel, atitudinea sa practică, plină de înțelegere și simpatie, față de literatură și artă, față de valorile artistice.

Analizând critic opera lui Tolstoi, în perspectiva idealurilor revoluției a făcut cunoscuta distincție între valoarea artistică universală și ideologia utopic-mistică a scriitorului, promovind o conștiință critică, ideologic armată, față de preluarea și continuarea valorilor trecutului. O dovadă că el înțelegea preluarea în asemenea cazuri nu printr-o selecție mai mult ori mai puțin autorizată, prin trunchierea operei unui scriitor, ci printr-un act critic, menit să pregătească recepțarea și înțelegerea operei într-o nouă perspectivă, aceea a unei conștiințe revoluționare.

De altfel, în privința prelurii moștenirii culturale a trecutului, el s-a pronunțat fără echivoc: „Trebuie să preluăm întreaga cultură pe care ne-a lăsat-o moștenire capitalismul, și cu ajutorul ei să construim socialismul. Trebuie să preluăm întreaga știință, întreaga tehnică, toate cunoștințele, întreaga artă”.

Rostindu-se cu revoltă și dispreț față de „cenzura asiatică”, care a „pingărit” literatura, față de „blestemata epocă a limbajului esopic, a slugărniceii literare, a limbajului de sclavi, a iobăgiei ideologice”, Lenin afirma categoric libertatea presei și a cuvîntului.

Sub raportul valorilor estetice el s-a ferit de absolutizări și definiții apriorice. Desigur, dat fiind contextul istoric și calitatea lui de conducător al revoluției, era normal ca preferințele sale proprii să meargă spre literatura și arta militanță, ceea ce nu înseamnă că nu gusta cu adevărat și alt gen de literatură și artă.

Faptul că Lenin a avut, teoretic și practic, o atitudine diferită față de literatură, față de scriitori și artiști, în ansamblul culturii, nu poate avea drept explicație decât înțelegerea specificității ei. Fără a rupe literatura de ideologia revoluției și fără a-i crea o situație privilegiată de republică intangibilă a literelor, Lenin nu s-a gândit la negarea esteticului în funcție de ideologie și mai ales nu a recomandat măsuri administrative rigide în determinarea mersului literaturii.

În perioada postbelică literatura noastră a cunoscut, un număr de ani, o situație anormală, cînd și-a uitat unele tradiții valoroase, căutîndu-și continuitatea în formele ei minore sau în pervertierea celor viabile. Îngust înțeleasă, teza celor două culturi a fost aplicată de multe ori în literatură, în poezie, în critică, nu numai prezentului, ci și cu efect retroactiv. În asemenea cazuri se cîntărea în perspectiva unui punct de vedere din afara literaturii. În interiorul esteticului se judeca în funcție de criterii ades extraestetice. Literatura a fost nevoită să accepte o existență subalternă. Istoria literaturii era reinventariată după aceleași criterii. Se proceda la reclasificări și incriminări fără drept de apel etc.

Cum a fost posibil ca teza amintită să capete o interpretare vulgarizatoare și o aplicare dăunătoare în domeniul literaturii și artei noastre? Tocmai prin ignorarea specificului ei și a tratamentului diferit

pe care i l-a acordat Lenin, prin „egalizări mecanice” și „schematizări”, împotriva cărora el avertizase.

Fortînd întrucitva nota, tendința aceasta de subordonare a esteticului unor criterii de altă natură și-a căutat un punct de sprijin și o justificare și în propria noastră istorie literară, îndeosebi în contribuția lui Gherea și Ibrăileanu.

Nu știm să fi făcut cineva o analiză lucidă și dreaptă a fenomenului, pe care ne-am obișnuit să-l numim — oarecum convențional și simplificator — dogmatism sociologist, cauzelor, corelațiilor și manifestărilor lui. Se înțelege, nici noi nu vom încerca aici o atare analiză. Intenția este mai mult de a reaminti, așa cum am făcut și cu alt prilej, unele aspecte generale, circumscrise literaturii.

Dacă literatura noastră interbelică (și nu numai literatura) ajunsese, prin eforturi proprii de creație, la sinceritate cu literatura europeană, fenomenul în discuție determină, prin izolare, o *întîrziere* adevărată încăodată constatată de Eminescu: „lipsă de continuitate în dezvoltare, de aceea fragmentarism în producere”. Excludere sau ignorare, întîrziere, nu înseamnă o atitudine critică eficientă față de opera unor scriitori români sau străini.

Critica literară a vorbit, mai mult decît creația propriu-zisă, un limbaj nediferențiat, circumscris în sumarul cîtorva canoane și formule. Criteriile ei „obiective” de apreciere și rețetele de creație erau, pe cît de clare și precise, pe atît de grosiere și de străine literaturii. Într-o lucrare cu autoritate la vremea ei se puteau citi asemenea mostre de „interpretare”, caracteristice pentru climatul respectiv: „Pare curios faptul că un reprezentant al miciei burghezii (Eminescu) să poată deveni un exponent al marii boerimi și al tendințelor ei retrograde”; „Eminescu trebuie văzut astfel ca un caz tipic de intelectual în derută... Mesajul său poetic (...) mesajul unei clase decadente, agonice”.

Sau, în altă parte: „Există o mare familie universală a apărătorilor autonomiei esteticului... aparținînd

cu toții unei burghezii conservatoare, sau unei coaliții dintre moșierime și burghezie, intrată într-o inevitabilă putrefracție" etc. În „familia universală” incriminată era încadrat, cu aprecierile de rigoare, și George Călinescu.

Optica aceasta o regăsim și în unele lucrări scrise mai aproape de noi: „Teama de viitor a lumii burgheze postul o proiectează pe plan cosmic” etc.

Reversul minimalizării sau al negării totale a fost validarea, după aceleași criterii, a unor valori minore și ridicarea lor la statutul de modele pentru literatura nouă.

Dacă literatura noastră a produs și atunci opere remarcabile, energiile intelectuale irosite însă nu pot fi compensate cu ușurință: „Timpul, averea, tăria morală și agerimea intelectuală ce le întrebuițezi pentru o lucrare de prisos, necum pentru o lucrare greșită, sînt în veci pierdute pentru lucrarea cea trebuincioasă și cea adevărată. Ai un singur bloc de marmură: dacă îl întrebuițezi pentru o figură caricată, de unde mai poți sculpta o Minervă?” (T. Maiorescu).

Recunoscute și infirmate ca atare, de cei mai mulți în mod sincer, tarele amintite sînt considerate totuși, în unele încercări de sinteză asupra literaturii actuale, ca simple „exagerări”, caracteristice pentru toate „epocile de mari cristalizări sociale” și atribuite incapacității și lipsei de chemare a celor care dețineau directoratul în problemele literare. Explicația mi se pare eufemism sau ipocrizie. Nu e vorba de înțelegerea greșită a specificului artei, datorată lipsei de chemare a unor inși. Asemenea „îngustimi” au existat și vor exista întotdeauna. Dar efectul lor este nul în condițiile unei confruntări deschise a opiniilor și valorilor.

Fără îndoială, literatura noastră actuală a depășit dificultățile în care s-a aflat, depășire care înseamnă deschiderea spre o înțelegere mai adevărată a creației artistice, o mai mare receptivitate față de fenome-

nul clasic și modern, acceptarea unei pluralități de opinii sub unghi estetic. Au fost redescoperiți și reconsiderați un mare număr de scriitori și opere. Creația noastră literară e mai atentă la creația universală, în cercuitul căreia a fost din nou primită, atît prin valori ale trecutului cît și ale prezentului. Critica a reluat, într-o formă demistificată și în condițiile unei mai mari libertăți de opinie, dialogul cu valorile noastre permanente. Este mai mult decît lăudabilă preocuparea unei părți a criticii actuale de a se apleca asupra moștenirii literare, efortul de înțelegere și descoperire a unor sensuri noi în operele trecutului, de formare a unei conștiințe estetice.

Cu toate acestea însă, ecouri conștiinționale sau reflexe ale fenomenului în discuție se fac simțite și azi, deși fără efect inhibitoriu. Unele studii și monografiile literare rămîn într-o oarecare măsură tributare concepției sociologice sau chiar exagerărilor și vulgarizărilor ei. În unele studii, monografiile etc., creația literară continuă să fie văzută aproape exclusiv în perspectiva unui determinism social-economic, cu toate că efortul sincer spre obiectivitate și lărgirea unghiului de receptare nu lipsește.

Nu pledăm pentru anarhie estetică sau pentru abolirea spiritului critic. Dimpotrivă! Spiritul critic, intervenția criticii în creația literară sînt cu atît mai necesare cu cît, după părerea noastră, creația actuală prezintă o îngrijorătoare vegetație parazită, o diversitate de forme de evaziune, iar față de moștenirea literară se manifestă adesea tendința exagerată de pioasă de a reactualiza în conștiința literară opere de o valoare îndoielnică, nume care niciodată nu au însemnat cu adevărat ceva în literatura noastră. Dar spiritul critic, intervenția directoare a criticului nu le înțelegem altfel decît ca expresie a unei conștiințe care acționează în numele valorilor.

În efortul ei de a-și regăsi adevărata identitate critica actuală trădează adesea o penibilă lipsă de

personalitate, o capacitate mimetică ce merge pînă la subordonare. O pluralitate de tendințe, e drept, fără contur și consistență, care se revendică, explicit sau implicit, de la diverse personalități sau orientări literare din trecut, e prezentă în critica de azi. Astfel, s-a putut vorbi de o critică didactică, tradițională, explicativă, creatoare, de călinescieni, lovinescieni, maiorescieni etc... „Cazul“ Călinescu, care a stîrnit, cum se știe, cele mai aprinse discuții ilustrează, pentru o parte a criticii actuale, lipsa de spirit critic și de maturitate, tentația preluării prin subordonare. Sînt redate nu numai judecățile de valoare ale magistrului, mimîndu-i-se fraza și poza neconformistă, ci și unele interpretări „la obiect“. Călinescu a avut dreptate în indiferent ce problemă și față de oricine.

Uneori critica noastră folosește un limbaj eteroclit care amintește vag de anumite „criterii“ tot atît de puțin estetice, aparținînd rătăcirilor și himerelor unor orientări literare din trecut de tendințe ruralizante, arhaizante, bizantinizante etc. Citind anume cărți sau articole avem senzația că pășim într-un univers tenebros, că sîntem invitați să reedităm preistoria, să glorificăm iar tot ce a însemnat pentru noi stagnare, umilintă și smerenie. Un nou aflux de „imbecilități tracomane“ — cum le caracteriza Ion Barbu — într-o mare confuzie de termeni, de direcții și planuri. Treceam printr-o perioadă cînd toate tendințele coexistă, într-o fraternă lipsă de spirit critic. Uneori critica face acum, ca și în perioada dogmatică de altfel, încercarea de revenire la forme minore, depășite, îngnorînd de obicei direcții estetice și spirituale majore, cu adevărat viabile, sau mimîndu-le mecanic și superficial. E o pluralitate de nuanțe și deziderate tributare, lipsite de substanță proprie, vegetînd în marginile literaturii, străine creației autentice și spiritualității căreia i-au dat expresie mării înaintași.

Efortul de îngășire se traduce, de asemenea, în încercarea de sincronizare cu diverse tendințe și orien-

tări ale criticii occidentale actuale. Firesc și lăudabil în sine, efortul păcătuiește prin aceeași superficialitate și preluare mimetică, ce duce în mod necesar la subordonare.

Și față de creația actuală critica se comportă, în cele mai multe cazuri, cu o totală lipsă de spirit critic. Mai mult, în unele împrejurări intervențiile criticii dau impresia unui ansamblu coral la unison, fie că e vorba de elogii, fie, compensatoriu, de exces de fals spirit critic, de multe ori cu argumente din afara literaturii, fapt ce amintește, neplăcut, de unanimitatea perioadei dogmatice. Aș vrea să mă refer aici la explozia de euforie care a cuprins critica literară spre sfîrșitul anului 1968, în legătură cu cîteva din romanele apărute în acel an. Toate registrele în superlativ au fost epuizate. Sub condeul unor critici aprecierile au atins performanțe apologetice. Apariția unor romane care se numesc *Ion*, *Craii de Curtea Veche*, *Patul lui Procust*, *Enigma Otiliei*, nu a fost salutată de critica timpului într-un mod atît de unanim festiv.

În zelul ei apologetic critica a proiectat romanele discutate într-un plan atemporal, irațional, metafizic, acordînd unor elemente și categorii istoric circumscrise investitura de *universalii ante rem*. Personajele analizate ar fi expresia unor mari pulsații ale „straturilor insondabile“ ale ființei, relevînd un „mister fundamental, ontologic“. Formule ca structura metafizică, abisală a personajelor, suflet metafizic, caracterul inexplicabil al realității interioare, ambiguitatea caracterelor etc., au revenit și revin frecvent în comentariile criticii. În jurul unor romane critica a creat un fel de mistică a biologicului, o metafizică a vieții elementare, o fatalitate a destinului la a cărei împlinire concură însăși istoria.

A fost astfel eludată corelarea romanelor respective, în substanța lor estetică, cu anumite constanțe foarte puțin transcendente, cu anumite comandamente de natură so-

cială și ideologică. S-a ignorat latura analizabilă a romanelor, care este esențială, proiectându-se totul în zone obscure. Cu sau fără voie unii critici promovează, astfel, o literatură evazionistă, patologică și meschină, care este tot atât de străină cu problemele dramatice ale omului contemporan ca și de spiritualitatea noastră.

La rîndul ei, creația literară manifestă uneori aceeași lipsă de spirit critic, aceeași capacitate mimetică, în forme și mai acute decît în critică. Una din căile de evaziune, desigur cea mai puțin supărătoare, este refugiul obstinat în teme și realități aparținînd trecutului. Problematicii și omului contemporan, în multiplele-i relații cu realitatea socială și spirituală, nelipsite de drame autentice, proza actuală le preferă, iar și iar, trecutul.

În reciprocă emulație cu proza și sub privirea indiferentă a criticii, poezia „tînără” arată în ultimul timp preocuparea de a da expresie artistică unor tendințe ceptoase și maladiive. La ordinea zilei moda poetică prescrie dacizarea, tracizarea, mania mitului și alte fantome care-l scandalizau pe E. Lovinescu. Fiecare poet trebuie să fie un creator de mituri. Mitul se confecționează ad-libitum între două discuții despre mit la bar. Avem nostalgia grotelor preistorice, mistica primatelor, religia pseudo-ambiguității. O anume poezie tînără, lipsită de vigoare spirituală, care nu-și poate crea o modalitate și o identitate proprie, simulează colectiv transe metafizice de prost gust și de proastă calitate. O metafizică plebeiană confecționată în serie după rețete intrate în reflex, o mistică de duzină de bolboroseli bogomilice, avînd aerul că se situează în descendența unor nobile și mari inspirații ale poeziei noastre interbelice. Semn distinctiv, particula

ne : neloc, netimp, nenaștere, neviu, neom, neouvînt, nemoarte, nefost, neviitor, neunde, necînd, nebun etc. Această poezie e lipsită de sentimentul diferențierii, profesînd un adevărat cult al anonimatului. Uneori e cuprinsă de un acces de sexualitate delirantă, în care totul devine un univers spermatic, desigur, altul decît cel al stoicilor. Prin unele „creații” ale ei, poezia tînără dă impresia recăderii în orizontul patrupedului, a unei lamentații nepuțincoase, căreia îi este preferabilă tăcerea.

Ceea ce-i reproșăm înainte de toate acestei poezii este lipsa ei de valoare, faptul că e o simplă mai-muțareală a unor tendințe neasimilate.

Nu trebuie, însă, să exagerăm și să dramatizăm situația, atribuind aspectelor, într-adevăr supărătoare, la care ne referim o importanță pe care nu o au și nici nu o pot avea. Toate aceste forme de evaziune, de regresivitate istorică și tendințe minore în critică și creație nu sînt chiar atît de periculoase, datorită faptului că ele se manifestă pe cont propriu, că nu constituie o legislație exclusivă și că nu există interdicția de a le critica, ci dimpotrivă, ceea ce se și întîmplă, deși arareori.

Pe dealtă parte, dacă privim lucrurile mai de aproape nu putem să nu observăm că pentru toate acestea nu întotdeauna sînt de vină literații și literatura. Serii la rînd de elevi și studenți nu au auzit de numele multor scriitori decît în fraze care-i expediau sumar și foarte puțin academic. Opera lor a rămas necunoscută, în afara unui restrîns număr de privilegiați ai accesului la informație.

Redescoperirea treptată a trecutului, după întreruperea dezvoltării normale, a dus și duce în mod necesar la asemenea reveniri la forme aparținînd tre-

cutului. A doua generație de poeți „barbieni“, care se manifestă după moartea poetului și republicarea poeziei sale, nu are altă explicație decât redescoperirea bruscă a unui mare poet, necunoscut generației tinere. Situație identică cu aceea a altor scriitori și critici sau orientări literare, îndeosebi dintre cele două războaie, cunoscute doar din citate trunchiate și răstălmăcite. Acei care azi privesc spre trecut și mimează, cu o totală lipsă de spirit critic și de selecție, tocmai formele și tendințele minore și negative, o fac mai mult dintr-o incompletă și superficială cunoaștere a trecutului, cu sentimentul că au fost frustrați de puțința de a-l cunoaște. Într-o cultură cu o dezvoltare organică și continuă sentimentul față de trecut este, de obicei, acela de superioritate sau, în orice caz, de diferențiere, iar fenomenul revenirilor, în sensul discutat, aproape necunoscut. Când noi descoperim *Trilogia culturii* (reeditată abia în 1969), încercăm un complex de inferioritate și de culpabilitate.

Și azi a „prelua critic“ opera unui scriitor mai este echivalent pentru unii cu a nu o prelua deloc, sau cu a o prelua în bloc. A prelua critic încă nu are integral sensul de preluare critică.

O altă explicație a lipsei de spirit critic este teama de spiritul critic și de polemică. Le dorim, dar ne temem de ele. Ne jenează cuminenția criticii noastre, dar ne simțim mai în siguranță într-un climat de cuminenție și de uniformitate. Dacă se întâmplă ca cineva

să manifeste mai mult spirit critic, atunci apar anumite formule consacrate, care se dispensează de orice argumente: negativist, contestatar, agresiv, sau altele vag profesionale: judecăți extravagante, singularitate etc. Mai trebuie adăugat, ca explicație a lipsei de spirit critic, domeniul de convenții al tabu-urilor instituite de „clanurile“ literare. Cutare autor este tabu, cutare operă, tabu, cutare chestiune la fel. Un critic trebuie să știe, înainte de toate, ce este și ce nu este tabu. Se pune întrebarea, cine poate hotărî pînă unde trebuie să meargă spiritul critic ?

Mai sînt desigur și alte explicații pe care le comportă lipsa de spirit critic, revenirile la unele tendințe din trecut și aspectele nedorite ale prozei și poeziei actuale, schițate mai sus, dar asupra cărora nu ne putem opri aici.

Există, în general, tendința de a ocoli sau chiar de a escamota realități literare generate de aplicarea mecanică a tezei celor două culturi. Mai mult, există tendința de a prezenta întreaga perioadă de după cel de al doilea război a literaturii noastre ca un proces unitar și normal. „Cui folosește?“ este întrebarea pe care o auzim adesea la încercările de a privi lucrurile critic. Răspunsul nu poate fi decât unul singur: *literaturii*. Comemorarea lui Lenin este un îndemn la exercitarea spiritului critic într-un mod ascuțit și limpede.

realism și autenticitate

Dintre dezbaterile teoretice purtate în literele românești în ultimul sfert de veac, cea dedicată realismului e fără îndoială, prin permanența ei, citabilă pe primul loc. Popularitatea subiectului a înregistrat urcări și coborâri, dar lipsa totală a interesului nu s-a manifestat vreodată. Și azi, după contestarea și respingerea (mai bine mai târziu decât niciodată) realismului simplist și schematic, tema e reluată des, din unghiuri noi, de către alți autori și alte generații, și nimic nu anunță, dimpotrivă, vreo restricție de circulație a termenului, cu toate problemele secundare ce se desprind în mod firesc din el.

Lucrul în sine nu e de mirare. Întii pentru că realismul ține de însăși substanța literaturii. Dacă acceptăm ideea că literatura e un mijloc de cunoaștere și de înțelegere a realității, atunci nu mai e nevoie să mai legitimăm realismul prin nici un alt motiv ori raționament. Realismul e nesfârșit, ca însăși literatura. El nu se capătă, și nu se pierde. El începe și sfârșește o dată cu arta literară, și nu poate fi constrâns, nici în timp, nici în spațiu. Tocmai încercările de localizare și temporalizare au constituit unul din sistemele prin care o calitate profundă și intrinsecă a literaturii (spunem literatură gândindu-ne întotdeauna la literatura autentică, mare, durabilă, deci la *valoarea* literară) a fost transformată într-o rețetă, care, ca orice rețetă,

a produs confuzii și traume dure-roase, ale căror sechele persistă și azi.

Acesta ar fi motivul general și „filozofic“ al interesului perseverent pentru realism. Nu-i poți înstrăina literaturii, adevăratei literaturi, tocmai carnea din care e făcută. Al doilea motiv e acela că, după folosirea abuzivă și pernicioasă, care a dus la distorsiuni uneori triste, alteori hilare, ale expresiei scrise, azi se poate în fine, într-un moment de suficiență coacere a conștiinței literare, reduce exagerarea la proporțiile adevărului.

Realismul dogmatic și școlăresc, rod al unei estetici rigide, opace tocmai la adevărul intim, mișcător, unic și irepetabil al artei, pornea de la o idee preconcepută despre artă, ca și de la o idee preconcepută despre realitate. Realitatea, și de aici și arta, era considerată selectiv și limitativ. Erau „reale“ numai anumite lucruri, sau anumite lucruri erau „mai reale“ decât altele. Se constituia astfel un model, care era impus și artei și realității. Astfel, se ajungea la situația paradoxală în care nu realitatea era aceea care inspira arta și era reprodusă în ea, ci arta părea că are misiunea să inspire realitatea, iar realitatea trebuia să se alinieze după artă. Alte elemente fundamentale ale fenomenului estetic, între care personalitatea creatorului și înfățișarea formală, erau relegate într-un plan secundar ori terțiar, în numele unui mesaj care, prin previzibilitatea și monotonia lui își combătea propriul înțeles: mesaj, în mod firesc, trebuind să însemne mesajul autorului către lector, comunicația unui om către alți oameni, cu partea ei nouă, personală și singulară, și nu depersonalizarea operei, nivelarea ei, într-un greșit înțeles proces de generalizare și tipizare (sarcină importantă și necesară a literaturii, de altfel), care ajungea să tipizeze și să niveleze chiar pe creatori.

Însă, cum era firesc, aceste miopii nu puteau dura. De altfel, artiștii adevărați s-au impus ei dogmei, nu dogma le-a fost impusă lor. Recon-

siderînd azi operele adevărate aparținînd cronologic anilor esteticii scolastice, avem conștiința că autorii s-au exprimat plener în ele, biruînd, uneori în mod manifest, alteori în mod subtil, constrîngerile teoretice.

Învîngerea dogmatismului, crearea unui climat de pluralitate a opiniei și orientării literare, însoțite de un efort de modernizare a conștiinței literare, toate acestea începute în jurul anului 1960, au dus, ca primă reacție, la atitudini estetizante, în critică și în creația originală, cum era și natural după o perioadă a suprasolicității modelelor (modele care recomandau sistematic toamă realitatea). O firească respingere a ceea ce pînă ieri era impunere și obligație a dus la declarații extreme și patetice, de genul „Nu ne interesează realitatea! Nu ne interesează masele! Creăm întîi pentru noi! Nu urmărim decît frumosul!” etc etc.

Climatul de dialog liber, de joc nestînjinit al ideilor și valorilor, consolidîndu-se tot mai mult, prin efortul întregii obști literare, pozițiile afective încep să cedeze loc nevoii de adevărate atitudini și orientări, nevoii de doctrine literare constructive, nu de simple opuneri la ceea ce a fost pînă ieri. Oricît de ispititoare ar fi „fuga de frumos”, pe care scriitorul român o practică cu deosebită virtuozitate, fiind prin definiție un talentat și un înzestrat, ea singură nu e de ajuns pentru a legitima opera literară, pentru a ne da convingerea că ne aflăm în prezența *artei*, care, cum se știe, a fost și rămîne o expresie morală, o datorie morală, față de om, față de existența lui, față de adevărul și realitatea acestei existențe.

Pentru a ne apropia însă mai bine de problemele realismului, trebuie să ne interesăm în mod preferențial de destinul prozei, genul prin excelență al reproducerii realității. Poezia și teatrul, mai puțin „mimice” decît proza, în primul caz datorită dilatării metaforice, împingînd uneori textul în ornamentalul pur, în al doilea caz datorită esen-

țializării și simplificării specifice operei dramatice, au fost întotdeauna solicitate mai rar pentru a furniza criteriile și principiile de apreciere a realismului. Proza, gen prin definiție logic, transparent, „informativ”, destinat audienței numeroase, este înainte de toate o comunicație (o „emisie”) cu caracter complet și inteligibil, despre realitatea exterioară sau interioară, cunoscută sau necunoscută, pe care o aprofundează sau o descoperă. Scriitorul („emitentul”) comunică unei sume de sensibilități similare cu a sa, și dintr-o poziție similară ori cel puțin comparabilă cu a „recipientului”. Caracterul de „emisie”, de comunicație al prozei este esențial. Dacă proza se supune acestui caracter, ea trebuie atunci să comunice, să emită — indiferent dacă sub forma întrebării ori a aserțiunii, oferind soluții ori enunțînd probleme — date „reale”, capabile să se constituie într-un centru de atenție.

După noi, realismul este „morală” a prozei. (Înțelegem prin realism, firește, un realism din unghiul scriitorului, reproducînd cu franchețe experiența integrală — spirituală și fizică — a scriitorului, comunicînd opinia integrală a acestuia, atitudinea lui integrală, cu curaj și responsabilitate, cu conștiința că lectorului nu trebuie să i se ascundă nimic, că sinceritatea perfectă față de lector e garanția perfectei sincerități față de sine. Un realism al conștiinței deci, prin care scriitorul e conștient și de faptul că e o voce a timpului său, și de faptul că e o persoană publică, de o specială eficiență, și de faptul că acțiunea lui scrisă are un efect formator deosebit, și că scrisul său vizează la fel de mult viitorul pe cît vizează prezentul). Istoria literaturii confirmă mereu un unic scop al actului de a citi: nu frumosul ne interesează în primul rînd, ci adevărul; nu deschidem cărțile noi ca să citim talente, ci conștiințe; frumosul închis în afara realului nu spune de fapt nimic, și se uită dureros de repede.

De aceea, după noi, termeni ca „realism”, „autenticitate”, „sincer-

tate" sînt sinonimi. Proza, pentru a se realiza ca valoare, depinde de aceste calități. Numai pornind de la ele, putem discuta un creator sub aspectul conștiinței și identității estetice și politice.

