

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

5

a n u l
X X I I I
mai 1970

| | | | |
|--------------------|--|----|---|
| RADU BOUREANU | | 4 | filipică la diluviul anului '70 |
| LUCIAN BLAGA | | 5 | versuri inedite (75 de ani de la naștere) |
| ROMULUS DIANU | | 7 | de la „do” pînă la „mi” |
| EUGENIA TUDOR | | 13 | euforie albă (schită) |
| PLATON PARDĂU | | 18 | întoarcerea (nuvelă) |
| ELENA GHIRVU CĂLIN | | 25 | mănușa (schită) |
| TUDOR OCTAVIAN | | 27 | tatăl unui prieten (nuvelă) |



| | | | |
|--------------------|--|----|---|
| VERONICA PORUMBACU | | 36 | o tragică postumitate : miron berg |
| MIRON BERG | | 38 | note la o etică nouă (extrase) |

scriitori și curente

| | | | |
|---------------|--|----|---|
| GEORGE IVAȘCU | | 48 | c. dobrogeanu-gherea — în spiritul epocii |
|---------------|--|----|---|

scriitori români contemporani

| | | | |
|---------------|--|----|--|
| EUGEN IONESCU | | 62 | poezia lui tudor arghezi |
| ION BĂLU | | 67 | tudor arghezi și avangarda literară românească |

tribuna : romanul „princepele” de eugen barbu

| | | | |
|-----------------|--|----|--------------------------------------|
| TRAIAN STOICA | | 73 | o carte spectaculoasă |
| VALERIU CRISTEA | | 76 | niște noi „mistere ale bucureștilor” |

cronica literară

| | | | |
|------------------|--|----|-----------------------------------|
| PAUL GEORGESCU | | 80 | moartea achizitivului temperat |
| EUGEN LUCA | | 84 | „george bacovia” de m. petroveanu |
| IOANA CREȚULESCU | | 87 | „vămile pustiei” de ion alexandru |

actualitatea literară

| | | | |
|---------------|--|----|-----------------|
| PAUL PLOPESCU | | 92 | proza și stilul |
|---------------|--|----|-----------------|

eseu

SAVIN BRATU 96 curentul literar ca manifestare metacritică

cronica ideilor

HENRI WALD 101 limbajul și construirea ideilor

cronica dramatică

OVIDIU CONSTANTINESCU 108 cronica tirzie a unor vechi premiere (la 25 de ani de la moartea lui mihail sebastian)

cronica filmului

D. I. SUCHIANU 113 ceea ce numai cinematograful poate spune

carnet plastic

RADU IONESCU 119 stefan popescu
PAUL CONSTANTIN 120 stefan constiantinescu
L. DANIEL 122 două variante ale abstracționismului

tv — radio

ANDREI SAVU 124 radio — martie 1970
ION IANEGIC 127 coregrafie clasică

miscellanea

— paul zarifopol văzut de tudor arghezi (andi b.) — prima decernare a premiului internațional „books abroad” pentru literatură (p. p.) — pe marginea reeditării lui e. lovinescu (virgil v. mireescu) — de câte ori poate fi lovit mortal un erou? (nicanol & co.) — o știință a sentimentelor (vladimir simon) — prietenul meu poetul (maria luiza cristescu) — trăim pe ritm de muzică ușoară (v. ioanițiu) — interpret, creator? (vera micznik) — critic sau necrofor? (petre solomon) 129

cărți noi

PETRU POPESCU: al. piru: „cearta” — MIHAIL PETROVEANU: h. zalis: „gustave flaubert” — V. PORUMBACU: doina ciurea: „dialog despre eroare” — S. TRAIAN: virgiliu monda: „statuia” — EUGENIA ANTON: nicolae damian: „diminețile bătrâne” — AL. BACIU: roland barthes: „despre racine” — DAN MUTAȘCU: petru m. haș: „dor negru” — DOINA ANTONIE: lucia mantu: „miniaturi” 141

revista revistelor din țară

„teatrul” nr. 2/1970 (andrei savu) 153

revista revistelor de peste hotare

„voprosi literaturi” nr. 1/1970(i. p.) — „il, veltro” (c. n. negoită) — „telos” (nicolae vanina) — „les temps modernes” nr. 283/1970 (l. d.) — „welt und wort” nr. 2/1970 (p. i.) 154