În clipa de față, înregistrăm peste tot în lume o confruntare între figurativ și nonfigurativ. Sezise pentru prima oară ca atare în plastică, ea se manifestă de fapt în toate celelalte arte (literatură, muzică, film etc.). Apariția nonfigurativului a corespuns în mod limpede unei dorințe (numai pînă la un punct legitimă) de a înlocui convenția artistică tradițională cu o alta, nouă și opusă celei anterioare. Încercarea ni se pare eșuată din cauza redicalității ei. În fond figurația nu este altceva decît expresia. Artă figurează, așa cum exprimă. O nonfigurație, o nonexpresie ar însemna o nonartă. Lucrul e oare conceptibil? Vechea convenție a artei nu este, după noi, un fenomen istoric. Ea corespunde omului, și îl reprezintă în totalitatea lui spațială și temporală. Cum omul a evoluat, fără însă să se transforme radical, cu atît mai puțin să devină propriul său contrariu, de ce ar trebui să se transforme pînă la opoziție proiecțiile sale, fizice ori spirituale? Ce sens, ce cîștig (estetic ori de alt tip) conține înstrăinarea omului de artă, pînă la improprietate și contradicție, și ce reconfort moral și sufletesc mai poate oferi o artă în care omul (prin definiție obiectul și subiectul ei) nu se mai recunoaște, nu se mai regăsește?

Am amestecat pînă acum, în aceste rînduri, mulți termeni, multe concepte, și multe probleme, mai abstracte ori mai concrete, ale artei literare de azi, cu riscul de a incomoda pe cititor și de a crea poate o neplăcută impresie de diletantism teoretic. Dar convingerea noastră fermă este aceea că toate cele evocate mai sus se potrivesc și se leagă, decurgînd una din alta și îmbogățindu-se una pe alta, așa cum și expresia curge din om și îl îmbogățește.

Admitem nonfigurativul (în orice artă), numai în măsura în care el

lărgeste cunoașterea, în măsura în care stimulează sugestia și simbolul, în măsura în care aduce la suprafață fondurile latente, greu de perceput cu instrumentele obișnuite și logice. Într-un cuvînt, admitem nonfigurativul numai în măsura în care... figurează! (Dar artiștii nonfigurativi cei mai de valoare figurează și ei, adică exprimă și comunică prin arta lor, cel mai adesea cu maximă limpezime! Pe de altă parte, majoritatea celor mai afișate nonfigurative procedee se pot recunoaște în arta zisă tradițională, și putem reconstitui cu secole în urmă un abundent nonfigurativism „avant la lettre“!). Invenția sa formală ne preocupă în cel mai înalt grad, iar valoarea acestei invenții nu o contestăm nici o clipă. Dar ni se pare obligatorie adîncirea acestei invenții printr-un sens care, cum spuneam, să dea omului posibilitatea de a se regăsi în propria sa proiecție.

În literatura secolului nostru, multora nonfigurativismul li se pare de rigoare. Dar cu surprinzătoare amendamente temporale și locale, care aruncă grave suspiciuni asupra sursei obiective a atitudinii. Practic, constatăm că de multe ori orientarea nonfigurativă în literatură este o reacție compensatorie, uneori chiar un resentiment, față de o epocă de realism dogmatic. Căci, de pildă, nimeni nu critică caracterul realist al literaturii americane (una din cele mai realiste literaturi din cîte există pe lume). De ce oare realismul acestor autori nu jenează pe nimeni, în timp ce în cutare ori cutare cultură europeană realismul devine dintr-odată suspect, caduc, odios? Pe de altă parte, înlăturînd cu energie realismul tradițional (caz tipic: noul roman francez), unele literaturi s-au rătăcit într-o cazuistică și o birocratie literară al cărei principal efect e neînțelegerea și pliotiseala. În bună parte, problema e deci dificultatea de patosul și lipsa de obiectivitate a teoreticienilor noii doctrine.

În proza românească, necesitatea unui adevărat realism (care să amplifice, să înnoiască, să modernizeze

tradiția realismului) nu mai trebuie demonstrată. Chiar și în clipa de față, după respingerea rețetelor literare, publicul românesc, traumatizat de falsa literatură a anilor trecuți, și neatrăs de caligrafiile formale care nu-i dau soluții la problemele contemporane, se decide încet în favoarea cărții românești (e cazul să spunem că opera masivă de traducere a bunei literaturi din Europa și din alte continente facilitează lenta vânzare a scrisului național). Cauza acestei șubrezi a pieții cărții românești e prea limpede, și totuși o bună parte din obștea literară nu face decât foarte puțin pentru a reîndruma cititorul român spre cartea românească.

Ce vrea, în fond, să citească cititorul român? În primul rând niște reproduceri exacte ale existenței sale actuale. Vrea să se recunoască în pagina literară. E firesc. Apoi niște întuiiri corecte și obiective ale istoriei imediate. Dintre marile evenimente care au bulversat România acestui veac, oare au fost descrise toate cum trebuie? Și, dacă unele din ele au fost descrise cum trebuie, sensul adînc a fost extras în întregime din aceste descrieri? Răspunsul, oricît de dureros, e negativ.

Ultimii treizeci de ani, cu deosebire, așteaptă încă o întuire literară profundă, care, alături de cea istorică, să dea audienței naționale perspectiva exactă și superioară a prefacerilor și mutațiilor realizate ori încă în curs, pe plan fizic și mintal. E momentul unei proze de dimensiune națională. Fără să respingem nediscriminat proza pastelată și intimă, nu putem crede că ea e suficientă pentru a satisface moralmente și esteticeste un public în căutare de pagini care să-l oblige la gîndire profundă. Așadar, după opinia noastră, acele evenimente care au fost abuzate printr-o viziune istorică săracă ori de-a dreptul greșită, sau care au fost compromise printr-o flagrantă carență estetică, trebuie reluate de la alt nivel. Deocamdată Marin Preda, Paul, Georgescu, Al. Ivăsiuc, sînt între puținii care înnoiesc și adîncesc,

cu curaj, felii de istorie de la care multă lume se întoarce cu blazare, și poziția lor este de două ori incomodă.

Realismul, firește, se judecă nu numai după franchețea scriitorului și după capacitatea lui de reproducere cu efect estetic. Există un aspect al problemei pe care l-am numi „realismul temelor“. Realistă se poate defini cu cugetul împăcat numai literatura care oferă o sumă a lumii din care izvorăște. Nici aici nu ne putem declara, deocamdată, cu totul mulțumiți. Tematic, proza românească e agrară și citadină. Două părți simetrice ale societății românești, cu pondere egală în viața națiunii. Totuși, și azi ca și între războaie, orașul (sediul consacrat al literaturii moderne, și marele consumator de producție tipărită) e reprezentat zgîncit și timid, avînd în ansamblu un loc de zece ori mai mic decît îl merită (față de literatura interbelică, tema orașenească se găsește azi chiar în regres, mult mai dominată de proza rural-bucolică decît între războaie, deși între timp orașul, ca prezență și însemnătate, nu a scăzut, ci dimpotrivă). Dece? Nimeni nu poate oferi un răspuns plauzibil. Să fie o întâmplare? Una nefericită, fără îndoială, și a cărei persistență ar trebui să ne îngrijoreze (să ne gîndim, mai ales, că garanția unei autentice literaturi cu idei și problematică e orașul, și că tema țărănească e foarte greu exportabilă, ceea ce explică poate, în parte, dificultatea impunerii motivelor românești pe scena europeană). Prin reechilibrarea temelor, proza românească ar căpăta, după noi, o șansă nouă de autentificare și validare.

În fine, o altă îmbogățire a realismului poate fi efectuată prin scoaterea lui de sub specia localului. O anumită provincialitate a mentalității prozatorului român, din păcate încă vizibilă, se exprimă în modul circumscris, îngust, imediat, fără individuare și semnificare, în care sînt folosite datele realității.

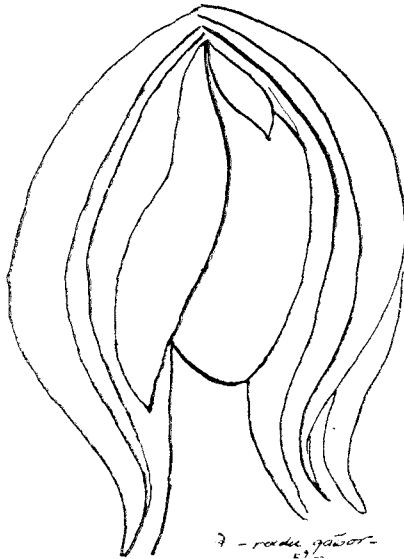
Afirmînd, în monumentală *Istorie*, că „prozatorul român e îngust realist“, G. Călinescu se referea tocmai

la acest fenomen, închizându-l într-o singură formulă. Un anumit spirit universalist (pe care, după noi, tot citadinismul îl favorizează) ar acoperi de înțeles și ar sculpta în adâncime datele cotidiene ale societății și istoriei românești, care nu trebuie apreciate doar pentru latura lor prea des pitorească și savuroasă. În ce privește stilul, un „precizionism“ emancipat de toate convențiile „scriiturii frumoase“ ar împinge mult înainte un ritm epic deseori plicticos prin scrupule fals estetice.

Toate acestea, după noi, se pot

realiza (și în parte au și început să se realizeze). Rezultatul nu poate fi decît benefic. Ar dispărea în fine pe această cale, din lipsa totală de argumente, toate falsele antinomii care au încă atîta trecere (că realismul ar fi opus frumosului, că ar fi opus modernității, că ar fi opus semnificației adînci, că ar fi opus investigației psihice, că ar fi opus inovației tehnice etc. etc.).

Posedînd asemenea opere, am putea, credem, să ne adresăm adevăratelor criterii de verificare a realismului, ca și a valorii literare: publicul și timpul.



ovidiu constantinescu



pozitiv și negativ în teatrul actual

Una dintre pietrele de încercare și în același timp handicapul aproape insurmontabil al literaturii de după război în genere, și al dramaturgiei noastre, în speță, a fost ceea ce în terminologia esteticii realiste s-a numit personajul pozitiv. Autorii s-au străduit să creeze prototipul unei umanități ideale, omul ipotetic al viitorului, apostol mucleic și sfânt, cu o psihologie infailibilă ca un ceasornic de precizie și cu o rațiune exactă ca o mașină electronică de calculat. A reconstitui pe cale artificială omul edenic, cu toate virtuțile lui originare, așa cum va fi arătat înainte de a gusta din fructul oprit, era o tentativă tot atât de iluzorie ca și descoperirea pietrei filozofale. Decantat, distilat, trecut prin cele mai fine filtre, cristalizat în cele mai stricte simetrii, personajul pozitiv rămâne o abstracție atât de străvezie încât, avînd forța unui Deus ex machina, gata să intervină și să rezolve rapid și sumar cele mai critice situații, era totuși lipsit de o realitate umană și, în irealitatea lui, mereu egal cu sine însuși.

Dacă însă în privința aceasta facultatea imaginativă a scriitorilor

s-a văzut silită în cele din urmă să abdice, resemnindu-se să adopte aceeași schemă convențională, inventivitatea sa dispunea, în schimb, de un câmp larg de acțiune și se putea revanșa din plin atunci cînd era vorba de disecția morală a elementelor răuvoitoare, disidente și distructive. Rareori literatura — doar în plină înflorire a naturalismului — va fi dat naștere unei faune atât de pitorești și de prolifică de canalii, trădători, degenerați, cinici, prevaricatori, debili mintali, depravați, escroci sau mai știu eu ce. Cuprinși de o năpraznică furie justițiară, scriitorii au tăbărit asupra bieților „negativi“, împovărîndu-i cu cele mai grele păcate și cu vicii monstruoase și fără leac, trăgîndu-i apoi la răspundere pentru culpele pe care ei înșiși li le aruncaseră în spinare. A critica este una dintre cele mai sincere plăceri omenești și a lăuda o îndatorire etică de care te achiți uneori cu plictiseală.

Autorii de teatru și-au dat seama în fine că pentru a scrie o piesă cu tematică socială, care să aibă realmente audiență la public, trebuie neapărat să modifice proporția componentelor psihologice și să caute a apropia structura personajelor de tipologia normală, făcîndu-i pe monștri mai puțin hidoși, iar pe pozitivi mai puțin sublimi. Festivalul de teatru din decembrie 1969 ne-a prilejuit întîlnirea cu citeva din aceste noi modalități dramaturgice mai autentice și, prin ummare, mai viabile.

Al patrulea anotîmp, piesa lui Horia Lovinescu montată de Studioul Teatrului Național este de fapt o versiune modernă, înscrisă în spațiul românesc și în condițiile istorice ale țării noastre, a Electrei lui Sofocle. Locul acțiunii: București; timpul, mai elastic, îmbrățișează un interval de un sfert de veac. Agamemnon se numește George Elefterescu, Clitemnestra — Nina Elefterescu, Egist — Paul Cristodoru și, pentru circumstanță, este un pictor submediocru, cu un succes factice, determinat de anumiți factori politico-sociali; Electra și Oreste aparțin aceleiași familii mic-burgheze și se cheamă Iulia și Andrei. Iată-i

deci pe atrizi *au grand complet*. Dramaturgul român a mai adus în scenă și alte câteva personaje complementare, cum ar fi bunăoară Leda, mama Clitemnestrei, care aici poartă numele plebeu de Amelia Pușcașu și joacă un rol destul de important, asumându-și povara unei crime, pe care o poartă cu cea mai senină și vulgară iresponsabilitate. Clitemnestra și Egist nu sînt vinovați decît de faptul de a fi asistat cu o lașă pasivitate la săvîrșirea omorului. Și iată că, fără hlamidă, tunică și peplum, fără crepide sau coturni, printr-o simplă schimbare de costum, tragedia antică se transformă în melodramă, așa cum, de altfel, Horia Lovinescu și-a și intitulat lucrarea, ca o bravadă. Ceea ce nu împiedică totuși să funcționeze resorturile tragediei cu o rigoare mai puțin crudă, mai temperată.

Autorul a socotit de cuviință să modifice unele date, începînd cu împrejurările crimei și sfîrșind cu răzbunarea, pe care Oreste (adică Andrei Elefterescu) n-o va mai aduce la îndeplinire, cu toate insistențele și ardoarea vindicativă a surorii sale. Andrei este un tînăr din zilele noastre, băiat drăguț, cu vagi aptitudini donjuanești — un mic berbant, cum ar fi spus Alecsandri — ștregar și lingușitor citeodată, dar maturizat sufletește de exemplele celor din jur, practic și calculat, cu un grăunte de arivism, din care totuși sămînța bunelor sentimente, deși temporar obnubilată, n-a pierit cu desăvîrșire. Mult mai puțin influențabil decît fratele Electrei din vechime, Andrei își dă seama de anacronismul vendetei puse la cale de Iulia, care, la rîndul său, prin subiectivismul pasional și inapținutudinea ei temperamentală de a judeca lucrurile la rece, este de asemenea un personaj anacronic. Intransigența ei aprigă, voluptatea aproape morbidă a catastrofei, unilateralitatea sa obsesivă, riscă să devină un ferment anarhic și dezagregant într-o lume aflată sub egida rațiunii științifice. Electra e o făptură inumană, pe care Horia Lovinescu a căutat s-o aducă la nivelul

comun al muritorilor. Irina are, astfel, o slăbiciune copilărească pentru dulciuri și se lasă uneori alintată, ca o fetiță, de bunica ei; e femeie apoi și nu poate rămîne insensibilă la interesul pe care i-l poartă un bărbat, fie el om în vîrstă. În fine, nu este chiar atît de intratabilă pe cît părea la început și argumentele rezonabile ale lui Andrei, ca și sfaturile pline de sollicitudine din scrisoarea îndrumătorului său (scrisoare ce suplinește corul din antichitate, punînd concluziile și extrăgînd morală piesei) au darul de a o face să accepte o soluție mai puțin singeroasă: cei doi frați vor părăsi împreună lăcașul turpitudinilor și fățărniciei, căzut acum în paragină.

Retușind imaginea Electrei, autorul a procedat cu multă prudență și, dacă a așternut pe alocuri unele tușe trandafirii, n-a ezitat să-i atribuie și trăsături mai puțin avantajoase: mînată de vrăjmășia ei oarbă, Iulia nu se sfiește să recurgă la mijloace vindicative nu tocmai recomandabile, trimițîndu-i cu regularitate tatălui său vitreg scrisori anonime, pentru a-i strecura încetul cu încetul otrava îndoielii și a-i arunca insultător adevărul în față.

La rîndul său, Amalia Pușcașu, autoarea morală a crimei, nu este un personaj chiar atît de monstros pe cît ne-am fi așteptat: mai mult ridicolă, decît odioasă, cu ifosele ei coconeste și cu mentalitatea ei mic-burgheză cu iz de ceapă tocată și de odicolon. Iată totuși că femeia aceasta voluntară și obtuză, are și ea un călcîi al lui Ahile, dovedindu-se deopotrivă de slabă în fața lingușirilor nepotului ca și în fața tristei și austerei solitudini a nepoatei, pe care o iubește fără s-o înțeleagă și pentru care descoperă, în sterilitatea ei sufletească, gesturi și accente duloase de bunăică patriarhală: e o circumstanță atenuantă pe care autorul i-a acordat-o cu generozitatea unui procuror echitabil. I-a fost mai greu, în schimb, să-și păstreze imparțialitatea față de Nina Elefterescu, prin care a căutat să exemplifice tendința socială critică a piesei, menită să divulge manoperele

unor pescuitori în apă tulbure din zilele noastre. Nina Elefterescu este o parvenită politică și face parte din specia demagogică a lui Cațavencu, dar de un alt gabarit — mai cinică poate, și chiar mai insolentă. Nina nu profesează beția de cuvinte, fiind înarmată — mai eficient — cu formule lapidare și tranșante, cu sloganuri și lozinci la ordinea zilei, de care se folosește nu numai ca să-și apere situația, dar câteodată ca să și atace, supralicitudinea pentru a-și arăta vigilența. Are de altminteri și un atu foarte puternic în mână: memoria soțului asasinat, pe care o speculează cu cea mai cinică nerușinare.

Paul Cristodoru este replica ei, mult mai palidă însă: un parvenit și el, bucurându-se de un prestigiu nemeritat, invidios pe talentele cu adevărat originale, un „pictor de gang“ cum îl califică Iulia, mulțumindu-se să profite de avantajele recoltate de pe urma soțului înșelat și jertfit. Molfu și insignifiant, amantul este mai curînd o umbră a Ninei Elefterescu, croită totuși pe măsura lichelișmului ei. Dramaturgul s-a arătat mai puțin îngăduitor și cu unul și cu celălalt și ticăloșia amânduror ar fi fost fără nici o fisură dacă nu s-ar fi înduplecat pînă la urmă să le rezerve și lor un moment de dramatică luciditate, în care conștiința crimei și primejdia de a fi denunțați îi reunește prin spaimă, dacă nu prin dragostea definitiv irosită, făcîndu-i să se privească ochi în ochi, cu o dureroasă intensitate.

Care este atunci sancțiunea destinului, de vreme ce Andrei refuză să fie mijlocitorul lui? Vinovații vor scăpa nepedepsiți? Nicidecum. Roata norocului se mișcă de la sine, fără a fi nevoie de vreun impuls și forța distructivă a timpului este, prin ea însăși, cel mai cumplit destin. Pasiunea irepresibilă ce i-a împins la crimă pe cei doi amanți a avut răgazul să se destrame pînă la începutul actului doi, cînd îi vedem și pe unul și pe celălalt căutînd compensații extraconjugale, și să se degradeze treptat pînă la scriba cu care Nina privește vesti-

giile fostului ei iubit, ținut într-un fotoliu și redus la cele mai elementare funcții biologice. Frumusețea ei a început să se ofilească și prosperitatea nemeritată a scăpătat pe veci. Ironia soartei a fost și mai neînduplecată cu „pictorul de gang“, care, ruinat fizicește și căzut în infantilism, continuă să fie măcinat de ambiții și încearcă să-l imite pe Luchian, mîzgălînd cu o mînă invalidă puerile elucubrații.

Piesa nu strălucește prin dialogul care, despuiat de orice ornamente literare, păstrează un caracter pur funcțional, pertinent și dinamic. Construcția însă e riguroasă, ridicată temeinic, scenă cu scenă, frază cu frază, și bine articulată.

Horia Lovinescu a avut un exponent fidel și serios în regizorul Mihai Berechet, care a dat o convingătoare exigență scenică și o strînsă coeziune unui spectacol perfect omogen. Distribuția, excelent alcătuită, fiecare interpret deținînd un rol potrivit cu însușirile și cu experiența sa artistică. Natașa Alexandra continuă să fie răsfățata publicului: știe să pună o poantă la cea mai banală sau nesemnificativă replică. De astă dată nu s-a mulțumit să exploateze numai latura comică a personajului său, ci a căutat să-i redea caracterul complex, găsînd accente tandre de bunică în asprimea glasului strepezit de femeie voluntară și interesată. Carmen Stănescu a avut de interpretat trei vârste sau, mai bine zis, trei avatururi diferite: îndrăgostita pătimașă din primul act devine apoi o parvenită despotică, rapace, seacă și dură, cu veleități mondene și cochetării de femeie dezamăgită, ce simte apropiindu-se asfințitul, pentru ca în ultimul act să-și sfîrșească tern existența lîngă un bărbat infirm și senil, mîngîindu-se cu amintirea foștilor curtezani. Un rol care solicită o gamă variată de mijloace actoricești și pe care Carmen Stănescu l-a interpretat cu fermitate, cu suplețe și cu deplină participare, marcînd frumoase momente acute ale dramei și adăugînd, astfel, o nouă creație la palmaresul său artistic. Rolul lui Emanoil Petruț este mai sumar con-

rat, mai curînd o schiță decît un portret. Actorul a folosit cu iscusință puținele date pe care le avea la îndemînă, dîndu-i mai mult relief în actul de mijloc, unde partitura sa era mai întinsă și creionînd din cîteva trăsături, fără să cadă în naturalism, caricatura bătrînului pictor ratat, ajuns o epavă. Damian Crișmaru a reeditat un tip de lichea din speța lui Rudi (*Patima roșie*), dar mai cu mînuși, mai rafinat, mai insinuant, un arivist cu ambiții mari, sprijinite de reale posibilități și care, într-adevăr, și reușește în viață. Traian Stănescu a jucat un dublu rol: George și Andrei, tatăl și fiul: concis și expresiv, cu o figură chinuită, patetică în prima ipostază, degajat, juvenil, cu un aer ștregăresc și sigur de el, cu o mișcare flexibilă și armonioasă, în cea de-a doua, pentru a încheia în tonuri grave și calde scena finală. Prin incandescența sa rece și frenezia vindicativă, Ilinca Tomoroveanu a fost cea mai atridă din această familie de atrizi bucu-reșteni. Mi-a amintit uneori de Geneviève Casile, interpreta franceză a *Electrei* lui Giraudoux. O apariție sexy, frapantă și voluptoasă, Ileana Bulcă; în rolul unei slujnice cam toate la început, femeie așezată și căpătuită mai apoi, Mitzura Argezi a avut cîteva replici cu haz.

Folosind un eșafodaj unic și proporții identice, decorul lui Mihai Tofan a înfățișat în primul act un cadru mic-burghez demodat și părăginit, cu tot felul de troace, iar în celelalte un interior luxos, cu vitralii vaste și canapele confortabile.

Fără a fi turnată în matrițele melodramei, piesa lui Dumitru Radu Popescu, *Acești îngeri triști*, folosește o sumă de procedee și de elemente duios-melodramatice, menite să simplifice și să lubrifice mecanismul intrigii. *Acești îngeri triști* mărturisesc evident paternitatea unui scriitor de talent, care are ruțina meseriei sale, priceperea de a mișca un personaj, de a-l face să reacționeze și să se exprime în conformitate cu datele lui temperamentale și sufletești, dar care totuși nu

este un scriitor de teatru. Piesa păstrează un aer diletantistic, în primul rînd prin dificultatea cu care demarează acțiunea și prin stîngăcia cu care își introduce personajele în scenă, stîngăcie și mai evidentă în reactualizările unor episoade din trecut. Actorul a imaginat niște oameni, cărora le-a repartizat sarcini precise, și-a așezat piesele pe tabla de șah în linie de bătaie și după aceea n-a mai știut cum și încotro să deplaseze regina, calul sau nebunul, lăsîndu-i pe toți să dialogheze și să se răfuiască la nesfîrșit, să emită butade și calambururi, unele reușite și amuzante, să fabuleze sau să-și facă autobiografia, să întreprină discuții sportive și să povestească, să tot povestească mereu, pentru a umple golurile. Noroc că mai toate casele au sonerie la ușă și, ca să intre în scenă, personajele n-au altceva de făcut decît să sune în culise. Și apoi actorul a procedat ca un prozator epic, utilizînd frecvent retrospectivitatea. Tot ce ne este dat să aflăm însă din viața celor doi îngeri năpăstuiți ne duce cu gîndul la lecturile înduioșătoare de peste ani, de pildă, la *Cuore — inimă de copil* sau *Fără Familie*, romanul lui Hector Malot: o mamă mută, sedusă de un ticălos și exploatată de niște rubedenii egoiste; un tată bețiv și hain, care și-a omorît nevasta în bătaie și și-a oropsit feciorul, silindu-l să-și ia lumea în cap; în fine, tot felul de fatalități ce s-au abătut pe capul nefericiților și angelicilor eroi.

Resorturile dramatice sînt în genere destul de mărunte și de neinteresante: că Ion a ascuțit o pînză de fierăstrău sub nu știu ce unghiuri anume și a făcut, ca să zicem așa, o inovație, că în loc să se ducă el la Preajba într-un schimb de experiență, s-a dus în chip abuziv Marcu, că, mai apoi, Marcu a plecat dintr-o Alimentară uitînd să plătească o sticlă de spirt de șase lei, fapt pentru care a fost judecat într-o ședință specială, la întreprindere, sînt tot atîtea motive nu în-deajuns de semnificative pentru a constitui substanța unei piese de teatru. Cel mult ar putea deveni

subiectul unei schițe ori unei povestiri.

Că lucrarea este însuflețită de un spirit critic, demascator, îndreptat împotriva unei demagogii meschine și a unor cirdășii de interese mărunte? Nici vorbă, e un merit ce se cuvine recunoscut, mărturia unei atitudini sănătoase și eficiente. Căzurile în sine nu sînt însă destul de expresive pentru a deveni și destul de interesante. Personajele suferă din pricina propriei lor mediocrități, de aceea piesa, cu tot dialogul ei sprinten, trenează. Singurul care izbuteste s-o salveze de plictiseală și s-o reabiliteze artisticeste, într-o măsură, este Ion, personajul central și, firește, și cel pozitiv : un tip de neconformist bine intenționat, neconformist mai puțin prin structură cît mai cu seamă sub presiunea împrejurărilor, pe care autorul l-a surprins în momentul critic cînd amărăciunile și nemulțumirile acumulate de-a lungul anilor ating punctul de saturație și răbufnesc, vraște și alandala, sporite de firea lui impulsivă și recalcitrantă. Ca tot omul nedrept, atunci cînd îl pridedește supărarea, Ion simte nevoia să-și verse focul. Și și-l varsă cu prisosință, în diatribe violente, adresate profitorilor ce l-au frustrat și i-au otrăvit viața; revolta sa se exprimă printr-o limbuție cu totul surprinzătoare la un tăcut, posac și mocnit, deprins să facă pe surdul.

Aparent, filipicele lui se lovesc de niște timpane îngroșate, risipindu-se în neant : dar, cu vremea, prin persistență, chiar și picătura de apă ajunge să-și sape un jgheab în piatră. Să fie sinuciderea lui Marcu o consecință a imprecățiilor lui ? În bună măsură, desigur, cu toate că, în ședință, Ion s-a ridicat să-i ia apărarea. Care sînt comentariile lui Ion ? Iată-le : *N-a putut să moară discret, tot ca un șobolan a murit, atîrnat de curea, ca la expoziție... Obraznic, a murit făcînd zgomot, să fie luat în seamă, pupat, plîns... A murit ca un cabotin !* O asemenea duritate e neașteptată din partea unui om care a știut să tacă și să se resemneze atîta și așează un strat izolant între personajul respectiv și

spectator. Deocamdată, numai : în realitate este reacția unui suflet ulcerat, ce respinge duișoia și, odată cu ea, sentimentul de culpabilitate, ca să se protejeze, recunoscînd în celălalt propriile lui slăbiciuni, pe care s-a străduit și a reușit să le învingă. Trăsătura aceasta are o netăgăduită veridicitate ce completează substanțial portretul lui Ion — unul dintre miile de Ioni cinstiți și de bună credință, dar cu micile lor cusururi și păcate remisibile — personajul cel mai realizat din piesă și căruia autorul ar trebui poate să-i schimbe soarta, reluîndu-l într-o nouă versiune și în alte conjuncturi dramatice, pentru a-l scoate mai deplin la lumină.

Sfîrșitul lasă să cadă o delicată cortină de tul peste vehemența verbală a eroului nostru, întretăiată de pateticele evocări ale trecutului : cînd totul promitea să se termine printr-un happy-end, Silvia îi mărturisește presupusului ei logodnic că nu-l iubește și că nici nu vrea să-l înșele, prefăcîndu-se că l-ar iubi : *Prea mult ne cunoaștem, prea mult, spune ea. E un motiv printre altele, dar care îngăduie să se strecoare o incertitudine : poate că Silvia minte totuși, sacrificîndu-și dragostea din prea mare dragoste, ca Margueritte Gauthier, cînd cedează stăruințelor bătrînului Duval. Autorul nu precizează nimic, lăsînd mărturisirile, reale sau ticluite, ale Silviei, drept singurul adevăr controlabil.*

Spectacolul prezentat de secția română a Teatrului de Stat din Tg.-Mureș n-a avut nimic remarcabil, nici ca regie, nici ca scenografie, nici ca interpretare (au fost actori care păreau că vin dintr-altă piesă și că debitau replicile unui alt rol) cu excepția protagoniștilor, Anca Neculce-Maximilian, sensibilă și discretă în Silvia și, mai ales, a lui Ion Fiscuteanu, care a jucat rolul celui de-al doilea înger trist, întimplător omonimul său, cu o elocință atît de sinceră, de însuflețită, cu o naturalitate atît de comunicativă încît personajul a reușit să devină cu adevărat pivotul acțiunii. A fost

una dintre cele mai merituose performanțe actoricești ale festivalului.

Spirit speculativ, Deák Tamás este, prin definiție, un creator literar cerebral, înclinat să vadă într-o operă dramatică o ecuație nu excesiv de complicată, dar cu suficiente imponderabile, iar în oamenii pe care-i angajează în conflict concretizarea antropomorfă a unor idei antagoniste sau divergente. Ciocnirea nu este mai puțin dramatică și viguroasă, dar se produce într-o lume de ficțiune și de simboluri, căreia iscusința scriitoricească și mai cu seamă reprezentarea scenică reușesc să-i împrumute suflul și aparența vieții reale.

Comedia grotescă *Manevrele*, montată pe scena teatrului Ion Văsilescu, este o alegorie cu caracter satiric, incisivă și caricaturală, urzită din situații paradoxale și, uneori, chiar absurde. Obiectul șarjei este democrația constituțională care, printr-o excesivă toleranță vecină cu tembelismul, prin automatismul ei birocratic și prin rețeaua inextricabilă de legi aplicate mecanic ajunge să acționeze împotriva propriilor sale valori și să submineze propriile sale interese, condamnând, bunăoară, la pedeapsa capitală pe omul care a salvat-o de amenințarea dictaturii militare și a zădărnicit o lovitură de stat și lăsându-i nepedeșiți pe cei ce au încercat s-o pună în cătușe.

Personajele fiind așadar reprezentările figurative ale unor idei, caracterizarea lor e limitată la o tipologie restrinsă. Ca și în *Volpone*, piesa lui Ben Johnson, fiecare dintre ele va avea o trăsătură predominantă, în conformitate cu rolul pe care trebuie să-l joace. Autoritar și violent prin excelență, dictatorul Zeno este o întruchipare monstruoasă a puterii discreționare; juriconsultul Benedikt — expresia cea mai abjectă a slugărniceii; adjutantul Appendix — imaginea spiritului cazon și a versatilității mercenare; Kamilia — perversiunea însăși, în carne și oase, odrasla violenței și a viciului, cu rare scîlpiri de conștiință, aidoma acelei străni

Mătrăgune, născute prin fecundare artificială dintr-o prostituată și un tâlhar spînzurat, iar candidul ostaș Balthazar — cea mai limpede oglindă a curățeniei sufletești, omul dintr-o bucată, țărănul legat inestructibil de pămînt și de natură, cu toate virtuțile ancestrale teafăre și neprihănite.

Umbra și lumina sînt strict delimitate și perfect distincte; o estompă ușoară a îndulcit cu câteva penumbre efemere conturul prea cruzat al unicului chip feminin, ca să nu fie prea odios și, pe deasupra, i s-au acordat, din oficiu, unele justificări. A mai rămas Regele, care, jovial, bonom și de o familiaritate prea puțin aristocratică la început, libidinos și libertin, atîta cît îi șade bine unui monarh, își dă arama pe față în cele din urmă, vădind aceleași înclinații tiranice, aceeași lipsă de frîne morale ca și Zeno, al cărui sistem, arbitrar și sîngeros, de guvernare, se grăbește să-l adopte. Și a mai rămas în fine personajul cel mai prestigios prin caracterul și atitudinea lui, care ar trebui să fie axul piesei și care este mereu descentrat din pricina unor neprevăzute răsturnări de situații: comisar regal, trimis să inspecteze preînsele „manevre“ ale colonelului Zeno, ministrul Gabriel este închis și maltrat de autorul loviturii de stat, pentru ca, după ce, cu ajutorul lui Balthazar, reușește să salveze regalitatea, să fie pus la index de monarhul însuși, judecat în pripă și osîndit ca un criminal de rînd la muncă silnică pe viață. Din paradoxală, șarja devine caustică și pesimistă. Nu chiar întru totul, pentru că Balthazar intervine din nou providențial și-l izbăvește pe Gabriel de criminalele inconsecvențe ale unei politici de forță.

Personificarea a integrității umane împinse pînă la eroism, Gabriel este mai puțin linear decît partenerii săi. Eroi, dar fără strălucire, discret și modest și — chiar dacă își întîmpină moartea cu cel mai desăvîrșit calm — în relațiile cu ceilalți, dezarmat și lipsit de autoritate, prin însuși faptul că, într-o lume de canalii, mai poate crede în lega-

litate și în drepturile constituționale. În mijlocul atîtor campioni ai violenței pare desuet și este sortit să fie mereu depășit de evenimente și să lupte cu morile de vînt.

Piesă de idei, de o factură mai puțin obișnuită, *Manevrele* au avut parte de o transpunere scenică inteligentă, fină și echilibrată. Regizorul Yannis Veakis a căutat să îmbrace cu carne osatura ei expresionistă, să dea o realitate concretă personajelor, punînd totodată cît mai bine în valoare semnificațiile textului. A procedat cu tact, cu discernămint, avînd grijă ca spectacolul să aibă o desfășurare cursivă și firească și distribundu-i pe interpreți în modul cel mai echitabil.

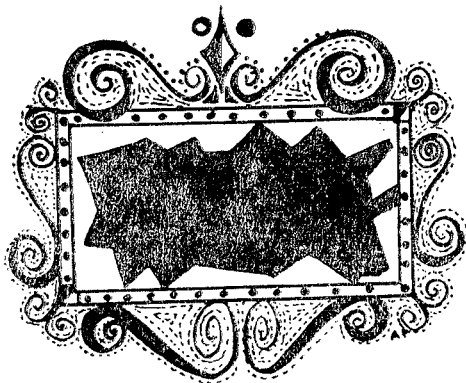
Sorin Gheorghiu a avut distincția și eleganța unui om de lume și a unui ministru de stat, pentru care politica nu este un mijloc ca oricare altul de a face carieră, ci o misiune sprijinită pe un nestrămutat eșafodaj ideologic, un suflet romantic, care mai crede în tîria principiilor și în onestitate. Poate prea detașat și prea surizător în primul act, în cele următoare a vădit afinități mai strînse cu eroul său.

Înalt, osos, cu o figură pietroasă, francă, tăiată în linii drepte, Stelian Cremenciuc a avut înfățișarea potrivită pentru Balthazar, pe care l-a jucat simplu, cinstit, cu naivitatea curată a unui adevărat fiu al gliei.

Constantin Răschitor a redat cît se poate de sugestiv slugărnicia rep-

tiliană și onctuozitatea iezuită a juriconsultului Benedikt. Mihai Stan a gravat în acvaforte imaginea sinistră a unui dictator crud, orgolios și vehement. Regele lui Cornel Gîrbea a intrat în scenă cu o gălăgioasă bună-dispoziție și cu o micalită familiaritate grobiană, pentru a se transforma subit într-un cinic politician lipsit de orice scrupul, dar păstrîndu-și pină la sfîrșit bună-dispoziție și umorul. Prea simpatic pentru a fi odios, Dumitru Fedoreac a fost un Appendix suplu și stilat, cu o voce plăcută și cu prestață scenică.

Marietta Luca este o prezență actoricească ce, de la primul pas și de la primul cuvînt îți creează un sentiment de securitate: rolul a încăput pe mîini bune, te poți lăsa fără grijă în seama interpretei, convins fiind că nu-l va trăda. Sobră, evitînd să se risipească în gesturi inutile, stăpînă pe registrul vocal, fără să forțeze niciodată nota, găsînd totdeauna intonațiile juste, Marietta Luca a putut fi cu egală autoritate o majestuoasă și persuasivă Clitemnestră în *Muștele* lui Sartre, o utopică și stranie Kamilla, amorală cu luciditate și senzuală la rece, perfidă și cabotină, dar cu mici străfulgerări de sinceritate, după cum în insignifiantul vodevil *Floare de cactus* s-a dovedit o excelentă actriță de comedie, fără să renunțe la bun-gust și la sobrietate.



radu ionescu



un gând pentru florică cordescu- jebelianu

Sînt semeni de-ai noștri născuți pentru a se înălța, după cum alții sînt sortiți să-și petreacă viața cău-tînd în jos, spre pămînt. Pe cei ce se înalță îi avem în fața ochilor, ne atrag privirile spre slăvi, pînă cînd, hrăniți cu azur și puritate, urcă atît de sus încît nu-i mai putem vedea. Dar asta nu înseamnă că nu sînt acolo, că nu sînt dintre ai noștri, și printre noi. Ne controlăm uimirea răsfoind mărturiile pe care ni le-au lăsat : o carte, un tablou, un desen, o formă cioplită în piatră sau o muzică ce se așteaptă cîntată. Privindu-le, avem certitudinea existenței reale a unui vis frumos, isprăvit pentru noi, însă ajuns în zona de lumină a soarelui ce-i este prielică.

Avem datoria față de noi, față de ei, să ne oprim din cînd în cînd asupra mărturiilor lăsate de cei înălțați. În ele îi vom regăsi și, poate, vom descoperi și frînturi din noi înșine. Sufletele lor, dinamizate de generozitate, s-au hrănit întotdeauna din tot ce fiecare avem mai bun în noi și de aceea, întrebîndu-ne ce este omul, la ei trebuie să ne gîndim, în primul rînd : prin el ne înălțăm și noi și prin ei ne de-gîndim.

* * *

Pe masa lucie a Cabinetului de Stampe — încăpere sobră ca o biserică protestantă — privesc îndelung mapa cu lucrările Floricăi Cor-

descu-Jebelianu. Am mai încercat să o răsfoiesc, dar nu vedeam desenele ; sub ochii mei, pe filele mari, albe, se înscrisă o altă grafie, străină titlului din catalog. Fac un efort și văd ceea ce se așterne clar, real, în fața mea și nu pot vedea decît în mine, ce stă închis acolo de cinci ani, care sînt numai ai noștri, nu și ai ei.

Această prevalare a amintirii realității imediate mă sărăcește de bucuria contactului cu desene pe care, cu mulți ani în urmă, le căutam din ochi în fiecare expoziție sau în fiecare carte, pentru a mă face să-l înțeleg mai bine pe scriitor, și, poate, și pe mine.

Cum să le mai văd cînd acuma, din nou, par a urca, într-o zi cam morhorită, treptele ce duc într-o cameră de la etaj unde aveau să se înșiruie, unul lingă altul, foile mari de hîrtie albă pe care o peniță alunecoasă, docilă, înscrisese siluete de femei, de instrumente muzicale și de vase de lut ce aveau rotunjimea pămîntului și unduiri molatece de coapsă ?

* * *

Mai fac totuși un efort și regăsesc în amintire lucrările mai vechi ale tinereții, unele ciudate, toate îndrăznețe, în care mocnea o dorință de nou, de frumos, de adevăr. Pentru acest adevăr a crezut, a muncit, a strigat, a fost alături de toți oamenii pe care s-a ostenit să-i cunoască în durerile și bucuriile lor. O uluitoare spontaneitate, o neobișnuită forță și siguranță a liniei. Puțini dintre marii noștri desenatori au lăsat în urmă o operă atît de bogată, a cărei sensibilitate și vigoare se transmit instantaneu, asemenea unei descărcări de energie. Privesc cu emoție seria desenelor în care artista a pus în evidență forța launtrică a modelelor, potențialul ce se cerea dăruit, simplitatea unei tinereți curate și, mai cu seamă, lumina din ochii lor, care inundă hîrtia și te urmărește.

Sînt alte desene în care Florică Cordescu dialoghează cu autorii unor cărți, cu Eminescu, Arghezi, Bacovia, Stancu, Jebelianu sau Pușkin, Petöffi, Rilke sau Quasimodo. Gra-

Ţia este atît de sigură, artista pătrunde atît de adînc în opera literară încît ne face să ne gîndim la suitele de ilustraţii care, sub numele de Biblia pauperum puneau la îndemîna neştiutorilor de carte textul biblic, prin intermediul imaginilor. Florica Cordescu nu reconstituie scene, ea fixează, pentru totdeauna, tipurile şi atmosfera.

* * *

Şi fără să vreau revin din nou la acele ultime desene, la siluete de femei dansante, la instrumente muzicale sau la vase de lut ce au forme omeneşti şi volume de o supremă armonie. Ele sînt rezultatul unui gest larg, generos, cu care ar-

tista şi-a îmbrăţişat toţi semenii, păstrînd apoi, pentru a ne-o transmite, imaginea acestui cîntec de le-bădă. Nimic urît, nimic impur, nimic lipsit de viaţă care să îngreuneze aceste linii ce curg pe hîrtie, scriînd dans, muzică şi suflet.

* * *

Peniţa a spus hîrtiei tot ce putea, tot ce se poate. Chiar dacă în sticlă mai era tuş, la ce bun? Soarele este la zenit pentru o clipă, apoi începe apusul spectaculos, dar trist. Poate regretă şi el că nu poate muri sus, pe culmea boltei, ca amintirea lui să ne încălzească pentru totdeauna.

Ca un omagiu adus artei inegalabile a Floricăi Cordescu-Jebeleanu întreg numărul din iulie al „Vieţii româneşti“ va fi ilustrat cu reproduceri după lucrările artistei.

andî b.

lenin în 1917, evocat de n. d. cocea

În anul 1917 N. D. Cocea a locuit la Petrograd, unde a condus ziarul în limba franceză L'Entente. Finanțat de legația Franței, ziarul era un adevărat buletin al guvernelor Antantei și apărea într-un tiraj de peste 50.000 de exemplare: „Prin el — va mărturisi mai târziu N. D. Cocea — duceam campanii pentru Franța și împotriva Germaniei și, pe cât era posibil, apăram cauza dreaptă a României“. (V. Ioan Massoff: Cu N. D. Cocea despre el și despre alții, Rampa, an XVI, nr. 3952, 25 martie 1931, p. 2).

În calitate de director al ziarului, N. D. Cocea era invitat sau participa, la cererea sa, alături de alți ziaristi, la ședințele publice al Comisariatului poporului, al cărui sediu se afla, atunci, la Institutul Smolnii. Datorită acestor împrejurări are puțința de a asista la istorica adunare a comisariilor poporului condusă de Lenin, din noaptea de 25 spre 26 octombrie 1917. Atunci l-a văzut întâia oară pe Lenin și reportajul despre acea răscolitoare noapte îl va publica, la întoarcerea în țară, sub pseudonimul „Nicoală al Lumei“, în Chemarea (an II, nr. 17, 20 aprilie 1919, p. 2).

Insemnările sale au valoare de document; în notația nervoasă, sacadată, ni se dezvăluie un reporter înregistrind cu obiectivitatea ochiului fotografic vibrația și pulsul realității. Iată o priveliște de ansamblu a Petrogradului: „Pe străzile care duc la Palatul de iarnă al țarilor, puștile și mitralierele pârșiseră neîntrerupt de la orele 4 înainte. Înspre miezul nopții, tunul bubuise pentru întâiași dată în Petrograd. Guvernul provizor capitulase. Kerenski fusese nevoit să fugă. Victoria era întreagă, netăgăduită, a proletariatului revoluționar“. Și o

descriere de desăvirșită sobrietate a sălii de ședințe: „La 1 noaptea, sala cea mare de ședințe a sovietului era plină. Oratorii se perindau la tribuna roșie. Proclamau, cu gesturi inflăcărâte și cu glasuri răgușite, triumful revoluției. Un vuiet continuu, ca zgomotul mării, umplea sala imensă. Ușile se izbeau de perete. Muncitorii întirziați, cu ochii aprinși, cu fețele înnegrite de pulbere de pușcă, intrau armați, priveau și cădeau ca plumbul în fundul fotoliilor. Din cinci în cinci minute vesti uimitoare, de noi lupte, de noi victorii, ridicau sala în picioare“.

Fără veste, o tăcere adincă s-a așternut peste marea de oameni. La tribună s-a ivit Lenin: „...se făcu o liniște de moarte. Toate privirile, ca hipnotizate, se ațintiră spre un singur punct. Un om între două vârste, scund, chel, îmbrăcat corect, cu un vraf de hirtii la subțioară, înainta, cu pași mărunți, spre tribună. Își așeză liniștit hirtile pe masă, le desfăcu, le răsfoi câteva minute, aruncă asupra mulțimii o privire scurtă, tăioasă, în care parcă licărea vag un zîmbet și începu să citească“.

Glasul lui Lenin, mereu egal, citea în aceeași tăcere nefirească aproape, cele dintii decrete ale puterii sovietice „care proclamau penințiași dată în lume egalitatea economică și socială a oamenilor, care luau pământul fără despăgubiri, din mâinile proprietarilor, care socializau industria, case, averi, totul, fără să lase piatră pe piatră din toate așezămintele trecutului. Sala tăcea ca împietrită. Nici un aplauz, nici o aprobare, nici o discuție, nici o împotrivire. Numai brațele care se ridicau în aer, la sfîrșitul fiecărui

articol, votînd legile organice ale celei mai profunde revoluții sociale, cu iuțea fulgerului. Un ceas și 35 de minute, cu ceasornicul în mînă, a ținut citirea. Iar cînd o venit rîndul ultimului articol, al aceluia care încorona într-o singură frază

toată opera de pace și socialism a marii nopți revoluționare, Lenin, aruncînd hîrțile răvășite, a ridicat și el brațul în aer, a votat și a lăsat să-i cadă palma întinsă, grea, masivă, peste toate privilegiile trecute...“.

ion bălu

idei leniniste la „era nouă“

„Revista lunară de filosofie, literatură și știință“ Era nouă — care a apărut sub conducerea lui N. D. Cocea din februarie pînă în aprilie 1936 — și-a propus din primul număr, prin Cuvîntul înainte semnat de directorul ei, să fie o publicație de „analiză și sinteză științifică, în domeniul economic, filosofic, social și cultural al realității societății românești“. N. D. Cocea își propunea să se situeze pe pozițiile de clasă ale proletariatului fiindcă acesta reprezintă „interesele vitale și culturale ale umanității. Ideea asupra lumii a proletariatului industrial este obiectivă“, de aceea, preciza directorul, „ne luăm sarcina să tratăm în mod științific, pe baza largă a materialismului dialectic, toate problemele ideologice ale vremii noastre“.

Era nouă avea o ținută teoretică și intelectuală înaltă și a dezbătut cu competență importante probleme din domeniul politicii, economiei și filosofiei, însă în analiza lor, astăzi, trebuie să ținem seama de momentul istoric în care au apărut. Important este faptul că, în multe articole, autorii aduc în sprijinul demonstrației lor ideile lui Lenin, cunoscute prin intermediul traducerilor franceze și germane.

Reprezentativ mi se pare, de exemplu, eseu Metodă nouă de G. Ionescu (Era nouă, nr. 1, febr. 1936, p. 4—27) care evidențiază caracterul creator al marxismului, subliniind în mod deosebit aportul lui Lenin, alături de Engels, la dezvoltarea materialismului dialectic: „cei doi oameni care au interpretat și condus cel mai bine marxismul“. Autorul elogiază Materialism și empiriocriticism, din care citează abundent, atrăgînd atenția că Lenin, continuîndu-l pe Marx, pune accentul pe interdependența dintre materialism și umanism.

În Criza științei (Era nouă nr. 1, febr. 1936, p. 113—124), H. Rosenberg scotea în evidență modernitatea „metodei dialectice care reprezintă cea mai cuprinzătoare, cea mai profundă, cea mai amplă teorie a evoluției naturii, a societății omenesti, a gîndirii și a metodologiei în sensul conceput de Marx. Engels și Ulianov“.

Tot de ideile lui Lenin se folosește M. R. Paraschivescu în analiza picturii lui Perahim (Era nouă, nr. 2, martie 1936, p. 139—141). Pinzele acestuia erau apreciate pentru că afirmau o conștiință de clasă proletară: „...pictura lui Perahim interesează cu deosebire din acest

punct de vedere : prin combativitatea ei, prin conștiința clară a artistului, prin promovarea unei noi valori umane în câmpul estetic". **Și concluzia :** „Cum să încheiem aceste rânduri, privind pe cel mai prețios, pe cel mai înaintat dintre plasticii noștri ? Cum altfel decât cu o frază a lui Lenin“ **și cita :** „Socialiști, noi demascăm această ipocrizie, smulgem acest vâl, nu pentru a obține

o literatură și o artă independentă de clasele sociale (ceea ce nu va fi posibil decât în societatea socialistă, unde nu vor fi clase), ci pentru a opune unei arte a cărei libertate nu e decât ipocrizie și care e legată în realitate de burghezie — o artă realmente liberă, adică deschis atașată proletariatului“. **Și cronicarul încheia :** „Da, domnilor ! Pictura lui Perahim e pictură de clasă !“

i. crețulescu



zero criterii

Criticii sint, fără indoială, o categorie ciudată de oameni indezirabili, un fel de interpuși în binecunoscuta relație operă/public, care coincide cu ceea ce se numește științific : emițător-receptor. Ce nevoie mai este de un intermediar în această operație de transmitere directă ? Oricine se poate întreba și oricine poate răspunde cum vrea. Rău voitori, mai ales, cu duiumul. Subit s-au abandonat toate accepțiile serioase, critica este considerată o activitate derizorie (din fericire molima nu s-a extins prea mult, fenomenul nu este general, dar...). Lumea pare să fi uitat că aderențele cele mai sigure ale operei la public cu sensurile lor de aprobare sau negare se datorează condeiului critic iar receptivitatea mai complexă și situarea estetică este favorizată de înțelegerea interpretativă dată tot de actul critic. Ne menținem evident într-o argumentare simplistă și apoi suferim de optimismul convingerii că totuși se mai știe ce înseamnă în profunzime „critica literară“.

Probabil că această atitudine a generat o altă la fel de periculoasă :

lipsa oricărei conștiințe a responsabilității critice și seriozității ei obligatorii (Dacă tot e derizorie !).

Astăzi toată lumea face critică literară. Chiar și cine nu știe ce e aia, o face tot omul care are ceva de spus despre o carte. Izolează volumul în discuție (în cel mai bun caz, pentru că în genere se comentează puțin din început și puțin din sfârșit) și se produce un discurs incoerent care merge pe o gamă extinsă de la grațios la grotesc. Niciodată substanțial. Sau bintuie câte o prejudecată : nu cumva să nu istorisești conținutul scrierii respective ! (roman, nuvelă, poezie, n-are importanță).

Unde ne sint criteriile ? Cum se face că omologăm doar un lung șir de impresii intuiționiste ?

De asta s-au născut și au murit generații întregi de critici și teoreticieni literari ?

Dar ne mai ciocnim de o superstiție. Când scrii o carte de critică mai treacă-meargă și ideea criteriu, dar în publicistică nu e nevoie că tot e efemeră. Nu merită să-ți dai osteneală.

Rezultatul : un lung șir de observații banale care a ajuns să sufocă respirația presei literare.

Dacă tot se scriu impresiile, mai bine s-ar trece la cele de călătorie ! Ar fi cu mult mai cinstit. Sau pur și simplu s-ar face jurnal de lecturi

particulare, ca la școală ! Ba nu că acolo tot există un criteriu : se caută tema, ideea, mesajul etc. !

Nu ne mai rămâne decât soluția să le numim exerciții de scris. Nici măcar caligrafic fiindcă este... tipografic.

florența albu

„menestrel la curțile dorului“

Acum citeva luni micul ecran îl prezenta pe Tudor Gheorghe, tânăr actor la Teatrul Național din Craiova — autor al unor creații originale, al unui gen nou, de fapt al acelor compoziții folk remarcate de la primele întâlniri cu publicul.

Pornind de la poezia populară, de la vechi melodii, de la acele balade „zise“ în acompaniamentul unui instrument, Tudor Gheorghe re-crează, păstrând fondul inițial, modernizând, adăugând cu măsură și bun simț, colaborând cu creatorul popular de la inimă la inimă, de la strună la strună.

Festivalul dramaturgiei românești din decembrie avea să ne prilejuiască o nouă întâlnire cu tânărul creator, o mai completă cunoaștere a „repertoriului“ său.

Intitulat frumos „Menestrel la Curțile Dorului“, recitalul a cuprins, deopotrivă, doine și poezii de Blaga, Arghezi, Goga, pentru a culmina cu „Rîga Crypto și lapona Enigel“.

Un om, o ghitară care știe să tacă, să pună surdină cuvintelor, ori, dimpotrivă, să le dea o rezonanță nouă. Dovedind o înțelegere și o sensibilitate deosebită a recitării, făcînd mai puțin caz de dicție și de celelalte efecte declamatorii, Tudor Gheorghe a fost la înălțime tocmai în pie-

sele grele — pietre de încercare ale recitalului. Balada lui Iancu Jianu a fost cîntată, oftată, chiuită, așa cum cerea tradiția lăutărească — și ghitara a știut să fie țambal ori năiba știe ce ! Dar, pentru „Sufletul satului“ și celelalte poezii de Blaga vocea a coborît transfigurată iar ghitara a amuțit ; pentru ca versul arghegian să vibreze, cu umorul și ironia-mblînzită — joc de copil mare, subțind înțelesul cuvîntului pînd la taină („Cîntec de adormit Mitzura“, „Greerul“, „Dor dur“...).