TELEGRAMA

Către

COMITETUL CENTRAL AL PARTIDULUI COMUNIST ROMÂN

Tovarășului Nicolae Ceaușescu

Scumpe tovarășe Nicolae Ceaușescu,

Scriitorii din Republica Socialistă România sînt profund zguduți de consecințele calamităților naturale ce s-au abătut asupra unor zone din țara noastră. Ei au aderat din prima clipă la lupta plină de abnegație și sacrificiu, pe care au desfășurat-o și continuă s-o desfășoare toate forțele angajate în această campanie națională de prevenire a altor inundații și de ajutorare a regiunilor aflate sub vitregia stihțiilor dezlănțuite.

Un emoționant exemplu îl constituie pentru noi, scriitorii, prezența dumneavoastră, ca și a celorlalți tovarăși din conducerea superioară de partid, în linia întâia a frontului ce s-a organizat pentru protejarea populației sinistrate și salvarea bunurilor materiale, pentru reluarea rapidă a activității economice și sociale întrerupte.

Scriitorii din Republica Socialistă România socotesc că este de datoria lor să participe cu fermitate la această acțiune de solidaritate umană și să facă tot ce le stă în putință pentru sprijinirea sinistraților din regiunile afectate de calamități.

Convocate în ședință extraordinară la 16 mai 1970, Biroul de conducere al Uniunii Scriitorilor și Biroul organizației de bază P.C.R. a Uniunii Scriitorilor au hotărît să pună la dispoziția fondului general de ajutorare a județelor lovite de calamități suma de 500.000 lei, contribuție din drepturile de autor ale tuturor

scriitorilor din Republica Socialistă România.

De asemeni, conducerea operativă a Uniunii Scriitorilor, colectivul de conducere al editurii „Cartea Românească”, colectivele de conducere ale revistelor editate de Uniunea Scriitorilor ca și secretarii Asociațiilor de scriitori din țară au hotărît să contribuie la acest fond cu salariul lor pe o lună.

În același timp, ceilalți scriitori din redacții și editură, ca și salariații administrației centrale a Uniunii Scriitorilor, ai Asociațiilor de scriitori și ai Fondului Literar al scriitorilor au hotărît să contribuie lunar, cu salariul lor pe o zi, pînă la sfîrșitul anului 1970.

La sediul Uniunii Scriitorilor s-a deschis o listă de subscripție pentru toți ceilalți membri ai Uniunii Scriitorilor și ai Fondului Literar. Asociațiile de scriitori din țară au fost chemate să inițieze acțiuni specifice, ale căror beneficii vor fi depuse la același fond general, direct sau prin Uniunea Scriitorilor.

Mărturisindu-și încă o dată întreg devotamentul lor față de conducerea Partidului Comunist Român, față de dumneavoastră personal, iubite tovarășe Nicolae Ceaușescu, toți scriitorii din țara noastră — români, maghiari, germani și de alte naționalități — vă asigură că sînt gata să răspundă la orice alt efort pe care țara și partidul îl vor cere.

BIROUL UNIUNII
SCRITORILOR
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ
ROMÂNIA

BIROUL ORGANIZAȚIEI DE
BAZĂ P.C.R. A
UNIUNII SCRITORILOR

filipică la diluviul anului '70

A XI-a tabletă a mitului Ghilgameș vorbește despre potopul babilonian.

Apele oarbe au ascultat în legendă, zice-se, de porunca unor plăsmuiri. Atunci a fost cuprins întreg pământul de furia apelor, a fost ciocănit de nesfârșitele falange ale sulițelor ploilor.

Dramatice închipuiri ale adâncimii evilor !

Dramatice realități ale timpului nostru.

Eu vă iubeam, râuri, fluvii. Mă visam mereu navigând pe mișcătoarele voastre cărări. Am mers ades de-a lungul malurilor voastre, evanescente apariții mitologice. Eu vă iubeam ploii, calme, dese, tonențiale. Erați dușurii fericite care spălau pielea pământului, urechile frunzelor care se înfiorau la apropierea freamătului apelor căzute. Eu vă iubeam, neguri înălțate din văi și păduri, după ploii. Erați maramele ce înfășurau umerii colinelor, cum maramele argeșene împodobeau sătențele montane.

Nu vreau să explic logic, urmînd datele științei, iscarea voastră, năvala voastră asupra pământului, asupra roadelor, asupra omului trudnic.