În încheiere, Ion Barbu a fost o îndrăzneală și, în bună măsură, o reușită :

„Menestrel trist, mai aburit
Ca vinul vechi, ciocnit la nuntă“...

Însăși alcătuirea repertoriului, alegerea „pieselor“ dovedește ținuta aleasă a întregului recital ; înlănțuirea poeziilor, uneori prin același acompaniament, pentru continuitate ; iar alteori, chiar știința pauzelor lungi care să stingă ecoul ultimei, pentru a trece la altă poezie cu alt acord. Jocul de scenă, atît cît a fost, a rămas cald, comunicativ, ponderat, firesc.

De fapt, Tudor Gheorghe, compozitor, creator de texte destul de reu-

site și interpret, deopotrivă, experimentează și reușește un nou gen de spectacol modern, pe linia bunei tradiții. Prin interpretarea sa, cîntecul popular — doinele, baladele, capătă rezonanță nouă, iar poezia cultă se apropie de înțelegerea ascultătorului mai mult decît prin de-

clamarea emfatică, teatrală.

Atîta vreme cît ghitara nu devine stridentă. Atîta vreme cît repertoriul se menține la nivelul de acum. Fie ca acest menestrel să nu caute mîine-poimîine efecte ușoare pe alte scene — cine știe, la Mamaia sau Brașov. Ar fi păcat !..

I. daniel

miracovici : pictorul solar

Constantele lui Miracovici : soarele-marea-natura.

Tablouri pictate, parcă, la o aceeași oră a zilei : amiaza. Soarele, atunci, îmbracă totul într-o pulbere scinteietoare de aur, marea e mai albastră ca oricînd, oamenii și animale par cutropiți de arșiță, iarba a pălit ușor, e de culoarea măslinii proaspete, uneori chiar galbenă sau gri. Ochiul, orbit de lumină, caută un colțisor de umbră, l-a găsit după relieful unui calcan de casă. Profilîndu-se ca o zeiță pe similiul marin stropit cu o pulbere diamantină, o femeie (aproape o vahiné gauguiniană : „Pomona Balciului“) ține într-un superb echilibru pe creștet un coș imens încărcat cu toate fructele verii. Peisajul e orizontal — ca să se pătrundă mai ușor de toată lumina universului : singurele elemente verticale : ființele vii și copacii.

Miracovici, așa cum se vede pe sine și cum îl cunoaștem („Autoportret“) : pictor-pescar, cu undițele pe umeri — curelele sale de transmisie cu mediul aquatic — elementul lui natural. Miracovici : solarul. Îmbătutul de culori și de lumină la sursa impresionistilor francezi, pe care i-a frecventat în tinerețe. Pe retina încărcată de culorile fosfo-

rescente ale Sudului Franței, s-au suprapus, cu anii, acelea mai palide, ale calcarului dobrogean.

Azi, pictura lui Miracovici pare să se fi reîntors la culorile originare ale impresionistilor, chiar la jerbele exuberante ale fovistilor.

Miracovici : poetul naturii, de o cuceritoare sinceritate. Îndrăgostitul de viață : „Îngemănări de culori rare în sublime armonii, peisajele luminate de soare m-au încîntat de atîtea ori în viață încît pot spune și eu ca Renan : mulțumesc destinului că mi-a hărăzit viața, acest minunat voiaj prin realitate !“ — cum se deșteamnă în catalog și cum își exprimă profesiunea de credință.

Nimic metafizic sau literaturizat în pictura lui. Preocupări de ordin strict pictural și năzuința de a nu fi decît un „artizan subtil“ al vizibilului. Un optimism structural și conștiința intimă că pictorii pot contribui la înfrumusețarea vieții.

Arta lui Miracovici se află în jocurile rafinate ale luminii, deci ale formelor și reliefulurilor. Însușindu-și, așa cum singur spune, experiența impresionistilor, a continuat, într-o manieră personală, căutările lui Luchian și Tonitza (peisaje și flori). Privitorul cu cunoștințe de istoria picturii moderne poate detecta ele-

mente decorative matissiene („Natura statică“, nr. 37 ; portretul țesătoarei cu hasma galbenă) și citeva sedimente orientale dintr-o epocă de cercetări și frământări. Modalități variate, care duc de la stilizarea cultă a peisajului cu acoperișuri din Sibiu, la fresca în stil naiv popular ce ni-l înfățișează pe Petru Rareș inaugurind pictura bisericii Voroneț, de la un desen pictural riguros (portretul fărâncii din Țara Oltului) la pointillismul folosit ca să exprime

culoarea aerului într-un peisaj din Deltă („Corabie în reparație“).

Miracovici optimistul. O singură dată dramatic. Privind portretul „Clovnului trist“ care a fost odată actorul Ion Iancovescu, ne dăm seama că pictorul i-a pătruns esența. Clovnul ride și plinge în același timp. În picătura ca de rouă a lacrimii, lumina se irizează totuși. Iar cind tristețea riscă să ne copleșească, pictăm un grup de copii jucându-se.

maria luiza cristescu

cauză și efect

Se știe cit de hitri sint autorii, cit de glumeți, cit de iubitori de farse. Nu, nu le pot judeca vorbele, nu le pot interpreta frazele spuse la cafenea, mă interesează doar operele, operele. Ele spun tot, pe ele pot să-mi exercit obiectivitatea, subiectivitatea exacerbată, gustul. Punctul de vedere pe care mă situez va fi clar și orice judecată avind un astfel de suport e posibilă : e judecata unui subiectiv, judecata unui om de gust, judecata unui clasicizant, a unui avangardist, a unui rafinat. Știi perfect din ce punct de vedere ai fost receptat. Cind subiectivul, autodidactul, moderatul, rafinatul tac asupra ta, e și ăsta un punct de vedere. Cind ascetul îți spune părerea lui, fii sigur că e a „asceților“ ; cind rafinatul îți comunică părerea care circulă, fii sigur că e a rafinaților, adică a congenerilor lui, indiferent unde se adună, în ce sediu public sau privat. Aceasta fiind regula și învățind-o bine, autorii ar putea avea o viață foarte plăcută. Ar aștepta comentariile, negările, entuziasmul, reculul,

acceptarea rezervată, entuziasmul evaziv, furia, felicitările sincere. Așa ar trebui să fie ; numai că nu e așa. Explicațiile la de ce nu e așa pot fi cu duimumul. Să alegem unele dintre ele.

1) Critica în sine nu-i mai mulțumește pe critici. Diagnosticarea și selectarea li se pare insuficient de creatoare și de plăcută și apoi citirea unui roman pe săptămână e oboșitoare, e muncă necalificată. Deci, e mai sigur să întrebi de la unul la altul cum e cartea cutăruia : bună ? mă mir ; sau mi-am închipuit ; sau mă așteptam la asta de la debutul lui încă ; sau e destul de improbabil... în timp ce tu scrii la monografia despre Ștefan Petică, opera ta de autor de critică. Îți promiți să te ocupi și de fenomenul artistic curent în care s-a cam instalat haosul, dar abia după ce vei fi autor-critic și lumea îți va cunoaște weltanschauung-ul. Pină atunci surizi înțelegător, ba citeodată îți vine să te rezezi la instrumentele specifice, să lămurești locul exact al unor creații, dar zici, lasă,

asta poate să mai întîrzie pînă îmi termin opera esențială pentru mine.

2) Aceeași cauză, a complexului de critic, face ca unele cronici ale unor apreciați cronicari, pentru că mai scriu din cînd în cînd cronică, să fie compuse superb, într-un anumit limbaj, cu o frază într-un anume fel ritmată, cu o folosire a metaforelor deja specifice aceluși critic, cu lentoarea specifică lui Sadoveanu sau „voluptarea“ și „durerea“ lui Eminescu... Ce spune despre carte, cum scrie? Frumos, foarte frumos, dar nu spune da, nu... nu judecă. A renunțat la critica joasă, judecătorească, de verdict.

3) Cele mai discutate de critici sînt operele critice ale criticilor sau operele poetice... ale criticilor sau romanele... criticilor. A început să se vorbească de literatura criticilor. Se va vorbi poate numai de literatura criticilor. „Critic“ e probabil cuvîntul ce se va impune pentru „autor“.

4) E atît de puțină prietenie în lume, atîta ranchiună și reavoință, atîta antipatie aruncată de la unul la altul ca o minge de tenis, încît criticii cu inimă și suflet preferă solidaritatea de grup, de familie, de prieten. E firesc, trebuie să salveze elementul esențial vieții: coexistența. Și glumind, fără să facă judecată de valoare, scriu despre prietenii, colegii de generație sau oameni care au suferit, cu bunătate, cu sentiment.

5) Numai că de aceasta se găsește cine să se folosească: acei care știu cît de importantă e o cronică lungă, un dialog între critici radiodifuzat,

chiar o masă rotundă la care cineva să te nege cu vehemență. Deci trebuie unse roțițele fine care sînt comportamentele intelectualilor; și cum o face? Cu mijloacele specifice. Unui domn în vîrstă, distins om de cultură, i se vorbește de „ideea de geniu“, punct de pornire a unei mai vechi preocupări a acestuia; altuia, om talentat și scriitor puternic și veleitar îi scrie o cronică subiectivă la cartea abia apărută. (E o părere, oricine are dreptul la ea deoarece o semnează). Altuia îi laudă talentul de compozitor de vreme ce face și muzică și poezie... și l-a exclus dintre poeți. Pe altul îl roagă pur și simplu să-și dea o mîină de ajutor la „lansare“.

Că toate acestea sînt văzute de toată lumea, că efectul lor e temporar, că atîta zbatere n-are un rezultat de lungă durată, că timpul... of, timpul va avea grijă să pună valorile la locul lor! Da, știm povestea asta cu timpul, dar nimeni n-are vreme să-l aștepte, nici autorul de care vorbesc, nici eu care îl dau de exemplu, nici criticul care scrie pentru a rămîne ca autor de critică în loc să facă cea cronică de revistă ce se pierde. Timpul nu ne mîngîie pe nici unul, dimpotrivă, ne lovește pe fiecare, fie în operă, fie în culele frunții. Unii olimpici n-au cuto ale frunții? Alții n-au opere? E adevărat, dar chiar și pe aceștia îi lovește. Timpul însuși contribuie la haos și doar cronicarul îndrîjît mi se pare mie că poate pune lucrurile în ordine. Poate pentru că sînt autor.

cine face meseria altcuiva

Artistul multilateral, geniul picturii, Leonardo, autorul și al unor coafuri pentru carnaval și inventatorul de tunuri poate constitui un ideal pentru oricine — chiar în epoca specializării în care trăim.

Fluturi gingași și bizari precum Cocteau ne stau martori că poezia, cu desenul, cu pictura pot fi unite cu filmul, cu actoria, cu regia, într-un joc artistic, într-o viață de joc, într-o artă a vieții. Care e valoarea

acestor produse? Nu știm. Importantă era personalitatea, obiectul de artă era artistul însuși și atitudinea lui. Desigur, însă, că și un actor fără audiență la nici un regizor pentru a fi distribuit mai acătării visează încercenat să joace Hamlet, să-l pună în scenă el însuși, să facă scenografia și să rescrie din loc în loc piesa autorului. Veleitatea lui nu-i reza în sine. Devine rea atunci cînd are posibilitatea să se manifeste și mai ales cînd e unită cu reacredința, căci, aș spune, în general ne găsim în epoca specialiștilor și regizorul trebuie să facă regie, actorul actorie, dramaturgul dramă. În general zic. Leonardo se naște din încercări, din Leonarzi ratați. Așa că pictorii care fac poezie și muzicienii care scriu romane se plasează în ordinea firii. Unde e ideea notelor de față? Corectitudinea față de tine și confrăți. Iată o frază pe care n-am voie s-o risc și trebuie s-o exemplific. Aici n-am voie să greșesc, căci orice se poate ierta artistul, chiar lipsa de talent: i se cere însă cinste, sinceritate. Sigur, aceste însușiri, în sine, n-au dat ele singure niciodată niște opere de artă. Dar autorii trăiesc în societate, între oameni și alți autori precum plantele printre alte plante. Cuvîntul de ordine e deci corectitudinea față de tine și colegi. De aceea m-a supărat gluma serioasă — sau cinică — a celui care se angaja zilele trecute: „Gata, de la anul nu mai fac compromisuri, ci opere. Mi-am aranjat

vila, și panoplia de vinătoare mi-am completat-o, de acum încolo scriu „opere“. Mi-am adus aminte de această replică văzînd piese de teatru jucate de autorul lor sau traduse de regizor și jucate de dramaturgul prieten. Combinațiile celor care fac meseria altora erau foarte bizare iar rezultatele păgubitoare... pentru spectatori. După fertilele experiențe ale secolului nostru, după aproape 100 de ani de discuții despre teatralitate, paharul cu apă mai e înghițit în întregime de actor, tot acesta e pus să asude pe scenă cîrînd douăzeci de pictorio ca să se demonstreze ideea de movilă, și tot acrița o pusă să geamă și să fie firnosită pe podeaua scenei pentru a ne demonstra ideea teatrală de iubire. Și paharul de apă poate fi băut, și apa din lighian poate fi aruncată pe scenă dacă concepția artistică justifică aceasta (vezi „D-ale carnavalului“), dar o astfel de incurcătură de mijloace și procedee, o punere în scenă atît de parabolică cu o interpretare gifiită, căratul unor pietre adevărate într-un text simbolic sînt niște inadvertențe care ne obligă să revendicăm specialiști, să preferăm în general ca fiecare să-și facă meseria și nu s-o vulgarizeze prin amatorism veleitar și cam îndrăzneț pe a celuilalt. Mai ales cînd declamările amatorului de panoplii de vinătoare au ca produs asemenea amestecuri putem fi siguri că de aici nu se va naște un spirit renascentist, un artist multilateral.

I. d.



„de la rezistență la filozofie“*)

Publicînd, sub acest titlu, comunicarea făcută de Vercors în cadrul Semicentenarului de Lingvistică

și Literatură, Centrul de filologie și literaturi romanece al Universității din Strasburg oferă viitorului biograf o foarte interesantă sursă de cercetare pentru definirea portretului moral al unui scriitor, care s-a

*) Această comunicare a fost ținută și în cadrul Universității București.

desăvârșit pe sine într-o luptă cu sine însuși.

Vercors s-a impus lumii o dată cu apariția romanului „Tăcerea mării”. În acest roman, prin cele două personaje ale sale, el opune unei lumi sfișiate de război realitatea unei iubiri. A unei iubiri neimplinite însă, căci eroii cărții — un ofițer neamț și o tinără franțuzoaică — vor fi despărțiți de bariera de netrecut a evenimentelor exterioare. Romanul e un lung monolog de iubire, ce se sparge de zidul opac al tăcerii. O dragoste între un asupritor și un asuprit e imposibilă. Pe atunci, în dibuirile sale ideologice, Vercors era convins că singura atitudine posibilă în fața violențelor și crimelor generate de război era refuzul obstinat, dar tăcut, de a lua parte la evenimente.

Confesiunea lui Vercors este un șir de întrebări și de răspunsuri posibile, un dedal de negări și de afirmări; mai mult căutarea unei etici decît a unui sistem filozofic.

Urmărindu-l „à rebours”, vedem că încă din tinerețe el și-a ascuns, sub masca ironiei, o melancolie revoltată în fața lumii. Era astfel fiidul mentorului său spiritual, Anatole France. Vercors — pe numele lui adevărat Jean Bruller — deși cu studii de inginerie, devine desenator, fiindcă desenul, „prin natura lui intelectuală”, i se pare cel mai bun mijloc de comunicare, fiindcă-l îndrumă la esență, la idee. Preocupat de „rațiunea de a fi om”, ajunge la concluzia că ea nu există, că întreaga noastră existență este o deșertăciune, o absurditate. Desenele lui, ironice sau grotești, exprimau pesimismul său fundamental. „Timp de cincisprezece ani (desenele mele, n.n.) vor reflecta aceste sentimente, vor descrie un fel de vastă Comedie Umană în aparență sarcastică, în fond însă tragică”.

Dintre toate relele care apasă omenirea, suferința i se pare totuși cea mai absurdă. Va lupta deci împotriva a tot ce provoacă suferința. Nu numai a lui proprie, ci și a celorlalți. Aceasta e concepția lui de viață cînd izbucnește războiul. Va asista apoi, îngrozit, la in-

tringerea Franței, la invazia hitleristă, la panica din jur, la lășitatea conducătorilor. Contradicțiile lui interioare vor lua proporții. E momentul să pună capăt atitudinii sale negatoare. O vreme e tentat să se retragă pe o insulă pustie cît mai departe de o omenire stupidă: „Dacă totul e absurd, dacă zbererile omului sînt ridicule, dacă binele și răul sînt echivalente, la ce bun să particip la aceste evenimente trecătoare?” — se întreabă. Singurul comandament potrivit cu această concepție nihilistă i se pare evitarea suferinței.

Pentru evoluția morală ulterioară a scriitorului tragedia războiului avea însă să fie hotărîtoare. Ocupația nazistă devine din ce în ce mai apăsătoare. Cărțile lui Romain Rolland, Barbusse, Roger Martin du Gard, Gide sînt interzise. Opreziunea ia forme tot mai organizate. Încep condamnările la moarte ale ostatecilor nevinovați, deportările, grozăviile din lagărele de exterminare.

Suferința depășește acum faza individuală, strînge în chingi întreg poporul. Acum orice rezistență interioară — cîtă mai era — cedează în fața suvoilului subteran al solidarității populare. Vercors intră în Mișcarea de Rezistență. Împreună cu Jean Richard Bloch, Francis Jourdain, Jean Cassou, colaborează la revista clandestină a Partidului Comunist Francez, „La Pensée Libre”. Întreg colectivul acesteia e arestat, deportat, exterminat. Romanul „Tăcerea Mării” — Vercors și-l concepe tocmai ca să se exprime pe sine și să se explice. Înfiiințează „Les Editions de Minuit”. Supraveghează apariția lunară a nenumărate alte romane în afară de ale sale, printre care ale lui Mauriac, Aragon, Eluard. Crează o rețea de distribuire, stabilește legături cu alte rețele. Deși privește mai departe lumea ca pe „o bufonerie tragică”, aderă necondiționat la Mișcarea de rezistență. Lupta comună, tot acel curent subteran de solidaritate în pofida mizeriei, a vieții petrecute în tainițele pivnițelor, în atmosfera de neliniște, îi dau un sentiment

„amplu și straniu, viu și inaripat care se numește fericire“. „Mi se părea, atunci, că o lumină străpun-gea absurditatea lumii. Descopeream că nimic nu mai poate fi absurd dacă nu te aștepti la nimic, la nici o răsplată de nici o natură, când ai înăbușit orice dorință personală, orice formă de ambiție, când singura răsplată posibilă, pentru tine-însuți și tovarășii tăi e dispariția morții în anonim. Descopeream că fericirea, unica fericire e să găsești no-blețea în tine-însuți și în ceilalți“.

Războiul îl ajută pe Vercors, dacă nu să descopere fundamentul Bine-lui, în orice caz să-l afle pe cel al Răului în tot ce caută să distrugă calitatea de om. Ce era această ca-litate? — pe atunci n-ar fi putut preciza. În orice caz, în romanele sale din acea epocă, „La Marche à l'Etoile“, „Les Armes de la nuit“, eroii săi, fie artiști, poeți, soldați, luptători în Rezistență, deportați, o dată confrunțați cu absurditatea lu-mii, acționau, în momentele de răs-cruce, ca și cum nu puteau crede în non-sensul ce stăpinea raporturile umane.

În ce sens trebuia să acționeze însă? — iar dacă acționa în funcție de calitatea sa de om — în ce con-sta această calitate? — iată întrebări care, în evoluția lui morală, marchează această etapă.

Pornind de la observarea naturii și a comportamentului animalelor, făcînd o comparație între compor-tamentul acestora și al oamenilor, Vercors ajunge la concluzia că omul, în decursul întregii sale evoluții so-ciale, nu s-a lăsat niciodată sub-jugat de legile naturale; dimpotrivă, de la orînduirea sclavagistă pînă în zilele noastre el a încercat, nu să elimine pe cei slabi, ci să le asigure ocrotirea. Așadar, omul nu e un simplu animal, nu se poate com-porta ca un animal, nu acceptă le-gea celui mai tare, nu se supune legii selecției naturale — așa cum acreditau naziztii în faimoasa lor teorie a supraomului și a superiori-tății rasiale.

Nu fără poticniri în meandrele problemelor sale întime, Vercors descoperă că, dacă această calitate

de a fi om există într-adevăr, ea se datorează faptului că, atît pen-tru om cît și pentru tot ce-l în-conjoară, esența precede existența. Nu invers, cum susținea Sartre. Omul nu e liber — spune Vercors — să-și modeleze înfățișarea după bunul lui plac, iar dacă fiecare in-divid e răspunzător pentru toți cei-lalți, această responsabilitate nu se poate exercita decît o dată cu rez-olvarea dilemei: omul trebuie să se înalțe spre desăvîrșire ca să de-vină „mai om“? sau, dimpotrivă, să coboare pînă la starea de a rede-veni „mai animal“? Ceea ce apar-ține omului, și numai lui, e pe de o parte secesiunea pe care a ope-rat-o față cu natura, pe de altă răs-vrătirea sa împotriva condițiilor ne-miloase pe care aceasta i le impune, ca oricărui organism animal. Cali-tatea de a fi om, Vercors o desco-peră tocmai în această secesiune și în această răsvrătire. Încrustate a-tavic, de milenii, în structura umană, ele alcătuiesc propria noastră esență și ne dictează actele și faptele.

În conferințele pe care Vercors le-a ținut după război în fața tine-retului german dezorientat de in-fringere, Vercors îi atrage acestuia a-tenția asupra celor două noțiuni an-tinomice care sînt specia umană și calitatea de a fi om; un medic — spunea el — aparține speciei umane, dar n-are dreptul să revendice cali-tatea de medic decît dacă își îngri-jește bolnavii. Maladia, cu groză-viile, cu șiretlicurile și primejdiile la care ne expun, îl obligă pe me-dic la un anumit comportament, care e comportamentul specific me-dicului. Dacă, într-o zi, el încetează să-și îngrijească bolnavii, prin a-cesta n-a încetat să aparțină speței umane, nici chiar breslei medicale — a încetat însă să mai aibe dreptul la titlul de medic, a devenit contrariul medicului, un ucigaș. „Oamenii fac parte, orice s-ar spune din specia umană, care e o specie zoologică. Dar calitatea de om, ca și calitatea de medic, o găsim în lupta la care îl supune neîncetat natura ce-i determină comporta-mentul. Dacă el încetează să lupte sau se face complicele naturii îm-

potriva semenilor săi martiri, nu încetează, bine înțeles, să aparțină speciei umane, dar devine mai puțin om, înseamnă că renunță la ceea ce alcătuiește într-un mod specific calitatea sa de om. Solidaritatea nu e așa dar — cum credea Camus — un imperativ categoric. La rîndul ei virtutea la care ne obligă libertatea nu e orice fel de virtute — cum gădea Sartre — ci e definită de esența calității noastre“.

Expus destul de sumar, cam aceasta ar fi totuși, eșafodajul de valori morale construit de Vercors după atîtea dibuiele și contradicții interioare. E, în linii mari, o filozofie personală, căutarea unui sens al vieții. E un manicheism declarat, dar și o profesiune de credință umanitară. Să concludem spunînd că atitudinea lui — dacă ar fi adoptată de cît mai multă lume — ar merge în sensul dezvoltării civilizației.

nicanor & comp.



scenariu invizibil

De data aceasta o simplă rugă adresată televiziunii; aproape numai o consultație, un răspuns la o nedumerire pe care, fără îndoială, o au toate cele câteva milioane de telespectatori:

De ce nu se cronometrează mai bin emisiunile pentru a corespunde programului? Cei mai mulți telespectatori nu se așează pe scaun în fața ecranului la ora 17, ca să se scoale la ora 23, — ci, — ca să zic așa, — sînt amatori electivi. Unu-i meloman, altul literat, altul predispus pentru știință. Nu au timp, nici energie suficientă, nici ochi, nici răbdare pentru a privi mereu, ore întregi, în așteptarea emisiunii programate care îi interesează.

Știm că în program sînt emisiuni susceptibile de lungimi, ca de pildă, „Între metronom și cronometru“, în care contribuie copios la depășirea timpului programat nu atît concurenții, cît verva atotștiutoare a examinătorului. Dar și aici trebuie o limită, mai multă sobrietate, mai puțină exhibiție. Cuvîntul „Crono-

metru“ figurează doar în titulatura emisiunii!

Sînt și altele care, cînd este cazul, se pot scurta fără nici o pagubă. Uneori, la ora programată pentru o anumite emisiune... se dă o pauză de 10 minute sau, suplimentar, desene animate, și cel care așteaptă ceea ce-l interesează, așteaptă cu... cronometrul în mînă.

În legătură cu aceasta, ar fi bine ca pentru anumite categorii de emisiuni: conferințe, literatură, cinema, teatru, să fie zile și ore fixe, pentru ca cei interesați să-și poată organiza timpul spre a nu le pierde. Să-și poată face și ei... un program.

Și, a doua rugăminte: cele mai multe filme sînt vorbite în limbi străine, pe care telespectatorii nu le cunosc, chiar dacă audiază minunatele lecții de dimineață. Pentru cei mai mulți filmele acestea, oricît de vorbite, sînt în realitate filme mute. Cu intenția de a repara, în parte, acest neajuns supărător, s-a recurs la filmarea sub ima-

gini a unui text care rezumă vorbirea, pentru a se înțelege, cit de cit, filmul. Foarte bine. Numai că această scriere, mai ales când este proiectată pe alb, nu se poate des-cifra de loc. Filmul se reduce la câteva imagini și niște oameni care se agită, parcă în mod absurd, fără să se înțeleagă de ce. Filmul nu mai e film. Nu mai are scenariu. În loc de a fi o distracție, e un lung motiv de enervare. În loc să urmă-rești jocul actorilor, uneori minu-nat, te chiorăști să poți ghici cite-un cuvânt din text. Vizionezi, nu

filmul, ci niște litere. În condițiile acestea, — vorba ceea, — mai bine lipsă!

Știința a putut face ca omul să ajungă pe lună. Nu poate să inven-teze nimic în problema asta? Vre-o bandă neagră pe care să apară tex-tul, chiar dacă s-ar încălca ceva din universul imaginilor?

Așteptăm un răspuns în program. Cel puțin să știm dacă trebuie să renunțăm sau nu la filme. Altfel ne vom mai ocupa de această proble-mă, căci plătim abonamentul.

V. P.

ecouri după ani

Labiș nu a murit niciodată. Nu numai fiindcă trăiește, o amintire într-o amintire, în inima celor ce au cunoscut băiețandrul acesta cu mustățile pe oală, neverosimil de mari pentru statura și vîrsta lui, dar fiindcă pe el îl regăsesc în e-coul turbure al vîntului, în umbra norilor și în forma lor mișcătoare, alți tineri care au azi 20 de ani. Desigur, cei vii evoluează, își schim-bă gusturile, sensibilitatea, fac noi experimente în viață ca și în artă. Cei morți și-au încheiat drumul, so-cotelile, invocațiile au încremenit ca lacrimile de Batavia într-un lam-padar astral. Le auzi ciocnindu-se ușor, cristalîn, în noapte ori în me-morie, și simți ca odinioară osia lumii trecînd și prin inima ta, indi-ferent de vîrstă, și îți amintești de „Biografia“ lui, directă și mișcător de profetică.

Și iată, la șapte ani de la moarte, i-a apărut o selecție de versuri în ungurește, semnată de Kanyádi

Sándor; la treisprezece ani, o alta, în germană, la care au lucrat Lotte Berg și Else Kornis. Sumarele dif-feră, după epocă, și rigori; mai sever în 1963, mai larg în 1969. Am-bele tălmăciri oferă totuși piesele de bază și preferințele traducătorilor, incluzînd deci, pe lîngă „Pri-mele iubiri“, „Moartea căprioarei“ etc., ultimele versuri scrise de poet pe patul de suferință, „Biografia“ mai sus amintită etc. Despre echi-valența maghiară, inspirată și cize-lată de poetul și traducătorul pres-tigios care e Kanyádi Sándor, presa a avut la timpul ei cuvinte de laudă. În ce privește volumul recent, poate tocmai fiindcă versurile lui Labiș cheamă ele însele muzica, poate toc-mai fiindcă el nu a fost nici la vre-mea sa un poet al experimentului, ci al arderii lirice directe, expe-riența de traducătoare a versurilor clasice, a formelor fixe, pe care o au semnatarele versiunii germane a slujit translația textului, a cărei

cadență e atât de dificilă de recreat. Feste stihurile germane adie un a-bur de veche melodie, cuvintele poetului sint purtate de o blindă, uneori puțin prea riguroasă cantabilitate. Ecourile folclorice își găsesc un corespondent adecvat. Și oriunde ritmurile ample cer firesc deschiderea unghiului, merită semnalată reușita.

Ecourile lui Labiș, poetul care a intrat în eternitate la 20 de ani, se întorc în altă limbă, sau se difuzează în alt grai, cu inflexiunile sale trist-profetice. Trist-profetică implicație : după ani, nu scaunele prietenilor sint goale în jurul poetului : prietenii sint, pe locul lui gol, umbra amintirilor, și, încă o dată prezente, versurile.

emil manu

emily dickinson în versiune românească

Tălmăcirea Veronicăi Porumbacu din Versurile Emilyei Dickinson echivalează fără îndoială cu un act de cultură, întâi prin faptul că poeta americană era aproape necunoscută la noi, apoi pentru că reprezintă o recreare de valori poetice. Se adaugă o remarcabilă postfață (prefața este semnată de Dan Grigorescu), compunere istorico-literară dar și însemnare de atelier poetic. Ca volum, această ediție românească a liricei Emilyei Dickinson este cea mai bogată apariție din colecția „Poesis“, echivalând cu o ediție critică în care cititorul se poate informa competent asupra unui destin poetic dintre cele mai surprinzătoare.

Gloria poetei a venit, ca în multe cazuri similare, numai după moarte. A fost considerată pe rînd : „optimistă cosmică, doamnă victoriană zimbitoare, exultantă, amuzantă, mistic-extatică, sentimentală, un Whitman fără cisme, o Elisabeth Barret Browning fără soț sau pur și simplu o transcendentalistă post-emersoniană“, de abia azi opera sa a început să devină universală și să trezească interesul programelor universitare. Circulația versurilor sale în lume a prilejuit entu-

ziasme plene. Considerată o post-romantică, o sentimentală care cultivă delicia plastică ale unui Rousseau-Vameșul, poeta realizează, la nivelul picturalității, o poezie a naturii imediate. Contemporană cu Eminescu al nostru, care era în schimb un ultim romantic în înțeles structural, Emily Dickinson poate fi caracterizată ca o poetă a extazelor miniaturale, exprimate cu un grafism metaforic. Pentru a o prezenta în limba noastră, Veronica Porumbacu a extras-o din cadrul ei istoric, acordînd poemelor acea detașare de timp, acea modernitate pe care o avea, față de sfîrșitul de secol al XIX-lea, poezia occidentală și în special cea americană, în care oficiase Poe. Iată două exemple : „Glorioasele dolii s-au dus / Străinii-n colind descifrură / Solitara ortografie / A morților de-odinioară / / Vîntu-n Poiene Văratece / Îmi mai amintește cum / Instinctul culese cheia memoriei / Scăpată pe drum“ (Nimeni peste un veac). Acest poem din 1869 diferă, de exemplu, în interpretarea poetei române, de altul din 1881, intitulat Ce fericită-i Piatra mică.

În cel de al doilea, deși din punct de vedere al conținutului nu se schimbă prea multe elemente, pentru că se trece la o altă tonalitate, se utilizează o altă modalitate de expresie, apropiată de structurile folclorice: „Ce fericită-i Piatra mică / Umblînd pe drumuri singurică, / Nu-i pasă nici de cariere, / De ce se Cade și se Cere — / Veșmîntu-i-Univers fugar / De-un cafe-

niu elementar / Ca soarele — ea nu depinde / De nimeni — singură s-aprînde / Și absolutul împlinește / Și simplu — cum o fi — trăiește“.

Nu e vorba aici de o poezie filozofică ci pur și simplu de poezie, scrisă cu majuscule.

Acest volum reprezintă o mică parte din lirica dickinsoniană; așteptăm tot de la Veronica Porumbacu o continuare.

bobinocarii

Cine sînt bobinocarii Gabrielei Melinescu și, mai cu seamă, cine poate deveni bobinocar?

Bobinocarii sînt: Scumpițoaica, Lizica Proasta (zisă și Lizica Pr.), Molia, Bubnes, Tarsica, Iubi-Conolubi-Pupy, Mai-puțin-cu-un-ochi, Surcică, Tufineta, Soșone, Cuculeru, Matrap, Tataxone și Pijolița, Patati și Patata, Giugileru Giet precum și mulți alții. Bobinocarii nu au fost dela început așa, ci au devenit, folosind pitici de buzunar, făcînd contrabandă cu robineți, îmbătîndu-se cu turtă dulce (sau t. dulce), jucînd „hoji în plic“, tapînd porci sau cumpărînd din Olanda un pisifer care este o pisică purtătoare de căldură, prevăzută cu o coadă deșurubabilă.

Trebuie menționat de altfel de la bun început că pe lume nu există numai bobinocari ci și bubahtieri și gugumantici. Numele și profesiunile lor nu diferă prea mult de ale primilor, dar cu asta n-am spus nimic. Enumerîndu-i am lungi prea mult nota pe care onor. cititorul o are sub ochi. De aceea vom cita din amplele cronici la această carte, apărute sub semnături diverse, pe pagina de anunțuri și arte a răs-

pînditelor ziare *Boby-monde* și *Bubahter-zeitung*. Iată un fragment din cronică intitulată „Noaptea lui Kukurmuz“, apărută în *Boby-monde* sub semnătura Jean Cicăbinevitorul: „Și mai cu seamă trebuie relevat jocul admirabil de lumini și umbre din care ni se dezvăluie intrinsec mecanismul reevaluării acelor zone considerate pe nedrept nerelevante ochului contemporan, deprins cu alunecarea prin pilnia lui Stamate. Iată bunăoară acest dialog:

— Sinteți doctor, îl întrebă pe Babaxone Bobinocarul.

— Sînt bîdiner, răspunse aspru Babaxonele

— Puteți pune o coadă la o vacă?

— De pus coada la vacă e mai scump, de vindecat și mai și. Iată deci...“ Din păcate (probabil că dintr-o greșeală a tipografilor) după aceste cuvinte și pînă la semnătura amintită se poate citi rubrica „Cererii“: „Caut femeie internă pentru îngrijire dinți. Angajăm fată pentru condus oile. Angajăm șurub pentru șurupelniță“. Ne asociem totuși pertinentelor remarci ale colegului nostru care fără îndoială a

privit problema dinlăuntru ei.

Ceva mai detașat, cu obiectivitate și metodă riguroasă, Kurt Creuzer scrie în Bubahterzeitung : „Cartea își va câștiga desigur locul meritat în bibliotecile noastre, raftul III din stînga, sectorul M 17. Este de altfel această opinie rezultată nu numai din confruntarea mea individuală cu opul respectiv ci și dintr-un sondaj efectuat de ziarul nostru în pauza campionatului mondial de poarcă. Iată ce ne declară Pupitru-Mumitru Bobinocaria (fost arbitru mondial) la întrebarea noastră despre cel mai pregnant personaj : „Cel mai mult mi-a plăcut Bubuleru-Vet, iar faptul că i s-a dat Medalia de bronz (de ce bronz ?) consider că e o mare porcărie“. Mă folosesc de prilejul acestei cronici pentru a informa pe cititor că în timpul campionatului (în pauze) a avut loc o crimă în strada Bobbob în care un bubahtier necunoscut a omorît pe Babab, Bubub și Bibib, trei bube gemene, din motive de stoarcere de bani. Și revenind la context vreau să menționez (fără a avea pretenția de a o elucida) problema : cui se adresează această carte ? Copiilor ? maturilor ? sau bătrînilor ? Fără îndoială, în primul rînd, celor care știu să citească, deși lectura făcută de alții nu împiedică înțelesul să pătrundă. Lucrurile care n-au fost înțelese trebuie lăsate să-și păstreze aura lor mitică. În concluzie opera este unitară, dar nu în forța finalității care subordonează particularul în chip abstract, ci posedă în diferitele ei părți singulare aceeași independen-

ță vie în care se incheagă, fără intenție vizibilă, întregul în sine, rotunjindu-se perfect. Este umplută cu materialul realității, dar fără să fie în relație de dependentă nici față de acest conținut și de existența lui concretă și nici față de vreun domeniu oarecare al vieții, ci creînd liber din sine pentru a elabora conceptul lucrurilor în forma apariției lui autentice și a crea acord conciliator între existența exterioară și esența cea mai profundă a acesteia“.

Consider că cele două citate circumscriu problematica reală a cărții, judecățile de valoare avînd un corespondent real. Închei de aceea cu un indemn la lectură.

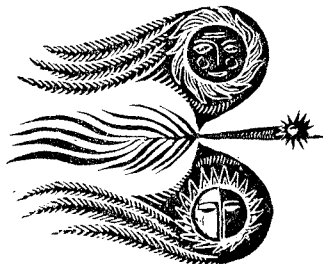
I. D.

(bobinocar amator, colecționar
de bobine antice)

P. S. Cînd să plec la redacție cu nota de mai sus poștașul mi-a adus o telegramă de la prietenul meu Mitică Popescu din Ploiești. Fiindcă are legătură citez integral : „Dragă amice. Stop. Citit cartea doamnei G. M. Stop. Rîs mult toată familia. Stop. Cel mai mult rîs bunicul. Stop. Declanșat incontinență risoasă. Stop. Cum oprit. Stop. Răspunde urgent. Stop. Mitică. Stop.“

Alerg la poștă cu răspunsul : „Dragă amice. Stop. Soluție unică. Stop. Întrebați Pifeful. Stop. Ion Stop.“

pentru conformitate
ION DRĂGĂNOIU



t. v. - februarie

„Documentariștii“ noștri de la „Sahia“ își văd în continuare de treaba lor modestă, fără tam-tamurile publicitare ale confrăților lor de la „București“ și scoțind anual zeci de pelicule bune și foarte bune și (nu prea rar) excepționale. Jurnalistica cinematografică o pune adesea în umbră pe răsfațata ei soră, care nu acceptă să fie curtată decît de la 500 cai, șapte cetăți din carton în mărime naturală, măcar două vedete importate și de la 10 000 de figuranți în sus. Cei de la „Sahia“ se mulțumesc doar cu aparatul de filmat și cu ceva peliculă. Fără să confundăm punctele de vedere, rămînem cu un gust amar după o comparație (forțată, să-i zicem). S-a zis și se mai zice (și se va...) că seriozitatea celor de la „Sahia“ e o garanție că „București“ va apuca și zile mai bune, că „școala reportajului“ va face figură bună în filmul artistic. Așa ar fi, dacă, din cînd în cînd, n-ar crăpa, din păcate, măgarul. Cinematografia noastră se revizuieste fără odihnă, se reorganizează înaintea de a fi într-un fel organizată. Și?... Cu două floricele nu se face primăvară, „Reconstituirea“ și „Prea mic...“ au un aer de întîmplare, fiindcă niciodată un film bun al „Bucureștiului“ n-a constituit un cap de serie, un crainic al următoarelor bune. De idei n-am dus niciodată lipsă, cine n-are idei? Dar avem nevoie de o idee organizatorică, de o concepție cît de cît rotonjită asupra a ceea ce ar trebui să fie filmul românesc.

Iată, zilele trecute am văzut la televizor un film mai vechi — despre care n-am auzit mai nimic: „Cînd primăvara e fierbinte“. Anecdota poate fi cuprinsă în două cuvinte, primul e linear și... previzibil, pe ici, pe colo parcă mai lipsesc niște bucățele ori hălci adevărate, desigur, muzica lui Vieru e lipsită de discreție și... paralelă. Dar cu mîhnire am constatat că (poate cu excepția „Reconstituirii“) în privința dialogului — a acelor cuvinte și fraze și... pauze, pe care oamenii le rostesc, nici un alt film românesc nu-i poate sta alături. Nu avem idee cît e de lung și întortocheat labirintul studioului prin care scenariul e obligat să treacă. Bănuim, însă, că e nepermis de lung și de inutil. Fiindcă în ceea ce ajunge să fie produs finit personajele vorbesc (despre cum vorbesc am mai scris, acum ne gîndim la ce) o limbă care ar putea fi patentată de studioul „București“, dînd astfel de lucru viitoarelor valuri de lingviști. A produce „replici“ nefirești, împiedicate, rizibile — iată specialitatea casei. O „limbă“ pe care n-a vorbit-o nimeni, niciodată, inventată de traducătorii romanelor din colecția „15 lei“ și a celor polițiste — de dinaintea și de după cel de al doilea război mondial. Se simte cît de colo că scenaristul — cît o fi el de modest — nu poartă întreaga vină.

De aceea surpriza plăcută procurată de dialogurile filmului amintit (scenariul e semnat de D. Carabăț, B. Merovici și M. Săuncan) s-a prefăcut în mîhnire: și Carabăț și Merovici lucrează astăzi la „București“, la secția de scenarii. Ce se întîmplă, azi, cu scenariile care le trec prin mînă? Unde se întîmplă minunea aceea cu limba nouă — „limbajul cinematografic românesc“?

(Am avut intenția să spunem două vorbe despre „filmul pentru cinefili“ — „Moderato cantabile“. Să încercăm: cei care au făcut cîteva sute de filme bune își pot îngădui să se joace de-a profunzimea gîndirii... pe bază de Marguerite Duras, care, după cum se știe, este una (sau unul...?) din virfurile prozei moderne... Să fim serioși! Peter Brook

s-a odihnit, bătându-și amabil joc de noi, de nemaipomenita proză a Margueritei Duras și, așa, nițel și de sine însuși...

Findcă tot am vorbit despre film și am lăudat „documentarul“, să amintim două excelente pelicule : una despre Danemarca (excelent comentariu, din păcate n-am reținut numele) și serialul „La nord de paralela 17“ (Ilie Ciurescu și Mihai Crișmaru).

*

Cînd vor apare aceste rînduri, „Cerbul de aur“ va fi prins cocleală pe superbele-i coarne. Îi vom fi văzut pe Josephine Backer și pe Doruleț Anastasiu, vom fi încercat niscai comparații între Marie Laforet și... să zicem „Zina Pădurilor“ (evident, pe muzică de Bogardo...). Cînd vor apare aceste rînduri, lucrurile se vor fi așezat, oamenii vor dormi

liniștiți și cu încredere în ziua de mîine. Vom avea, în persoana lui D. Anastasiu, un nou Dan Spătaru — e drept, nu atît de îndrăzneț și „stăpîn pe situație“ ca fotbalistul cu fanfară militară — dar încă tot departe de ceea ce se cheamă „cîntăreț-complet“ — cum l-au botezat cronicărițele, de asemeni vom fi tare mulțumiți că soliștii noștri care anul trecut fuseseră consolăți cu cîte o mențiune (gazdele au și drepturi, nu numai îndatoriri...) acum se dederă în spectacol, la rubrica „recital“ — ș.a.m.d.

În ceea ce ne privește, așteptăm cu încredere ediția 1971. Atunci vom avea — în sfîrșit — o cîntăreată : Corina Chiriac. Fata aceasta care știe să se miște, să privească — dar mai ales știe să cînte va șterge din amintirile iubitorilor de muzică ușoară unele eșecuri ale românilor — nu atît cînd n-au fost, ci cînd au fost premiați.

d. l.

addenda

Și pentru că veni vorba de Corina Chiriac — ce fenomen iritant pentru unii telespectatori, care s-au și grăbit, imediat după emisiune, să trimită pe adresa T.V. o bogată corespondență înfierînd... trufia, suficiența, lipsa de modestie a concurenței. Bine înțeles, Corina Chiriac

s-a bucurat și de suporteri entuziaști. De data aceasta adevărul nu e la mijloc. De data aceasta realitatea e că tînara fată a dat dovada unei arte, unei stăpîniri a meșteșugului, unui farmec și personalități ieșite din comun, care contrastau flagrant cu producțiile bi-lunare ale „Stelei fără nume“, cu aparițiile stingace — adorabile, incontestabil, prin naivitate și bunăvoință — dar pe care le acceptăm numai în virtutea indulgenței acordate, îndeobște, debutanților. Corina Chiriac nu e o „stea“ făcută, ci o „stea“ născută. Pînă și mentorul emisiunii, poetul Dan Deșliu care, pentru a da puțină picanterie emisiunii își fardează zîmbetul obișnuit cu o causticitate de circumstanță, a găsit cu cale s-o asigure : sînt preferabile reacțiile pasionale, indiferenței ucigătoare. Această explozie

pasională a publicului e, în fapt, „startul“ cu care s-a lansat, în fine, „racheta“ muzicii ușoare românești.

*

În una din emisiunile „Scenei“ din luna aceasta, o distribuție de zile mari care discută despre teatru. Calboreanu, cu chipul lui sculptat în gresie dură, cu vocea puternică și vibrantă, de contrabas; Beligan, cu jocul frământat și nervos al fizionomiei; Ilinca Tomoroveanu, prezență grațioasă și inteligentă, în rolul de animatoare a discuției și, în sfârșit, un critic, B. Elvin — modest și delicat, dar și coriace, uneori. Ne așteptam la o discuție vie, pasionantă — oamenii din fața noastră știu doar mînuși arma cuvîntului. Stupoare! Chiar dacă din chenarul micului ecran masa pe care stau stivuite filele dactilografiate e ascunsă abil de operator, aceasta nu-i împiedică totuși pe protagoniști să-și citească textul. Dublă stupeoare! Calboreanu e emoționat. Se poticnește în lectură. Și ne vorbește, tocmai, despre emoția acestei prezențe — mai neobișnuite în îndelunga-i carieră de 50 de ani — în fața obiectivelor de filmat. O emoție pregătită cu mult înainte, dar care nu „prinde“, chiar dacă e frumos încadrată în cutia cu bijuterii a frazei. De reținut, din cele citite, că marele actor e în așteptarea unui rol. De asemenea, procedeul mai puțin folosit de un director de teatru — e vorba de Beligan — de a promova una din tinerele actrițe ale „Naționalului“ în termenii cei mai laudativi, consacînd-o, ca să zic așa, înainte de a fi primit consacrarea publicului.

* * *

Călinescu dixit: scriitorul român e autorul unei singure cărți. A fost o butadă sau într-adevăr, o con-

vingere?. Cum va răspunde Marin Preda, în cadrul „Prim-planului“ ce i se consacră în cea de a treia săptămîină a lunii februarie la această întrebare, pe care Ion Drăgănoiu i-a susurat-o, am impresia, ca pe o insinuare? Răspunsul intervievatului a fost remarcabil prin pondere și simțul nuanțelor. El nu contestă că, într-adevăr, scriitorul român dă dovada unui talent înăscut care, în desfășurarea lui de mai tîrziu, s-ar putea risipi ca fulgii de pădăie în bătaia vîntului. Bineînțeles că au fost cazuri de scriitori ale căror cărți au regresat, cu timpul. Dar nu cartea contează — e de părere Marin Preda — ci opera, universul pe care l-a știut crea scriitorul. Așa cum dramaturgii — spunem noi — chiar în diversitatea subiectelor lor sînt autorii unei singure piese, tot astfel, romancierii, confirmă Marin Preda, sînt într-adevăr autorii unei singure cărți, prin acea unică temă fundamentală pe care o urmăresc continuu. Această temă fundamentală, reluată și îmbogățită pe parcurs prin depuneri succesive, duce la crearea unei opere și, uneori, chiar a unei capodopere care își semnalează prezența printr-un impact aproape, printr-un șoc, distimulîndu-și chiar defectele. Carevasăzică, capodopera ne poate anestezia, pe moment, simțul critic, totuși nu e scutită de lipsurile inerente oricărei creații omenești. Exemplu: Dostoievski, al cărui debut modest cu romanul „Dublul“ nu l-a împiedicat să creeze un univers, și a cărui unică temă fundamentală — dedublarea conștiinței la omul modern, — a pus bazele romanului modern. Așadar, cînd scriitorul are și geniu — creează capodopera.

Dacă acest „Prim-plan“ în care Marin Preda a strălucit prin vivacitate de spirit nu ne-a permis să cunoaștem și omul Preda (omul se face cunoscut prin cărțile sale, a spus el, zîmbind), am aflat în schimb că în curînd vom auzi de activitatea

lui editorială. Ambiția lui Marin Preda e să fie un editor tot atât de prestigios cum a fost Al. Rosetti când a luat inițiativa de a tipări „Istoria literaturii române de la origini și pînă astăzi“. Marin Preda îi

răspunde, peste timp, tipărind Cernetele lui Eminescu. De asemenea, scriitorul Preda ne va da romanul lui Nicolae Moromete, întors, după zece ani, ca inginer agronom în satul său de baștină.

andrei savu

radio — februarie 1970

„O cronică lunară — scria Mihail Sebastian în chiar paginile acestei reviste, nr. 3/1939 — are asupra unei cronici „la zi“ avantajul de a putea privi lucrurile de la anumită depărtare și, dacă e drept că din cauza aceasta nu mai poate reda gustul imediat, instabil și repede trecător al unei reprezentanții, în schimb poate să desprindă mai clar sensul ei just“. Încercarea noastră de a desprinde mai clar „sensul just“, liniile de orientare ale programelor radiofonice, are de surmontat dificultăți izvorînd, pe de o parte, din numărul mare de ore de emisie, pe de altă parte, din multitudinea tipurilor de ascultători cărora acestea li se adresează. Dacă, așa cum ziarele ne informează, intelectualii de talia lui Jean Tardieu sau Pierre Schaeffer consacră lucrări („Grandeur et faiblesses de la radio“ a primului) sau conferinței (ale celuiilalt) culturii dinamice a mijloacelor audio-vizuale, nu va părea, credem, lipsită de

interes preocuparea ce o mărturisim pentru modul în care programele noastre de radio contribuie sau nu la „diversificarea tipurilor de ascultători“, la „eliberarea intelectuală prin cunoaștere“. Almanahul Știința 1970 publică un sondaj, efectuat de Centrul de cercetare pentru problemele tineretului din țara noastră, printre 21.196 tineri din industrie (între 15 și 26 ani), privind preferințele pentru activități în timpul liber. Pe primul loc se situează, înaintea lecturii, sportului, excursiilor, ș.a., ascultarea emisiunilor de radio și t.v. (22,7% bărbați, 26% femei). Evident, sondajul e limitat și, de aceea, nu prea concludent. Totuși, ne-am întrebat, ceea ce oferă radioul este, într-adevăr, de natură a reține în asemenea măsură atenția? Și, în caz afirmativ, care sînt consecințele? O rază de lumină, printre aceste mult prea neguroase probleme, ne-a adus-o discuția, purtată nu demult, cu un distins pensionar ce ne onorează cu a domniei sale discretă prietenie. Vorbind în numele categoriei de ascultători căreia îi aparține, ne-a solicitat să fim mesagerul recunoștinței lor pentru varietatea și calitatea emisiunilor muzicale radio, în special „Mari interpreți“ și „Compozitorul săptămîinii“, ilustrate, în această lună, de Gaspar Cassado, Zino Francescatti, Igor Markevitch și Arthur Rubinstein, dintre interpreți (ultimii doi — favoriți, pare-se, prin frecvența, bine venită de altfel, a programării lor) și de Schubert, Mozart, Richard Strauss și Maurice Ravel — dintre compozitori. Dacă

mai menționăm ciclurile „Muzica secolului XX“, „Muzica și literatură“, „Noutăți din discoteca radio“ (piese pentru pian de K. Stockhausen), „Interferențe muzicale peste veac“ (finalul Simfoniei a IX-a de Beethoven și Simfonia I-a de Brahms), Simfoniile londoneze de Joseph Haydn (transmise în fiecare simbătă), „Pagini din istoria liedului“ (răsfoite de Dietrich Fischer Dieskan, Anton Dermota, Elisabeth Schwarzkopf) — înțelegem că acești fideli ai radioului au cuvînt să fie mulțumiți. Cu regretul, numai, al puternic resimțitei lipse din program a tradiționalului concert de la Ateneu, lipsă despre ale cărei motive (obiective?!) a scris cu amărăciune și neobositul Petre Brâncuși, redactor-șef al emisiunilor muzicale-radio. Înțelegem, împreună cu Filarmonica și Opera, că și cultura trebuie să fie rentabilă, dar, întrucit e vorba de măsuri de lege ferendă, represaliile nu trebuie să se răsfrîngă tocmai asupra consumatorilor de cultură. Dimpotrivă, slujirea acestora constituie punctul de convergență a tuturor strădaniilor instituțiilor socialiste de cultură.

Nu vrem să se înțeleagă că pensionarii preferă muzica „grea“ și tinerii pe cea „ușoară“ (receptivitatea celor dintîi la muzica „pop“ și a celorlalți la muzica preclasică, fenomene ușor constatabile, infirmă această prejudecată excesivă). Între extreme, e loc și pentru alți „mari“; Benny Godman (retransmisia concertului din 16 februarie), Jacques Brel, Bob Dylan (cu muzicuța lui), Jean Claude Pascal, Dalida — îndrăgiți de toate vîrstele.



Nu e ușor, desigur, să se păstreze permanent echilibrul optim între emisiunile muzicale și cele vorbite. Poate că un temeinic studiu psiho-sociologic ar fi necesar pentru a-l determina. Așa cum se prezintă acum, acest echilibru ni se

pare... fragil. Aglomerarea unora sau altora dintre cele două mari tipuri de emisiuni este evidentă. Modalitatea cea mai recomandabilă de evitare a monotoniei socotim că o reprezintă emisiunile de genul „Radiosimpozion“ („realitățile sociale — teren de investigații interdisciplinare“; „dimensiunile și sensurile actuale ale noului“); „Orizont științific“ („știința în pragul celui de al 3-lea mileniu“ — cu participarea acad. Șt. Milcu, prof. P. P. Neveanu și dr. V. Săhleanu) sau, mai ales, „Știință, tehnică, fantezie“ („transportul lunestru“; „materia și antimateria din Univers“); căreia i-am reproșat, totuși, șubrezenia... celei de a treia trepte. Or, ceea ce constituie o caracteristică a științei contemporane este tocmai integrarea în cotidian a fantastului. Dimensiunea aceasta lipsește, deocamdată, din emisiunile radioului. De asemenea, dintre bunele idei noi, menționăm ciclul „Istoria ideilor“ („sociologia gândirii“, cu participarea conf. H. Wald). Nici acesta, nici „Tribuna Radio“ sau „Gazeta Radio“, nu suplinesc, însă, comentariul politic. Adevăratul comentariu politic, inteligent, percutant, subtil, analitic, informat și asociativ, grav și malițios, elevat jurnalistic și — de ce nu? — chiar filozofic, lipsește și el radioului nostru. Amintirea regretatilor Sergiu Brand și Al. Gârneață stăruie încă...