Nu vreau să vă adorm furia, prosternîndu-mă primitiv, cu spaima vechilor oameni în fața dezlănțurii naturii oarbe.

Nu vreau să vă cînt, vă urăsc, cu ura pe care mi-o dă mila.

I-am văzut pe acești oameni. Le-am văzut casele rostogolite în valuri, vitele inecate, plutind umflate pe zăpoare. Copiii plînși cu jalea veșnică a mamelor.

Știu că nu însemnați decît dezlănțuire oarbă. În mișcarea voastră, în lucrarea voastră nu se află simțire, ci neînțeleasa și logica înlănțuire a elementelor. Dar vă urăsc, râuri, vă urăsc, ploii !

Vă urăsc râuri, fluvii, pentru tîrșul vostru de șerpi, deveniți pe negîndite balauri, înghițind întinderi, încălecind case, înghițind, nu ca-n basme doar fecioare jertfite pentru domolierea lăcomiei, ci femei, bătrîni, copii, vite de povară și tot ce se ridică sub privirile soarelui, lunii.

Se spune că omul stăpînește, supune natura. Eu am văzut cum oamenii luptă cu natura, cu oarbele unelte ale mișcărilor naturii. I-am văzut, știindu-i cu durerea în piept, cu nedumerirea și spaima în pupilele mărite, cu imaginea diluviului biblic în obsesive, atavice aduoceri aminte, cum se scutură, cum prind unelte și aripi, cum cresc guliveric și, deși cu cută între sprîncene, arborînd un zîmbet învingător cu fiecare lopată de pămînt svîrlită în gura balaurilor de ape, cu fiecare sac de pămînt trîntit pe cîntarul pe care își cumpănesc sacul de griu smuls, leșul înecatului umflat ca un sac, cum știu să rabde, să se încordeze și, uneori, să abordeze acel zîmbet învingător, care le conferă puteri și attribute divin umane.

Nu, râuri și fluvii, nu vă mai urăsc. Nu, ploii incolori cu abia vizibile falange de suliți, nu vă mai urăsc. Voi nu sinteți decît oarbe unelte ale firii. Dar mi-ați dat, e drept, un tragic prilej — prilejul să văd cum oamenii patriei mele nu pot fi doborîți de nimic. Pe locurile dacilor, pe locurile zimbrilor, în Ardeal și-n Moldova i-am văzut pe eroii tragediei și înălțării în luptă cu diluviul anului '70.

Anul diluviului care ne-a adus multă durere, dar care a sădit în contemporani virtuțile dacilor și ale celor din plaiurile de altădată.

A fost o primăvară de durere, de jaf al apelor.

A fost o primăvară de grea încercare, cum multe a suferit acest popor de la istorie și de la fire, și cum multe a învins.

lucian blaga



versuri inedite

1939

Îi este pustiului sete
de sfinți și de rouă.
O mie nouă sute treizeci și nouă !
An fără rouă.

De semenii noștri
de-așezăminte,
de-abia ne aducem
prin timpuri aminte.

Cetatea aceasta nu știm
de-i veche sau nouă.
S-a spune odată : 39 !
An fără rouă.

Crește pustiul : vai nouă !
Nici sfinți și nici rouă.
O, semenii și-așezăminte,
Vai nouă, vai nouă !

motănelul

Spuneți-mi dacă aduce măcar pe departe
cu semenii săi. Cînd se răsfătă
e parcă puțin mai altfel prin toate-ale sale,
prin linii, prin unduire, și pe la mustață.

**Pe foaia de hirtie insolez hieroglife
și stihuri. Sulegat, intrind in odaie
el sare de-a-dreptul pe masa mea,
pîriind de scintei, de-a mulțumirii văpaie.**

**Îmi pupă lung mina ca unui vlădic,
cu toate că prin zodiacul desuet
sînt tocmai contrarul unei mari fețe.
Căci mă cred cu putere poet.**

**S-alintă. Se-ntinde pe manuscris. Cu sălbăticie
se tăvăleşte, și indecent, prin poezie.
Își linge labele omenește. Vrea să se spele
de-o funingine de iad, sau de zgură de stele.**