Despre numeroasele și, de multe ori, reușitele emisiuni cultural-literare, cu mare pondere în ansamblul programelor, am mai amintit și în alte ocazii. Ar fi de dorit să ascultăm, însă, schimburi vii de opinii despre cartea politică (Marx-Engels, „Scrieri de tinerețe“, A. Gramsci, „Opere alese“), despre revirimentul cărții sociologice (D. Gusti „Opere“ I—II, aparițiile din colecțiile „Sociologia militans“ și „Sinteze sociologice“), despre cartea juridică (Vintilă Donogoroz ș.a. „Explicații teoretice ale codului penal român“, pedagogică (B. Suchodolski „Pedagogia și marile curente filosofice — pedagogia esenței și pedagogia existenței“;

noutățile din colecția „Psyché”; filozofică (seria operelor lui Hegel și, relativ recent, „Critica rațiunii pure” a lui Im. Kant). Simpla prezentare a unora dintre acestea în emisiunile „Viața Cărților”, „O carte pe săptămână” — este insuficientă. Este nevoie de organizarea unor (atît de la modă!) „mese rotunde”, anchete, discuții, cu participarea specialiștilor de notorietate în materie, a reprezentanților unor discipline tangente și ai științelor de graniță sau chiar a unor personalități din domenii distincte. Facilitatea accesului nostru în lumea de preocupări ale celor mai de seamă competențe ar aduce multiple servicii ambelor părți.

★

Să ne grăbim a consemna și cita-vă emisiuni care ne-au satisfăcut fără rezerve: „Revista literară radio” din 15 februarie (redactor Ion Turcin) ne-a oferit o interesantă discuție purtată de I. Negoșescu, Ov. S. Crohmălniceanu și N. Manolescu despre „Critica și spiritul de sinteză”, o substanțială cronică (reluată în „România literară”) a lui G. Dimisianu despre volumul lui Mircea Martin „Generație și creație”, precum și obișnuitul, mereu așteptat „bloc notes” de Eug. Jebeleanu („Un fel de cîntec” ... „O, cît am fost de păcătos / în viața asta de prisos...“). „Biblioteca de poezie românească”, emisiune excelent realizată de poetul Șt. Aug. Doinaș, a tratat despre „Expresionismul în creația unor mari poeți”, „G. Călinescu”, „Poezia criticilor”, iar „Dicționar de literatură universală” a dat prilejul poetului și traducătorului Tașcu Gheorghiu să ne vorbească despre destinația unei cărți, — „Les chants de Maldoror” — și despre cele 4 portrete imaginare ale lui Isidore Ducasse comte de Lautréamont. „Dicționarul”, preluînd inițiativa revistei „Secolul 20” de a prezenta

„scriitori români în perspectivă universală”, a omagiat poetul „Jocului secund” printr-o prezentare făcută de Dinu Pillat, autor și al cunoscutei micromonografii, și prin excelente traduceri în franceză, realizate și recitate de Romulus Vulpescu. În sfîrșit, rubrica „antologia capodoperelor” a cuprins fragmente din „Corbul” de E. A. Poe, în lectura, înfiorată de durere, a lui Emil Botta. „Ediția radiofonică Ioan Slavici”, net superioară predecesoarei sale — interminabila ediție „V. Alexandri” — a readus în actualitate „Nuvelistica” (D. Micu) și pe „Slavici romancier — Mara” (Al. Săndulescu). Remarcăm, de asemenea, din nou, prezența constatată și activă a „Teatrului radiofonic”. Iată, într-adevăr, o emisiune care inspiră aproape oricînd siguranță și care reprezintă unul din punctele forte ale programului-radio. Simpla enumerare, incompletă, a pieselor transmise dă o imagine a acestei prezențe: „Ciclopul” de Euripide, „Mult zgomot pentru nimic” de Shakespeare, „Cîntecul vieții” de G. M. Zamfirescu, „Răpirea prea frumoaselor sabinе” de L. Andreev, „Ceasul de aur” (teatru document) de Nicolae Țic, însă, nu ne-a prea convins, deși îmbrățișăm cu entuziasm ideea, „G.4 în pericol” de Tudor Negoșă (ciclul lunar „Ora enigmelor”) ș.a.

★

Peste nivelul, de obicei scăzut, „Convorbirile de Joi” cu Mircea Ivănescu și Matei Călinescu. Acesta din urmă, după o reținut-vibrantă evocare a profesorului Tudor Vianu, ne-a vorbit despre cărți, vocație, proiecte, structuri, precum și despre „N. Manolescu — excelent critic, dar cel mai prost diagnostician din critica actuală”.

O notă înviorătoare a adus, în emisiunea „A 7-a artă”, Ecaterina Oproiu cu rubrica sa, „Mitologia ecranului” care, pornind de la

„aspecte din epoca de piatră a filmului“, tinde să prezinte, printr-o suită de incursiuni săptămânale în trecutul și prezentul acestuia, cinematografia ca o uzină de mituri moderne.

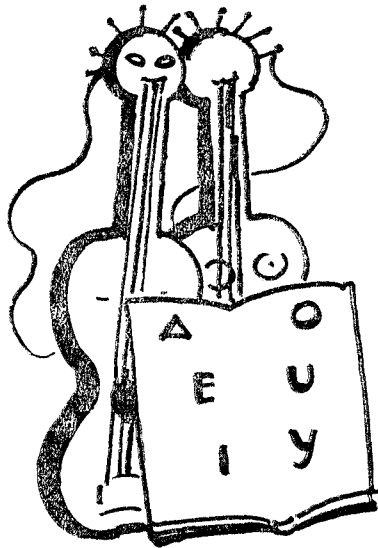
★

Omagiind evenimentele din Februarie 1933, radioul a înscris, de asemenea, în agenda sa, rememoraarea unor pagini fierbinți de „Istorie Contemporană“. Numeroase emisiuni („6 Martie 1945“, „Antena Tinerețului“, „Scriitori la microfon“) au oferit unor martori ai acelor zile prilejul să-și depeze amintirile: Mihnea Gheorghiu despre marea demonstrație din Capitală de la 24 Februarie 1945, Mihail Roșianu, fostul secretar al regionalei P.C.R. Craiova, despre luptele pentru instalarea prefectului F.N.D. de Dolj, Ing. Nicolae Celac. Continuă transmiterea unor emisiuni închinată aniversării centenarului leninist („Știință și umanism în concepția leninistă“; „Elogiu li-

ric-Lenin“; „L-au cunoscut pe Lenin — Lucrețiu Pătrășcanu, N. D. Cocca, M. Gh. Bujor“).

★

Un cuvânt bun, în incheiere, pentru ciclul de emisiuni „radio-școală“ dedicate elevilor claselor VIII și XII. Dacă vocea de un calm angelic a crainicei care prezintă buletinul meteo-rutier ne liniștește aprehensiunile legate de cine știe ce proiecte, dacă sfatul medicului („Nicotina și activitatea intelectuală“) ne amintește de un celebru monolog „Despre efectele dăunătoare ale tutunului“, emisiunile din ciclul susmenționat, cu titluri de teză de sfârșit de an, trezesc în noi amintiri aburite de nostalgie: „Chipul lui Apostol Bologa în romanul „Pădurea Spinzuraților“ de L. Rebreanu“, „Caracterizarea Vitoriei Lipan“, „Atributul. Felurile lui și părțile de vorbire prin care poate fi exprimat“. Când, Doamne, și încotro s-au petrecut atîția ani? „... unde ești, copilărie / cu pădurea ta cu tot?“



veronica
porumbacu

●
margareta
sterian :
„poeme“ *)



Nu un singur pictor a fost și este poet : numai în anul trecut au publicat doi artiști plastici cite o culegere de versuri (Dobrian, Covaliu), iar un al treilea, Mihai Olos (**the last but not the least**), ale cărui poeme, risipite, le-am citit, și le păstrează încă, gelos. Ceea ce nu înseamnă că nu va fi sporind numărul lor... Pentru Margareta Sterian, însă, poezia e departe de a fi o vioară a lui Ingres, în orice caz incursiunile în lirică nu sînt recente. O primă plachetă i-a apărut în 1945, o suită de interpretări din poezia americană au dovedit-o receptivă la vibrația modernă a liricii universale, iar volumul de față îi atestă sensibilitatea cromatică așa cum expoziția (de la Dalles), coincinzînd cu apariția cărții, dovedește ochiul liric în plastică. Ce îi caracterizează ambele teritorii e nevoia organică de discreție afectivă, afirmată de la primele versuri : „*Într-o liniște mare aș vrea să-mi ascund inima, inima mea ca o rană ce trebuie legată și-nconjurată de tăcere / în preajmă să nu fie zgomot, să nu fie sonerii ; / lăptarul să-mi lase în prag o cană albă cu lapte, / și un copil din vecini să-mi aducă pîine la câteva zile o dată*“. („*Sînt liniștea ce nicăieri nu crește mai bine decît în inima ta, / rareori, mai prielnic ogor, mai plivit de speranță, de avînt, am găsit*“). O liniște „miraculoasă“, în chiar „inimă unei cetăți de milioane“ în care să viseze, adormită sau trează, propriile vise ce ar putea fi tot atît de bine gravuri, uleiuri, tapiserii. Ce

*) E.P.L., 1969.

impresionează — și o impresionează — sînt culorile lumii, poezia îi e populată de „fluturi galbeni cu arabesc de catifea“ pe aripi, care zboară extatic, albastrul și argintul lacului, verdele și argintul sălciiilor de pe marginea lui, verdele de catifea geneveză, al teiului, arcu vechilor punți cu lemnul mov, ars de soare, butucii viei, cu frunze de smarald, din care apare ametistul greu, ciorchinii de alabastru mineral, fardați cu albastrul brumei, culorile covoarelor oltenesti în care își țese viața și își risipește „în forma păsărilor și a florilor“ visele un popor, „străveziiului rubin al inimii“, lumina de „perpetuu amurg“ a spitalelor, frescele cu o liniște cu care îi place să dialogheze, care i se adresează, prietenă cu jupînițe hărăzite vîlului monahicesc (monologul fetei care trebuie să se călugărească împrăștie un parfum suav de pictură veche).

Aceeași delicatețe în poemele de dragoste („*Ca porumbița știu să fiu, / ca șarpele, altădată, / dar nu atunci cînd se cuvine, / și nu cu judecată*“) ca și în cele naturiste : „*Am regăsit munții : / întîii lor heralzi șuvițele de apă ce împînzesc / prundișul văii largi, vad al apelor vechi de cînd lumea, / unde fiecă piatră se aprinde-n lumină ca un diamant în cărbune / și ceru-amețește îndelung o-glîndindu-se-n undele verzi-cenușii*“. Aceeași vibrație în sugerarea trecerii timpului, prin modificarea reflexului în oglindă : „*Spune-mi, de ce se-ntuneacă oglinzile / și nu-mi dau înapoi zîmbetul, / căderea de aramă a pletelor, privirile uimite / încredințate lor, nu dăruite?*“. Pînă și amintirile de război, precum „*Scri-soarea din adăpost*“ poartă pecetea aceleiași sensibilități, aceleiași suferințe discret exprimate, pentru tinerii cu cască în cap, care n-au „*avut vreme să cutreiere lumea, nici să iubească*“ înainte de a fi pînziți de moartea pretimpurie. Temătoare de „*senzații tari*“, chiar și de fericire („*Vine fericirea ce însăpămîntă cu podobele ei violente, / cu neros-titele-i vorbe*“), ajunsă la vîrsta în care tumultul primăverii e ascultat

de departe, în care „nici o iluzie nu mai este posibilă, / în ciuda frumuseții zilei de toamnă, / a norilor falnici în asfințit“, făcând și astăzi, dincolo de atmosfera pe undeva comună cu a Magdei Isanov, descoperirea, singură. Păstrând în poezie nostalgia liniștii, Margareta Sterian

își rezervă exploziile violent cromatice pentru pictură : și-acolo însă, rafinat stăpînite, cu pedală cîntate, în peisajele citadine, în irizările de la Mogoșoaia, în toată fauna și flora și spectacolele de circ printre care își plimbă, cu pururi tinăra uimire, șevaletul....

m. bucur

● două cursuri universitare tipărite*



d. popovici:
romantismul. poezia lui
eminescu

Publicarea a două cursuri universitare la un răstimp de două decenii de la prezentarea lor orală în ciclurile anilor școlari de după cel de al doilea război, pune o delicată problemă — nu editorială — de readucere în circuitul contemporan a operelor de istorie literară clasică. Profesorii noștri în trecut își numeau cursurile *opere*, ce se elaborau de la o prelegere la alta și care au devenit ulterior cărți cu o valoare în sine. Un curs nu era o fișie din programa analitică numărată pe ore și pe grafice de activitate didactică, ori de senine improvizării în fața studenților, ci dovada unei concepții mature și a unei metode de cercetare. Studentul avea în fața sa examenul cu sine însuși al unei personalități. A tipări asemenea cursuri arată și studenților, dar mai ales aceluia care au sarcini didactice, cum ar trebui ținut un curs. Zece-cincisprezece ani n-am văzut un

curs litografiat, și cînd s-a întîmplat, autorul surprins descoperit și l-a retras sub cheie pentru a nu se compromite decît în fața aceluia obligat să-l asculte. Dintr-odată o colecție ca *Lyceum* se trezește cu o inițiativă ca aceasta. Ar merita să se numească *Seminarum* sau *Amfiteatru*. Atunci, s-ar cuveni, profitînd de un precedent, să se publice cursurile lui Ibrăileanu, Călinescu, Densușianu, Vianu, Caracostea etc., lăsînd pe plan secund lucrările personale mediocre, scrise școlăresc și compilatoriu. De obicei, azi se crede că un curs este o efemeridă : el se spune automat de la un an la altul, pe schema lui Adamescu — *viața și opera*. Cursul este deci o formă de școlarizare post-liceală.

Cele două cursuri ale lui D. Popovici n-au fost concepute pentru tipar. Sînt cursuri ca toate celelalte, însă cu atîta acurateță și temeinicie pregătite încît timpul le revendică ca pe oricare alt manuscris contemporan bun. Desigur unele completări sînt inerente ca și unele rețușări de informație sau unele date. Orice carte de știință și de cultură poate fi depășită, dar nu anulată. Cursul lui D. Popovici despre Eminescu era predat după apariția exegezei lui Călinescu. Cu atît mai mult apare el astăzi, cînd într-un fel sîntem cu toții contaminați de viziunea estetică a lui Călinescu. Este un examen dificil care n-ar putea fi trecut decît demonstrînd o poziție critică solidă. D. Popovici, atît de fundat pe arhivistică literară în studiile sale de curente și de cultură istorico-socială, se arată acum a acorda mai puțină valoare documentelor bio-

*) Ed. tineretului, 1969, Col. Lyceum.

grafice și chiar a trece biografia la o parte, interesându-l doar biografia spirituală, strămoșii culturali, „corespondențele” de structură ale poetului cu filozofii germani, cu poeții romantici. Eminescu apare într-un „moment literar” european și autohton. Ca fenomenologie culturală operațiunea de zbor pe deasupra culturilor europene pentru a-i căuta locul lui Eminescu este preferabilă aceleia de a-l descoperi prin alții. Pe Eminescu, D. Popovici îl vede apărînd pribeag undeva prin epoca sa. „Prin cultul formei și al antichității el aparține neoclasicismului european; prin pesimism și voluptatea erotică și intelectuală se apropie de literatura decadentă a Europei”. Ideia, dacă nu are nimic peiorativ, merită să fie reținută. Străin literaturii franceze a lui Baudelaire ori Verlaine, Eminescu se apropie de ei pe linia unui romantism repotențat! Analiza producției poetice de început parcurge, chiar și în condiția unui geniu, un drum nevoios. Saltul spre stele se face greu și cu preparative. S-ar părea că o poezie ca *Mortua* est naștea astrul. Poezia fusese aprinsă de un „potențial titanic” al finalului. Universal poetului începe să iasă din genune și din haos: „Cer și pământ, lumină și umbră, viață și moarte, iată sfera în care se va mișca mai departe poetul, în care se vor desfășura sentimentele sale”. D. Popovici urmărește variantele acestei poezii pentru a face geneza geniului. Se naște una din forțele lumii eminesciene. Poetul are de luptat cu el însuși pentru a-și elibera geniul. „În începuturile sale literare, Eminescu este ispitit într-adevăr de epic și de dramatic, dar impetuoșitatea lui lirică sfarmă legile genului. Fabula titanică se năruie, dar pe urmele ei se ridică o lirică de esență titanică”. O a doua temă dirijorală în linia eminesciană era aceea a „cetății umane”. Poetul este un plan cosmic pe care se înregistrează „normele” universului, ale umanului: „chemarea societății, chemarea erotică, chemarea mitologică și cea titaniană”. D. Popovici

caută un poet al zbererii, al confruntării și al disputelor, care vrea să se salveze în puritate și în dăruire, între a fi și a nu fi. Poetul este „al secolului și totuși izolat de secol, rotindu-se după legile speciale ale mecanicii sale proprii, concentrînd în prezentul său trecutului și viitorul”. D. Popovici vede un Eminescu în zbaterea sa abisală și luciferică, de zi cu noaptea și de divin cu demonia. Romantismul său nu mai este romantismul clasic nici german, nici francez și nici măcar altul. De aici cred că Popovici a deschis o perspectivă modernă a interpretării lui Eminescu ca poet al dramei „că linia ce separă umanul de divin nu poate fi depășită în nici un sens”. Nici un poet pesimist, nici optimist congeneric, nici poet de baricade. Eminescul lui D. Popovici este contemporanul lui Baudelaire, Verlaine și Rimbaud. El este poetul dramei moderne a omului chinuit de perfecțiune, blestemat la suferință prin destinul său, dar nesupus robiei destinului. Eminescu este nu numai poetul romantic al secolului trecut ci poetul care rămîne tînăr cu toate generațiile care visează și aspiră, suferă și nădăjduiește în puritate.

Cursul despre *romantismul românesc* al lui D. Popovici este în fapt „istoria literaturii române moderne”, un expozeu al ideologiei culturale și literare a secolului trecut pînă la *Junimea*. Acesta este mai puțin interesant, după părerea noastră, decît cursul despre Eminescu. La această dată, el publicase opera sa de istorie literară, încît acum se cavenea să prezinte nu o istorie literară, ci o teorie asupra romantismului românesc, ceea ce nu se realizează de fapt. Cursul este expozitiv, alimentat cu o informație clasică, la care inevitabil se pot adăuga de către specialiști datele dobîndite ulterior în cercetarea istoriei literare. Analiza fenomenului general este repede subordonată criteriului nominal. Autorii sînt studiați așa cum înaintea sa, cu reușite modeste, făcuse și I. Bogdan-Duică. D. Popovici

abandonează o mare ocazie de a scrie *Ideologia literară a secolului trecut* pînă la clasici, completînd doar studiile sale izolate și mai ales acelea despre ideologia literară a lui Eliade, și despre combinațiile de ideologie din perioada prepaoptistă. Secolul „luminilor“ putea fi continuat de un secol al doctrinelor și al iconoclastiilor, al eliberărilor și al cataclismelor. D. Popovici se mulțumește cu un curs clasic de literatură română modernă, evocînd cultural efortul literar pentru înnoire, dinamica ruperii de trecut, procesul uriaș de multe ori inadvergent dintre teoria literară și creația literară, procesul de continuitate a „secolului luminilor“. Romantismul românesc se dezvoltă într-o textură complicată, cu elemente preromantice, clasice, socialist-utopice. Partea vie a cursului o constituie demonstrația de angajare a literaturii. D. Popovici face o istorie, nu a curentului ci a elementelor care asigură profilarea unui curent. Romantismul românesc este o concepție literară angajată social și politic. În partea aceasta D. Popovici nu lansează teorii noi: singura este aceea a neexistenței unei literaturi preromantice și a unei coabitări a romantismului cu preromantismul. D. Popovici face studii bune asupra „dinamicii sociale“ a literaturii

romantice. Așa, se acordă un gir exagerat de binevoitor lui Bolliac ori literaturii cu aspect social atît de cultivată atunci. Literatura română se zbate între „local și universal“. Aceasta ar fi fost ideea în-tregului curs. Dar aici se termină expoziția. Alecsandri este pomenit ca unul care are cea mai dramatică aventură pe această direcție. Eminescu o depășește. *Localul* a devenit universal și universalul a fost descoperit în *local*. D. Popovici a aruncat pe deasupra cîteva idei care pot rodi. Și atît, ca sugestie, este foarte mult. Partea de sistematică organizare a materialului și de școala franceză sorbonardă, cu un pozitivism al informației și al așezării datelor, adică corectitudinea de lucru a autorului, nu poate să fie relevantă aparte. Spiritul lui Popovici se află acolo unde el depășește *metoda și stilul specialiștilor* din epocă, cînd el nu mai este elevul lui Hazard, Baldensperger ori Mario Rocques. Dar ca să-l știm pe acest ilustru profesor al Clujului universitar, dintr-o mare epocă de cultură a Transilvaniei pe care a cunoscut-o între cele două războaie mondiale, nădăjduim că operei sale i se vor deschide porțile altor edituri pe unde s-au făcut vaduri atîtor *titluri* hrănite din cultura și din erudiția lui D. Popovici ¹⁾.

d. n.

●

florența albu:

„poeme” ^{*)}



Colecția *Albatros* tinde să ne dea mai mult decît o reeditare a unor cărți, o antologare în viziune pro-

*) E.P.L., 1969.

prie a autorilor. Trivialul, ce impune renunțări și regăsiri, este de natură să situeze întreaga creație poetică în fața unor noi interpretări.

Volumul publicat de Florența Albu, intitulat *POEME*, implică această reconsiderare în reconstituirea operei din volumele adunate în timp într-o viziune totalitară ce desprinde poemele din izolarea lor mai mult ori mai puțin ciclică.

¹⁾ Tot meritul revine, prin pietate, fiicei sale, Ioana Petrescu, care a îngrijit și a ordonat ediția, precum și profesorului Dan Simionescu (Cuvînt înainte de T. Vianu).

În acest sens, cartea Florenței Albu ne apare ca o carte nouă, vând un autor pe deplin constituit, oprind cu criteriul sigur, singurul în stare a limpezi apa poetică primordială; talentul.

Contactul superficial cu această poezie a adus impresia unui oarecare descriptivism, ce a planat apoi acuzativ asupra autoarei. Numai că o astfel de acuzație se adresează în mod fatal autorilor acelor lecturi de suprafață, căci insistența într-o lectură poetică adecvată dezvăluie fără dificultate adevărul poemelor în care elementele descriptiviste, existente desigur, formează doar primul strat, blindajul dincolo de care se ascund dramele existențiale ce intră în preocuparea poetică. Și în acest sens ni se pare a descoperi la Florența Albu drept principală tentație aceea a translațiilor esențiale. Poeta vine de undeva dintr-o lume a pământurilor nesfârșite, a pînii și soarelui și e normal ca tocmai aceste elemente care și-au păstrat nealterată expresivitatea, să devină constitutive poeziei sale. Ele rămân, însă, elemente care numesc dar nu definesc universul său poetic. Mai mult decât un tic literar, modalitatea însăși a poeziei cuprinsă în volum este punerea în ecuație. Investigarea lumii se realizează prin această punere în ecuație a sa cu dramele materiei, într-o atmosferă de perpetuă translație în care termenii macrocosmosului sînt resimțiți ca proprii termenii. Poe-mul poate închipi o descriere, dar ființa poeziei nu se rezumă la atît. Ea trăiește din esența ce se dezvăluie dincolo de cuvinte (*oraș, lemn, toacă, porți*, etc.); „*Oraș de lemn. Și ploaia-n lemn, / și toaca-n mănăstiri de lemn / și carii-n porțile de lemn / și duhul nordului în lemn. / Vai, adevăr spui, Todo-
ste, / e ceasul vrăjilor sfîrșit / Se-aud căzînd peste orașul / și-acoperișele de lemn / aleșii vrăjii, zburătorii. / Din cer de verde lemn căzum / de-odată părăsiți de aripă / și*

ielele se depărtează / alai străluminînd în verde, / în verde mușogăi de lemn /. Mai bate undeva, în poarta / de miază norduri, Omul Noptii / — Ecourile doar răspund / din lemn, din oasele de lemn. / Iartă-ne nouă uscăciunea / duh verde — nici mai înflorim /. La poarta vorbelor de lemn / din care și se scurge glasul / o picătură de rășină / mai prelungindu-se scăzut / pe porți de lemn, închise sufletului / și-n noi, pădurile murind...“ (poezia „La porți de lemn“).

Misterul poetic, acel „ce“ inefabil dat nouă prin actul creator, se relevă abia în al doilea termen al ecuației („Din cer de verde lemn căzum“ etc.), o dată cu relevarea sensului de cîntare a întregii tragedii a descompunerii, a căderii din fluxul evolutiv, dialectic, a spaimei umane în fața constatării acestei posibilități, a limitării în timp.

Se poate observa o trecere de la suprafețe la fond, detaliile exterioare fiind de cele mai multe ori invocate numai ca rezultată a frământărilor interioare materiei: „*Ultima dimineață, / un cer afixiant, / o lume sufocîndu-se cu sine, / ce alchimii inverse-fontă / se face auru-n statui / și ce gîndesc / statuile de fontă / la ceasul răsăritului de fontă? / Doar aburii de alcool / mai colorează cerul gri / și mă sufoc / și fug spre sud, / și-mi pare că mă urmăresc / statuile de pași de fontă, / urînd din sochuri cai de fontă“.* / (din poezia, *Obsesie II*)

Poemele se construiesc din elemente ale realității, frînturi rămase în amintire, rezultatul fiind însă deloc descrierea, ci, exaltarea unui sentiment în sensul lui Vasile Voiculescu (de văzut poeziile *Mama n-a văzut munții niciodată, Cîntec negru, Constelația casei*). Ele (aceste elemente) rămîn doar preambulul, scara de pătrundere în esența gîndirii poetice, oferită de autoare.

Florența Albu e, de altfel, stăpinită de această conștiință, a degradării materiei, de oboseala care anunță inerția extincției, totul fiind ridicat (ca în poezia *Oboseala* sau *Constelația casei*) la punctul de vedere al universului, implicând deci forța și durerea unei prăbușiri cosmogonice.

O conștiință a bipolarității organice, a unui antagonism molecular, o luciditate extremă împarte cupa fiecărui moment în dulceață și otravă, dă măsura întregă a dramei umane într-un cîntec a cărui aparentă simplitate frizează banalul ca în *Noapte cu greieri*: „*Mîncăm pepene copt / în fața unei nopți care ațurează de greieri / în fața lunii somnambulice / care face exchibiții pe acoperișe, / în fața orașului dogoritor / care ne arde, prin zid, sentimentele, / pînă la scrum / Și-o să facem dragoste / în fața cojilor pepenului, / în fața cojilor lunii / mîncată de viermuiala minutilor, / lîngă jumătățile noastre sociabile, / îndrăgostite, / pentru că celelalte jumătăți / s-au ascuns între greieri și stele / și-nvață să moară.*“

Poeta nu se teme să-și divulge secretul, translația fiind la un moment dat chiar declarată: „Din nou te așteptam, / simțind cum mîinile îmi trec în lemn, / cum gleznele prind rădăcini, / și peste chipul meu se săvîrșea, încet, / minunea plînsului făcut lumină.“ (poezia *Troiță*).

Scăpate de sub controlul lucidității — care uneori le dă suprafețe de gheață, rigidizînd materia poetică și îngreunînd percepția — unele poeme par descîntece, avînd ca și acestea aerul spontan și fluid, delirant ca în ritualurile păgine (vezi poeziile *Ulcior*, *Floare galbenă*). Alte poeme sînt construite din gesturi ce închipuie povești în care epicul este doar modalitatea aleasă pentru comunicarea lirismului cu o decență ce refuză sau măcar ascunde lacrimile subiectului (vezi

poezia *Episod faunesc*). Poeta e minată de neliniști și nesiguranțe (vezi poezia *Izvor-ntors*), ea izvo-dește universul fantastic ca în basmele populare: „Un pepene scobit, aprins, / în seri de vară-felinar; / bunicul trece-n cer, arar, / mîinindu-și carul cu dovleci; / prin praful de uliți scormonesc, / scăpați din lanț, taurii roșii, / și cîntă-a miez de zi și-a noapte, / cu vremea-n gușa lor, cocoșii“ (poezia *Desen pe sticlă*). Acordul dobîndește uneori causticitate, ca în *Veghe*, Somnul poetei este demascator, iar ongoliul poetic își are geneza într-o conștiință vie. Amenințarea cu alb, simbol al purității pierdute e făcută cu virilitate, nu fără împărtășirea la un moment dat a acestei amenințări: „... eu sînt cel ce deschide porțile, / trădîndu-vă, în somn, acestui alb / nepotrivit cu firea voastră. / Dormiți adînc, zidiți la temelii. / Numai Hîmera își aprinde ochiul / din herbul turnului înalt. / Ci eu port astăzi, cheile! / În noaptea asta voi lăsa ninsorile / să cucerească, dărîmînd / zidul de întărire al cetății; / lăsa-voi peste șanțuri podurile, / și voi deschide porțile din lanțuri / o noapte-ntregă vor zbura zăpezile /, vă vor aduce-n vis mari chipuri albe /, pierdute purități, vîrste, / cu fiecare miez de noapte, / la ceasul lepădărilor de alb. / O, și va-ncepe albul să mă doară, / eu însumi mă voi îndoi / și-nspăimînta / de-atîta alb, de-atîta fanatic alb /. Tremurător, sui-voi treptele în turnuri, / și limba clopotelor dezlega-o-voi, / lăsîndu-le să vă trezească-n miez, / lăsîndu-le să bată de primejdie de alb“

Sînt desigur și momente cînd starea poetică nefiind creată, elementele poemei rămîn exterioare, ele nu-și mai găsesc corespondent și atunci nici translația de care aminteam nu mai poate fi făcută, ca de pildă în poezia *Intimitate*, numai că acestea nu sînt de fel predomnante.

virgil gheorghiu

●

**trei poeți :
gheorghe
grigurcu,
valentin
strava și
maria
octavian**



În placheta „Trei nori“ aparținând lui Gh. Grigurcu, găsim un ton ceșos de parabole șoptite parcă de buzele unui Narcis extenuat. Atmosfera e constatativă, lapidară, de postulat liric. Unele poezii par și inscripții cu densitate aproape biblică, însă diametral opuse cugetării. Afirmatiile își păstrează un caracter oscilant, de suplețe, pretabile oricăror interpretări. Avem în față disponibilitatea soluțiilor, libertatea găsirii oricărui sens formulor verbale, dilatate ori contractate după subiectiva imaginație. În fond poate că această carență de precizuni e și virtutea poeziei contemporane. De exemplu, poezia care dă și nume plachetei, „Trei nori“ sugerează la lectură invitându-te să-ți închipui o scenă de inchiziție, o execuție, o apoteoză, un ritual sau un final de iubire.

Nu se poate concepe o descriere mai plastică de zbor nupțial al himenopterelor, ca-n arcuirea celor șapte versuri pretext, unde cuvântul capătă virtuți de culoare și notă muzicală : „*Albinele se încaieră cu soarele / Ce nu le mai încapă în trup. / Se întorc la stup, își adulmecă morții / Aflați prea sus și fără de / aripi. / Atît de prevăzătoare zămislesc / Noaptea cînd încă e zi*“.

Competent și cu esențială caracterizare a operei de către poetul

Vlaicu Bârna, volumul „Cîntec pe zare“ al scriitorului Valentin Strava recapitulează versurile mai vechi ale acestui bard de cîmpești inspirații. Afirmatiia directă a lirismului, evitarea artificialului, armonia și rigoarea construcției clasice a versului, sînt calitățile de prim ordin ale poetului Valentin Strava. Îl cunoaștem dintr-o lungă serie de colaborări trecute, iar astăzi, adunate, avem bucuria să constatăm la recitirea lor că nu s-au perimat, păstrîndu-și prospețimea și forța inițială. Elemente eroice, evocări picturale, melancolice gînduri pentru ireversibila tinerețe, se îmbină armonios în poeziile lui Valentin Strava, iar timbrul lor își prelungește ecoul pînă astăzi, ținîndu-le încă tinere.

Traversînd zonele roze ale poemelor sale de debut, mi-am dat seama de cîtă tehnică transfigurativă a visurilor erotice dispune poeta Maria Octavian, reușind să ridice pe un elevat plan afectiv conviețuirea cotidiană. Poemele scurte și concentrate din „Paradis arhaic“ se scaldă într-o lumină difuză de subînțelesuri perfect situate lăsînd valențe libere tălmăcirii prin cheie. Imaginarul joc al apropierii, legănat între ofrandă și refuz, crează tensiuni. Cu naivitate feciorelnică poeta declară : „N-ai să înțelegi că trupul meu / E zămislit din iubire și cer“.

Cu o identică puritate admite că țara trupului i-a fost întregă măsurată cu brațele, dar cere contrastant ca mîngierile să nu-i coboare dincolo de umeri. Aceste bucurii ar fi rămas ne transparente dacă Maria Octavian nu tăia rădăcinile droserei lirice.

Rezumatul acestui fericit volum de început e comprimat în ome-neasca strofă și de feminină discreție mărturisită simplu : „*Cu toți am vrea să alungăm pustiul / Așteptăm noaptea să fim singuri / Cu tot ce e mai rău, cu tot ce e mai bun, / În flacăra inelului*“.

marcel petrișor

●
**cornelia
ștefănescu :**
**„mihail
sebastian,
întîlniri
cu [teatrul“*)**



Titlul culegerii, așa cum o intenționase autorul, ar fi fost acela de „Culise“. Deoarece acest fapt nu s-a împlinit, autoarea studiului de față i-a realizat totuși intenția, grupându-i articolele sub un alt titlu, a cărui funcție simbolică este aproape aceeași. Reprezentînd însă o selecție din totalitatea cronicilor dramatice și articolelor despre teatru ale lui Mihail Sebastian, publicate în „Cuvîntul“, „Contemporanul“, „Revista Fundațiilor“, „Rampa“ și „Viața Românească“, antologia nu putea rămîne fără un studiu introductiv în care, pe lângă motivarea criteriilor selective să nu fie expus și un punct de vedere critic al autoarei, făcut de la nivelul unei generații ale cărei perspective s-au complicat și lărgit concomitent cu scurgerea timpului.

Cornelia Ștefănescu s-a preocupat de Mihail Sebastian de mai mult timp. În monografia specială pe care i-o face în 1968, capitolul despre teatru („Un teatru al evaziunilor lirice“) precede introducerea antologiei de care ne ocupăm acum. Sînt demne de remarcat : viziunea de ansamblu pe care și-o face autoarea asupra operei lui M. Sebastian și perspectiva axiologică în care îi încadrează activitatea literară, în special cea eseistică. Din acest punct de vedere, așa cum reiese din monografie și din studiul introductiv al antologiei, Cornelia Ștefănescu a-

trage atenția cititorilor asupra subtilității gândirii lui M. Sebastian. În opoziție într-adevăr cu critica literară de atunci și de acum, care a tîns să sublinieze în primul rînd activitatea dramaturgului și a romancierului, Cornelia Ștefănescu pune accentul pe valoarea eseurilor sale. Argumentarea ei vădește un ascuțit spirit critic și o fină apreciere la adresa ierarhiei valorice a ideilor pe care le stabilește și a spiritului său inovator în atmosfera literară românească a acelei vremi. Cartezian, prin năzuințele sale, el a tîns mereu spre o ordine clasică în gîndire și expresie, deși ca problematică, situîndu-se întotdeauna printre vîrfurile contemporanilor din școala existențialistă, a socotit că mai importantă decît rezolvarea este punerea în ecuație a valorilor vieții.

Evaziunea lirică de care vorbește Cornelia Ștefănescu, referindu-se la teatrul lui M. Sebastian, este mai degrabă o evaziune în problematic. Personajele sale evadează într-o lume a lor, mai lirică decît realitatea, dar asta spre a-și pune întrebări și spre a se lămuri asupra marelui mister al existenței. Și în roman și în teatru, dar mai cu seamă în eseu, rămîn deschise și fără răspuns cîteva mari întrebări, în special acelea privitoare la un anumit fel de cauzalitate. Acest soi de iscodire, de încercare a lui de a se clarifica întrebînd, l-a făcut pe Camil Petrescu să-l remarce, să-l aprecieze și uneori chiar să-i răspundă.

În introducerea sa la antologia de cronici dramatice, Cornelia Ștefănescu încearcă să aprofundeze nuanțele spiritului critic. Sînt observate și interpretate înclinațiile sale de a comenta mai mult textul spectacolului decît latura sa tehnică, discuțiile sale în legătură cu puritatea genurilor (influența clasică de tip franceză), remarcile privind „misterul“ scenei și fascinația auditorului precum și cele referitoare la impresionabilitatea publicului în timpul reprezentației și după spectacol.

Ideile directoare ale lui M. Sebastian în ceea ce privește activitatea regizorului, a actorilor și cele

*) Ed. Meridiane, 1969.

referitoare la misiunea teatrului sînt sesizate și selectate de autoarea studiului într-o ordine ierarhică extrem de judicioasă. De exemplu ea remarcă întîii ideile scriitorului privind funcția estetică a teatrului (funcție de sinteză și accelerare a circulației valorilor spirituale), ca numai după aceea să treacă la observația lui în legătură cu faptul că toate bătăliile de orientare artistică s-au dat mai întîii în teatru.

În privirea de ansamblu face toate corelările necesare între activitatea lui de eseist, critic și creator, îi

stabilește etapele pe care le parcurge, problematica pe care o suscită și importanța experienței sale pentru observațiile în legătură cu voința și psihologia oamenilor.

Cînd face însă judecăți de valoare privind calitatea activității critice a lui M. Sebastian, autoarea pune accentul mai mult pe complexitatea armonioasă a gîndurilor sale decît pe aspectul lor problematic. Este singura observație pe care cred că i-o putem aduce monografiei și studiului introductiv al antologiei de care ne-am ocupat.

emil manu

● vîrsta de aur a anticipației românești *)



S-a statornicit ideia (încă din secolul trecut), că orice bună antologie este implicit o istorie literară. Cartea întocmită de Ion Hobana este o dovadă a acestui postulat. Fără să epuizeze domeniul chiar sub raport istoric, autorul antologiei (premiată anul acesta de Uniunea Scriitorilor), prezintă cîțiva scriitori români care au anticipat „anticipația” contemporană: Demetriu G. Ionescu, Alexandru Speranță, Alexandru Macedonski, Victor Eftimiu, Gib I. Mihăiescu, Ion Minulescu, Cezar Petrescu, Tudor Angezei, Felix Aderca, Al. Dem. Colțescu, Ilie Ienea, Victor Papilian, I. C. Vissarion, Mircea Eliade.

Sînt urmărite aici fanteziile pe teme sau pretexte științifice dar și fantasticul pur, utopia în sine, pro-

ducțiile românești ale genului neputînd fi despărțite ca-ntr-o analiză chimică în *fantastice* și *științifico-fantastice*. Dihotomia este imposibilă mai ales pentru aceste perioade de început. Dacă ar fi să amendăm sumarul antologiei am putea oricînd găsi fragmente de literatură specifică genului și în alte opere: poate ar fi fost mai indicat, în cazul lui Aderca, un fragment din *Orașele inecate*, atît de mult elogiat de G. Călinescu pentru poezia lui, dar I. Hobana s-a gîndit desigur că romanul a fost reeditat de curînd și a preferat să aleagă un alt text. În caracterizarea prozei fantastice a lui Minulescu s-ar fi putut extinde caracterizarea, implicînd, prin comentarii sublimite, coordonatele fantastice ale întregii proze simboliste. Autorul face numai o „tentativă” în acest sens.

Dar antologia lui Ion Hobana, dincolo de finalitatea ei afixată, contribuie la reactualizarea sau chiar la reconsiderarea unor nume aproape uitate. E vorba deci de o lucrare de istorie literară. Readucînd în circuit literar niște nume ca acela al lui Demetriu G. Ionescu, Alexandru Speranță sau Ilie Ienea, Ion Hobana face bune oficii istoriei genului. Aceste oficii ar fi fost complete dacă aparatul critic al cărții (*comentariile* introductive) ar

*) Ed. Tineretului, 1969, Antologie, Cuvînt înainte și Comentarii de Ion Hobana.

fi adâncit prezentarea biografică a autorilor. Dacă despre Ion Minulescu sau Cezar Petrescu avem suficiente relații, despre un Ilie Ienea nu știm mare lucru. Puțin comparatism ar fi situat și mai bine în spațiul european originalul nostru pionierat în materie de „anticipație“.

Cuvînt înainte face o incursiune istorică în literatura noastră clasică și autorul se ferește pe drept cuvînt să supraliciteze tema. Astfel, cu multă discreție vorbește, de exemplu, despre caracterul științifico-fantastic al prozei lui Eminescu. Aici, comentariul se referă direct la nuvela *Sărmanul Dionis*, fără să-l „anexeze“ pe poet acestui climat artistic. Dar cea mai utilă și mai semnificativă sinteză a acestui domeniu devenit istoric este compendierea literaturii române (în special cu exemplificări din poezie) dedicată mașinii, într-un cuvînt, cultul poetic al tehnicii. Desigur, piesele prezentate (fragmentar) nu sînt esen-

țiale pentru istoria anticipației românești, dar suficient de convingătoare pentru realizarea unui climat, pentru o introducere în literatura proprie genului.

Vorbînd despre fantasticul lui Aderca, G. Călinescu (în 1937), sublinia nevoia de a inova romanul rămas la observația impasibilă, de a crea o lume mai tonică, cu mai multă poezie. Tot aici, criticul făcea demarcația între bizarerie și basm viitorist. Ar fi interesant de cercetat ce-a văzut critica vremii în aceste producții științifico-fantastice. Tot G. Călinescu a vorbit în 1933 despre pamfletul din expresia fantastică a *Tabletelor* arheziene, din *Țara de Kutu*.

În mare, antologia lui Ion Hobana, prin comentariile concepute ca niște *chapeau*-uri succinte, dar mai ales prin cuvîntul introductiv schițează și ideea unei *estetici* a literaturii științifico-fantastice, desigur o estetică modernă care să depășească postulatele disciplinei clasice.

damian neula

●
**victor
m. fulger:
„escapada“***



Adresîndu-se unui larg cerc de cititori (menționăm și noi marele succes de librărie al cărții), „Escapada“ lasă de o parte orice căutare a unor noi formule literare, alegîndu-și cu predilecție expresia directă, decurgînd cu impetuozitate din materialul de viață dezbătut. Căci nuvelele lui Victor M. Fulger încearcă dezbateră contemporană a unora din aspectele vieții refuzate

de scrisul nostru de pînă mai acum, într-o falsă tendință spre purificare.

Autorul are tăria de a însemna cu condei roșu punctele sociale vulnerabile și acesta este unul din meritele sale de seamă.

Lumea nuvelor adunate în volumul de față e o lume a descurajaților, oscilînd între revoltă și lașitate, a parvenitilor și profitorilor, a victimelor unor false aparențe incriminați din superficialitate. Andrei, din povestea „Ecce Homo!“, e antrenat pe panta unor încercături cărora le cade victimă deși, de fapt, are un caracter eroic. Dramatismul constă în răsturnarea conflictului dintre aparență și esență, prima luînd proporții datorită superficialității. Andrei este un respîns de împrejurări, un inadapdat prin vocație, situîndu-se în acest sens în prelungirea tradiției atîtor eroi ai literaturii noastre realiste.

*) Ed. p. Lit., 1969.

Horia din *Escapada* este și el un învins, nereușind să urce treapta către decizia care l-ar scoate din vîrtejul în care e prins; Bică suferă de pe urma propriei lui nehotărîri și a neputinței de a-și reclama drepturile. O baladă a chiriașului este *Diogene din Brezoianu*. *Caruselul* e un micro-roman ce se salvează din convențional prin caracterul eroului principal, Strambulian. *Zeița convertită* este o frumoasă povestire de dragoste, frîntă

brutal. Scrise cu nerv, povestirile cuceresc prin vioiciunea stilului, simplu, neîncărcat cu elemente de prisos, cu aparență de notație gazetărească și deci cu atît mai autentic.

Victor M. Fulger nu e un moralist. El oferă tiparul unor exemple de eroi pozitivi. Dar întreaga carte impune cititorului o atitudine și, în acesta, credem a vedea o calitate a sa.



„Argeș“ (nr. 11/1969 ; nr. 12/1969 ; nr. 1/1970)

Am lăsat de bună știință să treacă o bucată de vreme de la apariția revistei „Argeș“ — seria nouă, nu pentru că primul număr nu ar fi fost de ajuns de concludent, ci dintr-o omenească nevoie de certitudine, din dorința de a avea în mână mai multe numere, mai multe semne ale unei renașteri. Și bine am făcut. Acum știm, sîntem convinși că revista nu numai că este bună, dar va continua să fie, nu promite numai, asigură. E foarte greu ca în plină efervescentă literară să pui bazele unei reviste noi, să știi ce să alegi din ceea ce numim de obicei actualitate și care, în literatură, suferă de polisemie; polisemia, se știe, e o boală grea. Deci, actualitate — pe drept cuvînt — înseamnă în același timp și Eminescu și proză contemporană, poate tocmai pentru că omul a ajuns în lună, dar el rămîne om, cu invincibila lui foame de artă și, atunci, contemporane cu el sînt numai valorile. Doar balastul se pierde.

Prima datorie a unei reviste este să-și precizeze o atitudine, să-și contureze un mod de a gîndi. Tocmai de aceea mi se pare remarcabilă intenția de a acorda mai mult spațiu teoriei, criticii, eseului decît creației literare propriu-zise. Nu stă aici decît o bună intenție programatică, de loc dogmatică, de loc didactică și, de aceea, cu atît mai eficientă. Serioase, și disponibile, opiniile alcătuiesc o structură de concepții evident în formare...

Pun sub semnul acesteia eseurile lui Nicolae Balotă „Reabilitarea sublimului“ (nr. 11/1969) ; „Pledoarie pentru sublim“ (nr. 12/1969) ; „Sensurile pasiunii“ (nr. 1/1970) : discuție antrenantă, echilibrată și mai ales subtilă, încercuind niște concepte răvășite, prost înțelese, uneori degradate pentru a fi fost folosite fără probitate. Tot aici, articolele lui Sorin Alexandrescu „Emanciparea rea-

lului“ (nr. 11/1969), „Sintagma cunoașterii de noapte“ (nr. 12/1969), menite să situeze proza contemporană pe anumite constante de loc neglijabile, dar deseori abandonate de critică dintr-un refuz al criteriilor. Primul, de factură generală, al doilea tratînd despre romanul lui Al. Ivasiuc, articolele lui Sorin Alexandrescu fac dovada unei aprofundări a actului critic în care ideile se organizează fructuos ; un condei pe care l-am dori mai prezent în publicistica noastră literară. Nu pot să nu subliniez, de asemenea, scriitura incisivă a lui Mircea Iorgulescu, „Unde e criticul care...“ (nr. 11/1969) și „Mișcarea prozei și receptivitatea criticii“ (nr. 12/1969), punînd sub o formă acută problema de critică literară a operelor contemporane, un fel de replică la discuțiile „à la légère“ niciodată soluționate. Cronică literară semnată constant de Dan Cristea ne oferă serioase puncte de vedere asupra cărților lui Dimitrie Popovici : „Poezia lui Mihai Eminescu“, „Romanismul românesc“ (nr. 11/1969), asupra poeziei lui Ion Alexandru — „Vămile pustiei“ și Nichita Stănescu „Necuvintele“ (nr. 12/1969). Cronicarul se reîntoarce în nr. 1/1970 la o altă carte : binecunoscuta dar nereeditata „Opera lui Mihai Eminescu“ de George Călinescu.

Merită o mențiune specială vivacitatea și pulsația vie a anchetelor Argeș, atrăgătoare și interesante : despre lună, despre visuri de adolescent, despre cal și mașină (ingenios realizată de Maria Luiza Cristescu). Le așteptăm în continuare, cel puțin la același nivel.

O subliniere specială pentru dialogul dintre Al. Paleologu și Matei Călinescu : „Ispititorul joc al delimitărilor“, adevărat spectacol de idei, despre cartea lui Ion Negoițescu „Poezia lui Eminescu“.

În genere, nr. 1/1970 dedicat lui Mihai Eminescu este de o înaltă ținută intelectuală și artistică (desenele aparțin lui Radu Boureanu). Prefigurată din nr. 11/1969 de Aug. Z. N. Pop „Lîngă firida Luceafărului” și mai ales de eseu lui C. Noica „Marginalii la un vers eminescian” exegeza poetului se conturează ca un semnal luminos, mereu mai aprins pentru ceea ce a fost și rămîne culmea poeziei românești.

Ne reîntoarcem la confesiunile sensibile numite și „Convorbiri imaginare” semnate de Florin Mugur și le dăm locul cuvenit ca substanță tematică și calitate afectivă. Excelentul eseuist Alexandru Paleologu ne întreține despre melancolie, iar noi o resimțim mai ales pentru că nu avem cum să comentăm întreaga revistă, deși ar merita, și încheiem

spicuiind din numele poezilor și prozatorilor care i-au întregit artistic paginile: Demostene Botez, Maria Banuș, Virgil Teodorescu, Veronica Porumbacu, Alexandru Ivasiuc, Nichita Stănescu, Adrian Păunescu, Leonid Dimov, Dan Deșliu, Ilie Constantin, Sînziana Pop, Camil Baltazar, Constantin Abăluță, Maria Ioniță, Nicolae Ioana, Cezar Ivănescu, Dar Rotaru, Paul Cornel Chitic, Emil Brumaru.

Poezia nouă e promovată de Ion Caraion, care nu omite să ne delecteze cu mostre de poezie universală, servindu-i drept tălmăcitor.

Savurosul colaj „Terre des hommes” al lui Radu Cosașu ne reclamă repetate zîmbete.

Ne rămîne să-i dorim revistei „Argeș” viață lungă !

IOANA GREȚULESCU

„luceafărul” nr. 4/1970

Este un număr fără îndoială interesant. Coborînd dintr-o dată în actualitate, „Luceafărul” pune în discuția redactorilor săi probleme interesante. Întîia este aceea a ultimului film românesc de actualitate realizat de Lucian Pintilie, cea de a doua — de natură nu doar artistică, ci și social-economică — este o problemă de mare importanță pentru soarta unei literaturi și a autorilor ei, problema reorganizării editoriale.

Numărul de față este un număr interesant și dincolo de această „intrare a redactorilor în contingent”, printr-o formulă jurnalistică invio-rătoare. Articolul din prima pagină, semnat de Al. A. Philippide, „Stilul ardelean” luminează un capitol din psihologia poporului nostru plecînd de la analiza operelor literare.

În cele patru poeme ale lui Nichita Stănescu surprindem o nouă ipostază a poetului, a cărui mobili-

tate spirituală a impresionat atît de profund. Pare a-și face loc în poetica sa o nevoie de epicizare înfrîntă pînă acum. Poemele de față conțin tentația decodificării: „Să nu-i credeți pe poet cînd plînge. / Niciodată lacrima lui nu e lacrima lui. / El a stors lucrurile de lacrimi. / El plînge cu lacrima lucrurilor” („Poetul și soldatul”). Dincolo de realitatea poemelor, în care îl recunoaștem pe autor nu numai după sonoritate ci și după fluidul spiritual, asociativ, imagistic, ele par a defini starea momentană a autorului, aceea de suspendare exterioară lucrurilor, fenomenelor, sentimentelor și de contemplare fără intervenție. Nu este o conștiință a inutilității, ci doar descoperirea unei noi voluptăți, aceea pe care a dat-o întotdeauna conștiința sau iluzia forței reținute.

Fuga ne impune un autor cu deosebire dotat — Richard Regwald.

Fragmentul publicat, căci e vorba de un fragment de roman, amintește impetuozitatea epică a lui Fănuș Neagu — în imediata apropiere a căruia se situează și prin universul de viață înfățișat.

Cealaltă povestire, *Întoarcerea lui Andi*, semnată de Adrian Corsiad nu impresionează.

Același număr își dedică paginile lui Victor Eftimiu (81 de ani de la naștere) și, prin pana cunoscută a lui Leonid Dimov, lui „I. Heliade-Rădulescu“.

N. D.

estetica în „amfiteatru“

Consecvent unor mai vechi preocupări, materializate în rubrici permanente de netăgăduit interes („Procesul unor idei“, „Omul și civilizația contemporană“, „Arte“) și ilustrate prin articole de ținută (V. Stoichiță: „Arta și comunicația“, „Zen și arta modernă“; C. Maximilian „Omul în răspîntie“; Marcel Petrișor „Un estetician al civilizației tehnicizate: Max Bense“), mensualul literar și artistic al U.A.S.R. a inițiat, începînd cu numărul din noiembrie 1969, publicarea unor texte filozofice și estetice aparținînd celor mai prestigioase personalități contemporane. Însoțite de scurte sau mai ample comentarii, totdeauna judicioase, ale redactorului șef, lector univ. dr. Gh. Achiței, aceste texte inedite la noi, au pe lingă rolul de informare meritul de a incita la discuții care, sperăm, nu se vor lăsa îndelung așteptate.

Sub titlul „Lumea la infinit“, sînt publicate texte alese de Gh. Achiței sau reproduse după selecția lui Gaëtan Picon din „Panorama des idées contemporaines“ (1957) semnate de José Ortega y Gasset, Karl Jaspers, Georg Lukács, Simone de Beauvoir, J. P. Sartre, M. Heidegger, A. de St.-Exupéry, H. de Montherlant și Martin Buber „exprimînd poziții moderne în problema umanismului“. Subliniînd că evoluția gîndirii contemporane marchează o pronunțată creștere a interesului pentru con-

ceptele de om, uman, umanism, ca expresie a luptei omului de a se înțelege pe sine, comentatorul textelor conchide: „filozofia, arta și literatura de astăzi — întreaga gîndire și sensibilitate contemporană conlucrează pentru ceea ce va fi mîine, conlucrează pentru comunism“. Căci, potrivit cuvintelor lui Marx, „comunismul presupune întoarcerea omului asupra lui însuși ca om social, adică omul în sfîrșit uman, întoarcerea completă, conștientă, cu toată bogăția experiențelor anterioare“.

„Două poziții în estetica de azi“ (decembrie 1969) grupează un fragment substanțial din esul „Arta dezumanizată“ (1925) de Ortega y Gasset și intervenția regretatului profesor Panayotis A. Michelis („Paradexurile psihologiei artei sub influența stilului epocii“) la al VI-lea Congres Internațional de Estetică de la Uppsala. Ambele, din unghiuri diferite, discută cu gravitate despre ceea ce, de la Hegel încoace, s-a numit „moartea artei“.

Nu mai puțin de 6 pagini, bogat ilustrate, ale numărului din ianuarie 1970 al revistei sînt consacrate fenomenului KITSCH — „Estetica și fenomenul Kitsch“. Ampla prezentare operează utile disociații („e vorba în primul rînd, despre arta de prost gust... în al doilea rînd, despre prostul gust în general...“) încearcă o definiție a conceptului („Kitsch se

referă la toate acele produse cu ambiții artistice, concepute în spiritul exploatării doar a unuia sau unora dintre grupurile de stimuli intrînd în compoziția artei: biologic, etc. inferior... <magic> ori ludic... se referă la un univers întotdeauna lipsit de profunzime, lipsit de consistență și lipsit de consecințe sociale superioare...”, precizează că „esența kitsch-ului constă în epatare“ (a cititorului, spectatorului, vizitatorului), consecința fiind convertirea criteriului estetic într-un criteriu comercial. Sînt enumerate kitsch-ul plastic, literar, teatral, cinematografic și se menționează opoziția (ea însăși kitsch) dintre kitsch-ul „tradițional“ și cel modern — neo-kitsch — amintindu-se contribuția lui Gillo Dorfles în această materie. Foarte interesante, mai ales prin întrebările tulburătoare ce le pot naște, sînt considerațiile sociologice ale comentatorului: „kitsch-ul reprezintă o mare mistificare estetică... Trăind într-un univers de false valori, dar comportîndu-se față de ele ca și cum ar fi valori autentice, publicul „societății de consum“ va acționa permanent, cel puțin pe plan estetic, fals; ca trăind permanent, cel puțin pe plan estetic, în iluzie... sîntem nevoiți să recunoaștem caracterul indiscutabil sincer, atît al indignării, cît și al entuziasmului oamenilor... Avem de-a face, deci, nu numai cu o producție kitsch, dar și cu un individ Kitsch, omul cu gusturi estetice Kitsch (subl. ns. — A. S.) veșnic predispus spre vulgaritate, spre gregaritate, spre melodramatic... Socialismul se definește ca societatea incompatibilă, cel puțin teoretic, cu mistificările estetice de orice fel... Moștenim, însă, o anumită stare de confuzie estetică, amplificată, cîteodată, și de unele influențe din afară... Din nefericire, se ajunge, cîteodată, ca munca de educație estetică să fie prestată de

către oameni care ei înșiși au nevoie de o atare educație... Socialismul este incompatibil cu prostul gust. Și totuși... Prostul gust există. Prostul gust se extinde. Prostul gust încearcă să se impună. A recunoaște un adevăr defavorabil, mi se pare infinit mai constructiv decît a-l eluda“.

Lectura textelor — Clement Greenberg „Avangarda și Kitsch-ul“; N. Goncareenko „Funcțiile sociale ale artei“, fragmente din comunicarea de la Uppsala — ne-au întărit convingerea că, pentru omul de azi, nu numai în artă, dar și în viață, problema e foarte importantă. Iată un teren unde esteticul se interferează cu eticul și numai aprofundarea filozofică, operată cu instrumentul dialecticii marxiste, ne va ajuta să găsim răspunsuri necesare nu doar activității teoretice, dar — tot atît de acut — și celei practice.

Numărul din februarie 1970 publică, sub titlul „Răgaz pentru cultură și cultură pentru răgaz“, două masive fragmente din cartea lui Edgar Marin „L'Ésprit du Temps“, definită de prezentator ca o „sinteză a preocupărilor existente în legătură cu timpul liber al individului, în condițiile civilizației contemporane“. Această estetică a „loisir“-ului pornește de la premisa că funcția esențială a culturii contemporane e cea „mitică“, imaginea modernă a răgazului fiind una consumatorie de imagini, de confort, de bunuri. Subliniindu-se funcția pozitivă a culturii de masă constituită în omogenizarea și universalizarea contextului cultural contemporan, sîntem avertizați, totodată, asupra efectelor, să le spunem, psihotrope ale acesteia: cultul facilului, frivolului, vulgarului, violenței, sexualității, gustului estetic inferior.

Consemnăm cu satisfacție inițiativa salutară a revistei „Amfiteatru”, relevăm actualitatea temelor propuse, calitatea selecției de autori și de texte, precum și cea a prezentărilor și a traducerilor (majoritatea acestora din urmă fiind dato-

rate Nataliei Seleșteanu). Sperăm în continuitatea acțiunii întreprinse și nu ne putem împiedica să remarcăm că esteticii îi stă bine în Amfiteatru (cu sau fără ghilimele).

ANDREI SAVU

centenarul nașterii lui v. i. lenin. spicuri din presa literară sovietică

S-ar părea că la tot ce s-a scris și publicat despre Lenin în cele aproape cinci decenii de la dispariția sa nu ar mai fi de adăugat nimic deosebit. Universalitatea și continuitatea procesului revoluționar declanșat de Revoluția din Octombrie i-au rezervat lui Lenin un destin similar cu al lui Marx. Opera sa își păstrează actualitatea în confruntările de idei contemporane, fiind consonantă prin întreg spiritul ei cu tendințele fundamentale ale evoluției sociale din zilele noastre. Ea e citită și re-cită în succesiunea generațiilor, iar noile mărturii valorificate în ultima vreme adaugă fațete inedite acestei uriașe personalități a secolului nostru.

În ZNAMIA (nr. 2) Boris Galin îl evocă pe Lenin din anii 1917—1918, perioada al cărei punct nodal îl constituie insurecția din Octombrie. În atmosfera aceea clocotitoare, el și-a păstrat luciditatea, stăpânirea de sine, inegalabila perspicacitate de a descifra direcțiile de dezvoltare a evenimentelor care aveau să însemne o eră nouă în istoria umanității. „În momentele excepționale — avea să noteze mai târziu Podvoiski, unul din conducătorii Comitetului Militar-Revoluționar — el ducea concentrarea gândirii, a forțelor, a mijloacelor, la limita lor extremă”. Avea o alergie acută față de orice frazeologie găunoasă, față de vorbăria grandilocventă. Era un calculator realist al istoriei, și a-

ceastă trăsătură a sa s-a manifestat cu strălucire în momentul dramatic Brest-Litovsk. Avea în permanență prezentă viziunea prospectivă a procesului revoluționar. Chiar atunci când Rusia revoluționară se sufoca din lipsă de piine și combustibil, când Denikin înainta spre Moscova și Wranghel se „încăunase” în Siberia pînă în Urali, Lenin schița planuri de dezvoltare industrială bazate pe electrificare. Avea o capacitate de lectură înimaginabilă și, pe cît putea în acele condiții, urmărea progresele științei și tehnologiei în lume. Avea o nețărmurită încredere în fecunditatea alianței dintre socialism și știință și în potențialul creativ al energiilor descătuse de revoluție. Extrem de receptiv la tot ce apărea nou în anii aceia, el a știut, după cum se știe, să atragă în jurul acțiunilor guvernului personalități marcante de formație veche, care au rămas alături de popor, din diversele domenii ale științei, obținînd din partea lor un sprijin prețios în prima etapă a reconstrucției.

Însușirile sale de conducător revoluționar se manifestă încă în perioada exilului de la Șuşenskoe (cărui Znamia îi consacră un reportaj cu mult pitoresc), și se afirmă cu putere apoi, în anii emigrației. Perioada emigrației elvețiene este evocată de Evgheni Zazerski și Anatoli Linbarski în ZVEZDA (nr. 2). De la început se detașează Lenin de

ceilalți revoluționari prin faptul că vasta sa erudiție e strîns împletită cu practica acțiunii revoluționare. Este perioada aprîgelor lupte interne ce premerg constituirii bolșevismului și izbucnirii revoluției din 1905. Aici se afirmă ostilitatea hotărîtă a lui Lenin împotriva canonizării teoriei marxiste și transformării ei într-un sistem rigid de dogme imuabile, înțelegerea marxismului ca o teorie vie, ce se dezvoltă și se îmbogățește neconținut în contact permanent cu particularitățile realității concrete.

Evocînd anii de emigrație, autorii relevă împrejurările grele, privațiunile materiale și tensiunile morale pe fundalul cărora se detașează personalitatea lui Lenin, a cărui tenacitate și optimism politic contagios constituie un factor de cimentare și dinamizare a militanților revoluționari.

Aceasta reiese și din memoriile inedite ale Alexandrei Kollontai din anii 1915—1917, pe care i-a petrecut parte în Scandinavia, parte în Statele Unite (INOSTRANNAIA LITERATURA, Nr. 1—2). Memoriile cuprind observații interesante asupra mișcării zimmerwaldiene, asupra mișcării muncitorești scandinave din timpul primului război mondial și, mai ales, asupra celei americane, dominate de reformism. Interesante

sînt și însemnările sale cu privire la Wilson și Lloyd George (cel dinții avea să devină curînd președinte al S.U.A.), ca și la viața intelectuală din America. Ele cuprind apoi corespondența cu familia Lenin, cu care avea relații de prietenie mai vechi. Scrisorile conțin informații privitoare la activitatea grupurilor PSDMR în acea perioadă grea — cînd legăturile între ele erau extrem de anevoioase — și se remarcă prin tonul cald, amical, optimist.

La ancheta internațională a revistei pe tema : de cînd datează primul Dvs. contact cu opera lui Lenin și cum a influențat Lenin activitatea Dvs.? răspund cîtiva scriitori din țările socialiste, printre care Mihai Beniuc.

Menționăm printre lucrările de proză „Blocada“ de Al. Ceakovski — despre eroica apărare a Leningradului din timpul ultimului război. „Pămînt postrestant“ de E. Vorobiov — o evocare a luptei antifasciste din Italia în anii 30, nuvela-reportaj a lui V. Levașov — „Prietenii mei din „Tinăra Gardă“, care aduce noi amănunte privitor la lupta anti-hitleristă a partizanilor din Krasnodon, ilustrînd în epoci și planuri diferite vitalitatea marxism-leninismului.

I. P.

„the times literary supplement“ nr. 1/1970

Cunoscuta revistă săptămînală de recenzii THE TIMES LITERARY SUPPLEMENT din Marea Britanie comentează în Nr. 1/1970 activitatea editorială a anului trecut, cînd au apărut 32.393 titluri, (în medie peste 100 în fiecare zi lucrătoare), dintre care 23.207 lucrări noi și 9106 retipăriri, adică un spor de 57% față de 1959. Autorul articolului explică această creștere masivă prin tendința mondială de a se publica din ce în ce mai mult, cît și în structura activității editurilor din Anglia, caracterizată în anii din urmă prin infil-

trația substanțială americană în ceea ce privește participarea financiară și metodele comerciale.

Volumele apărute în 1969 se repartizează pe diferite domenii astfel : 4.405 titluri de literatură și poezie, 2.456 titluri de literatură pentru copii și tineret, 2441 opere politico-sociale, iar cele tehnice și comerciale vin pe locul al patrulea și al cincilea.

Recenziile noilor cărți nu se referă numai la literatură, cum s-ar putea crede după titlul revistei, ci cuprind toate domeniile, iar anunțurile și reclamele, foarte sobre, dar sub-

stanțiale ca spațiu grafic, se referă la istorie, psihologie, psihiatrie, economie, științe sociale, etc.

De cele mai multe ori recenziile sintetizează și compară mai multe lucrări care tratează teme asemănătoare. Critica este deosebit de exigentă, fără să arate cea mai vagă bunăvoință de a încuraja vânzarea cărților slabe.

Parcurgînd mai multe numere ale revistei, credem că am putea afirma că lucrările ce oferă numai material pur informativ interesează mai puțin. Preocuparea comentatorilor pare a fi aceea de a lega realitatea pe care o prezintă o carte nouă, de condițiile vieții moderne și de modificările uriașe spre care merge societatea de mîine.

Astfel articolul publicat pe prima pagină a numărului din 1 ianuarie 1970, intitulat Sclavul Lămpii (The Slave of the Lamp), recenzează trei volume care tratează problemele ommașină și a structurii vieții societății viitoare, bazată pe calculatoarele electronice, cu implicațiile tehnice, sociale, filozofice, pe care ie va antrena folosirea lor, cînd omul va trece din epoca industrială la cea cibernetică și se va elibera de sclavia mașinilor. „Omul, calculatorul electronic și mediul sînt elementele unui întreg pe care-l putem înțelege și controla cu ajutorul ciberneticii.“

După cum, în epoca industrială, aburul a înlocuit energia mușchulară a omului, tot astfel, în societatea viitoare, calculatorul electronic va desființa munca plicticoasă de rutină și omul va dobîndi o independență și o libertate pe care nu le-a avut niciodată. Timpul disponibil va fi restructurat pentru a permite munca și gîndirea creatoare.

Numărul din 8 ianuarie al revistei analizează în articolul de fond alte titluri similare, arătînd că Statele Unite ale Americii au față de Marea Britanie un avans mare în folosirea calculatoarelor. Chiar și în domeniul informaticii, bibliotecile din Oxford și Cambridge, ca și British Museum le vor folosi cu randament deabia peste trei sau patru ani. Pentru cercetătorii din

medicină, serviciul de informații este cel înființat la universitatea din Newcastle, iar pentru cei din chimie, la cea din Nottigham. O subvenție de 300.000 lire anual merge la OSTI (Office for Scientific and Technical Information).

Alt număr al revistei este consacrat literaturii pentru copii și tineret, care, în Marea Britanie ocupă locul al doilea din volumul publicațiilor anuale, depășind pe cel din Franța și R.F.G.

Creșterea natalității, democratizarea învățămîntului și modificarea stilului de viață au dat acestui public o forță și o coeziune care a atras atenția editorilor și scriitorilor, poate mai mult ca oriunde.

Prin *literatură pentru copii și tineret* autorii englezi nu înțeleg numai opere de ficțiune, ci și cele cu conținut de istorie, geografie, arheologie, științe naturale, etc., deoarece procesul cognitiv și cel imaginativ, nefiind pe regiuni distincte și definit compartimentate, acestea trebuie mereu legate și armonizate între ele. Cartea trebuie legată de viață, să răspundă unei nevoi sufletești.

Se recomandă bibliotecarilor și profesorilor să dea numai indicații generale în alegerea lecturilor, fără ca să-și impună gustul și mentalitatea lor. Amintirile pitorești legate de trecut, evocări istorice care au legănăt, poate, copilăria părinților, nu mai cadrează întotdeauna cu noul stil de viață. Ceea ce plăce în primul rînd copiilor, constată Rosemary Manning, critic specializat în literatura pentru tineret, este posibilitatea cititorului de a se identifica cu personajele cărților. Problemele binelui și răului, ale geloziei și trădării, ale războiului atomic și ale politiciii de forță, sau cele rasiale trec pe al doilea plan. Ultimele sînt surprinzător de numeroase, mai ales de cînd populația de culoare din fostele dominioane și colonii, venită în Anglia după al doilea război mondial, ridică probleme delicate.

Producțiile literaturii orale nu fac parte din literatura de copii și este o greșeală de a pune semnul egalității

ții între naivitatea poporului și naivitatea copilăriei, deoarece prima este „o copilărie a artei”, dar nu constituie „o artă pentru copii.”

Revista prezintă foarte interesante studii de ansamblu asupra literaturii de copii din Germania federală, din Germania democrată, însoțite de reclame de cărți noi. Recenziia volumului *Polveka* de Irina Petrovna Lupanova oferă o perspectivă asupra literaturii de copii în URSS între 1917—1967.

Ne-a atras atenția un volum de povestiri pentru copii sub trei ani, *Story Number 1*, de EUGEN IO-NEȘCU, tradus și în RFG sub *Geschichte Nummer 1*, „o glumă” a-

preciată de cei mici, care le provoacă risul prin nonsensul împletit cu realitatea al miciei Josette, personajul principal.

Centrul de interes al copiilor și tineretului se schimbă repede și profund. Curentul de informații actual, spiritul de inițiativă, care merge spre o independență din ce în ce mai mare în alegerea profesiei și în viața economică și intelectuală, cer o nouă orientare în literatura aceasta : adolescentul vrea să descopere *ceva* : *cultura vie*, care se formează acum printre noi.

VIRGINIA CARTIANU

„text + kritik”, nr. 24/1969

„Titularul” acestui număr al publicației este Peter Handke. El s-a născut în 1942, în Austria, și a început să publice în 1966 (romanul „Bondarii” urmat imediat de piesa : „Înjurături pentru public”, ambele la Suhrkamp-Verlag). La sfârșitul anului trecut avea apărute 13 titluri de proză, poezie, teatru și eseuri, care au cunoscut o surprinzătoare publicitate — cca. 1500 de articole și recenzii.

După numere consacrate unor Musil, Pavese, Grass, James, Pound etc., editorul s-a văzut nevoit să-și justifice alegerea ; determinată în bună măsură de presiunea publicitară, ea a ținut seama și de succesul operelor lui Handke în rindul publicului cititor, succes incontestabil și explicabil în atmosfera „contestărilor” de toate nuanțele. Handke a debutat printr-un scandal, în 1966, la un simpozion al „Grupului 47” organizat la Princeton, cind s-a distanțat violent de „bonzii bătrini” și „îmburhezii” și de literatura lor. Apoi a atacat „teatrul convențional” și publicul său. Unii s-au grăbit să-l proclame „clasic al modernilor”, alții — scriitorii de „stinga”, „talent revolu-

ționar” etc. Cu toate acestea el rămîne un scriitor controversat, iar esența controverselor constă în elucidarea sensului și mijloacelor literaturii sale „contestatate”, a multiplexelor forme de alienare ale așa zisei „societăți a consumului”.

Fragmentul din nuvela lui Handke „Frica portarului la lovitura de 11 metri” este încadrat de opt articole critice, unele de o aspră francheță. Experimentele sale sînt inspirate de negație, negația lumii în care trăiește, și care devine la el un impuls la reacții active împotriva literaturii realiste, a teatrului convențional, a fabulei, ficțiunii, motivației și imaginației. El contestă global „establishment”-ul occidental contemporan și agresivitatea sa — adesea provocator de șocantă dar nu și profundă — ținteste mecanismul alienării pe planuri diverse. Dar alienarea, observă Hans Mayer, nu poate fi niciodată înlăturată prin acțiunea sau pasiunea individuală și nici de o literatură înstrăinată. În ce privește „angajarea”, Handke nu admite că literatura ar avea vreo semnificație în afara ei însăși, ea trăiește autonomă, închisă în sine, și nu poate fi raportată decît la sine

însăși. Ca urmare, el nu se consideră un scriitor angajat, pentru că nu cunoaște „nici o alternativă politică la ceea ce există, aici sau altundeva (cel mult una anarhistă)“. Singurii cărora li se poate aplica noțiunea de „angajare“ sînt „scriitorii politici care scriu ceea ce vor să spună“, și cărora Handke le contestă calitatea de scriitori. El însă nu dorește nimic, nu urmărește să pătrundă în conștiința cuiva, ci să se reprezinte pe sine, în ipostaza unui om ce se crede eliberat de constrîngerile lumii în care trăiește, și astfel el se mistuie sub ochii noștri în zonele Olimpului, spune Klaus Stiller, fără ca să fim în stare să-l mai readucem pe pămîntul nostru păcătos.

„Exerciții sterile“ sînt pentru Jörg Drews inovațiile poetice ale lui Handke. În ele apar mai vizibile sărăcia și sterilitatea „poeziei concrete“, mai ales în volumul „Innenwelt der Aussenwelt der Innenwelt“ („Lumea interioară a lumii exterioare a lumii interioare“). Nici o inovație față de „poetii concreți“. I se atribuie lui Handke tendința de a-l elibera pe cititor de clișeele limbii și de canoanele unei estetici proaste. În textele sale poetice însă el nu se poate elibera nici de clișee și de acele modalități de percepție

prin intermediul limbajului pe care le denunță, pentru că „prin intermediul clișeeelor realității“ crede să ajungă „la noi rezultate despre realitatea (mea), și să facă din nou productivă o metodă deja reprodusă automat“. Drews constată totodată că limbajul „contestatorilor“ parizieni din mai 1968 sau al foilor volante ale mișcării APO (din RFG) denotă o fantezie mai bogată pe planul limbajului în comparație cu al lui Handke, care pare să reia exercițiile poetice ale „grupării vienezne“ de la mijlocul deceniului trecut.

După Heinz Ludwig Arnold, Handke încă nu s-a găsit pe sine. El a ajuns la un prag, pe care, cu tot succesul său de pînă acum, nu-l va trece cu ușurință. Ii va fi mai greu să se regăsească decît unui autor pe care nu-l cunoaște decît un cerc foarte restrîns. Inovațiile sale se rezumă esențialmente la stil, ceea ce e încă puțin. Slăbiciunile sale rezidă — după părerea celor opt critici — în poziția sa teoretică, „pentru că o literatură care se rezumă la deplîngerea alienării și căutarea zonelor libertății în nisipurile deșertului, nu poate ajunge decît la un impas“.

P. I.

„Le nouvel observateur“ nr. 272/ 1970

Numărul 272 din februarie 1970, al revistei „Le Nouvel Observateur“ reproduce în întregime interviul acordat de Sartre publicației britanice „New Left Review“.

Pe șapte pagini de revistă Jean-Paul Sartre pare a se confesa cu calm, bunăvoință dar și cu oarecare ariditate, desenîndu-și astfel interesanta traiectorie ideologică, concepțiile despre viață, societate și artă cit și evoluția lor pe drumul istoriei

trăite. Înțelegem, de pildă, rolul pe care l-a ocupat descoperirea marxismului în formația lui Sartre. Cu siguranță de primă importanță și cu adînci infiltrații. Mai cu seamă, materialismul dialectic îl consideră fundamental și de neînlăturat în concepția omului din acest veac. Evident, tot în acest secol se produce explozia psihanalizei, deci devine inevitabilă întîlnirea cu Freud, deși Sartre îi aplică serioase amenda-

mente. Așa cum este condus, interviul ne privează de opiniile estetice ale interlocutorului dar dau măsura exactă a modului său de a privi literatura și societatea.

Unul din faptele semnificative, de altfel cel mai amplu comentat este cartea pe care o pregătește Sartre despre Flaubert și în care interferează ideile istorisite (în sensul bun al cuvântului) cu anume aspecte ale psihanalizei pe care autorul o socotește corectabilă în genere, abordind-o într-o manieră personală, în folosul reconstituirii cât mai exacte a unei personalități. Motivele alegerii lui Flaubert par a fi multiple. Întâi pentru imensa cantitate de informații furnizate de acesta despre el însuși (13 volume de corespondență de câte 600 pagini fiecare) ca și numeroase mărturii ale contemporanilor, relevante pentru diversitatea personalității sale. În al doilea rând, spune Sartre, „Flaubert reprezintă pentru mine poziția exact opusă concepției mele despre literatură: o dezangajare totală și căutarea unui ideal formal care nu este de loc al meu“. Și cu toate acestea arată că nu se poate contesta locul important pe care îl ocupă în istoria romanului francez. Apoi există în atitudinea lui Flaubert ceva care fascinează: modul ciudat în care-și construiește personajele, lumea. Oamenii lui își trezesc sentimente contradictorii, sînt construiți cu oarecare sadism, pentru că „era clar că Flaubert se detesta“ și „își tortura personajele pentru că

il reprezentau pe el dar și pentru a arăta că ceilalți și lumea îl torturau pe el“.

Al treilea și poate cel mai interesant motiv este acela de a fi găsit la Flaubert posibilitatea de a aplica și explica teoria imaginii așa cum o susținuse Sartre în una din primele sale cărți „Imaginarul“. „O imagine nu este o senzație trezită sau remodelată de intelect, și nici o veche percepție alterată și atenuată prin cunoaștere, dimpotrivă este ceva cu totul diferit, o realitate absentă, relevată în chiar absența ei prin ceea ce numeam un *analogon*: un obiect servind drept suport analogic, traversat de o intenție“. În „Imaginarul“ dovedise că obiectele imaginare — imaginile — erau o absență.

În cartea despre Flaubert se preocupă de personaje imaginare, oameni care, ca și autorul lor, joacă diverse roluri. Orice om este un fel de fugă, o evadare în imaginar. „În asta credea Flaubert. Totuși ar fi trebuit să privească realitatea în față pentru că o detesta, și astfel încerc să cercetez întreaga problemă a raporturilor dintre real și imaginar pornind de la viața și opera sa“.

Asemenea contradicții nu se pot realiza decât prin ipotezele comentatorului. Ipotezele înseamnă ficțiune. „Lucrarea mea despre Flaubert, aș vrea să fie considerată un adevărat roman“.

I. C.

ERATĂ

Independent de voința autorului, articolul „Oglinda noului Ptolomeu“ din **Viața Românească** nr. 3 a.c. a apărut cu transcrierea greșită a numelui propriu, atît în titlu cît și în cîteva locuri din text.

Corect : Ptolomeu și respectiv Ptolomaei

M. N



Coperta : RADU BOUREANU

Vignete : LUCIAN BOLLEA, MAIA DAMADIAN, RADU GABOR
AL. LUNGU, H. MAVRODIN, PETRE VULCĂNESCU

Foto : ANGELA GHIȚULESCU

DEMOSTENE BOTEZ

director

RADU BOUREANU

redactor șef

Colegiul redacțional ALEXANDRU BALACI (membru corespondent al Academiei R. S. România), acad. MIHAI BENIUC, acad. GEO BOGZA, ȘERBAN CIOCULESCU (membru corespondent al Academiei R. S. România), LUCIA DEMETRIUS, acad. IORGU IORDAN, acad. ATHANASE JOJA, acad. ALEXANDRU PHILIPPIDE, acad. ZAHARIA STANCU, D. I. SUCHIANU, N. TERTULIAN

Colectivul redacțional: PAUL GEORGESCU (redactor șef adjunct), VLADIMIR COLIN (secretar general de redacție), FLORENȚA ALBU, EUGENIA ANTON, VLAICU BĂRNA, JEAN GROSU, REMUS LUCA, DAMIAN NÉCULA, I. NEGOIȚESCU, PETRU POPESCU (redactori), LISETTE DANIEL (secretar de redacție)

REDAȚIA : Bd. Ana Ipătescu nr. 15, Sectorul I, București
Telefon : 11.88.85, 11.94.91 și 12.20.40

ADMINISTRAȚIA : Șoseaua Kiselef nr. 10, Sectorul I, București
Telefon : 17.79.46

MANUSCRISELE NEPUBLICATE NU SE INAPOIAZA

Costul unui abonament la *Viata românească* este de lei :
120 pe 12 luni, 60 pe 6 luni, 30 pe 3 luni
Abonamentele se primesc prin instituții, factorii poștali și
oficiile poștale, difuzorii de presă din întreprinderi