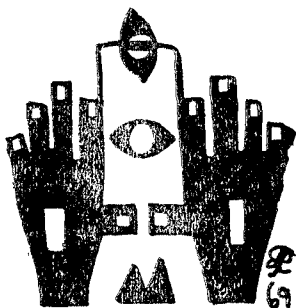
**La subțiori, precum bine veți ști-o,
e cald ca o pasăre pe subt aripi.
Și-i moale. Cald și moale ca fata pe care
am iubit-o cîndva, în iarbă, la Rio.**

**Spuneți-mi, dacă nu-i mai altfel decît
tovarășii săi care torc același fir.
Nu-ncape vorbă : e o făptură de rînd,
dar bea apă cu o petală de trandafir.**

1959

catren

**Spune-mi tu, subt curcubeu, Ileană,
ești bucuria și norocul meu ?
Mi-ai căzut in cale ca o geană
dintr-o pleoapă a lui Dumnezeu.**



romulus dianu

de la „do“ pînă la „mi“

În iarna anului 1942, concertele „Filarmonicii“ erau programate după căderea serii. Primele acorduri ale orchestrei răsunau la ora cînd amatorii de muzică bună de obicei prînzesc cu iaurt și cu pîine. Din 7 în 7 zile, ei se tratează cu Mozart și cu Beethoven, care tot austeritate însemnează. De mai bine de zece ani, în toate serile duminicale, locuiam în fotoliul H. 25, iar H. 26 îl rezervasem pentru eventualii mei invitați, de-a lungul stagiunii.

Cunoșteam toți dirijorii, soliștii, instrumentiștii, criticii, profesorii de la Conservator, chiar și ușierii, persoane deosebit de amabile. Prietenie multă n-am reușit să întrețin cu interpreții divinității, fiindcă mi se părea mie, pe atunci, că oamenii muzicii sînt adeseori mîncăi, băutori, ușuratici, de un modest orizont intelectual, uneori chiar trivialii. Desigur că mă înșelam. Un violonist mi-a spus odată :

— Un anume grad de vulgaritate este absolut necesar artistului, ca un înveliș de protecție. Dacă el și-ar permite să simtă cu intensitatea celor din sală, artistul ar muri în mai puțin de un an.

Mi-am adus aminte apoi că nici scriitorii nu sînt tot atît de sensibili ca cititorii, și dovada este că unii care au citit „Werther“ s-au sinucis, dar Goethe, autorul nu !... N-aveam de ce să mă îngîmf.

În noaptea aceea de ianuarie, în plin război mondial, frecventam „Filarmonica“, așa cum cerșetorii biserica, sediul mîlei demonstrative.

Se prăbușise peste oraș un troian de zăpadă, și bineînțeles dacă nu mai circulau nici tramvaiele, rămîneau în garaje toate automobilele. La orele 11 din noapte, publicul Atheneului se risipea prin pîrțile croite de înaintași, iar după prima sută de metri parcurși, nimeni nu-și mai amintea de unde vine. Fiecare se gîndea la locul unde trebuie să ajungă : acasă.

Locuința mea se afla aproape de Biserica Albă. În dreptul străzii care duce spre Piața Amzei, m-au oprit în loc niște gemete. O femeie, căzută în zăpadă, nu mai putea să se ridice de acolo. Gîndeam : sînt destule prostituate care, pentru a îndulci societatea umană, recurg la acest vicleșug ! Dar a spune astfel este a gîndi cu josnicie. Cine mi-ar fi putut imputa vreo slăbiciune ? Am ridicat femeia din locul unde căzuse, am scuturat-o de nămeți, și am întrebat-o dacă-i pot fi de vreun folos. Ea s-a rîzimat pe umărul meu, mi-a spus cu o sfioasă desnădejde că se simte mai bine, și s-a vîitat :

— Doamne, cum am să ajung eu tocmai la Arcul de Triumf ? Ce mă fac ?

Distanța asta era descurajatoare chiar și pentru un bărbat voinic și sănătos. Din nici o parte nu se ivea nici un vehicul. Ninsorea se mai potolise, dar între felinare, tremura umbra nopților de viscol. Nu mă părăsise bănuiala că femeia putea să fi fost o lepădătură a societății, trăind din viciu și fără muncă, și de care aș fi scăpat ușor dându-i niște bani. Când am schițat acest gest, ea m-a rugat s-o las singură, să-mi văd de drum — se va descurca. Era evident că exagerază; că nu o vor ține picioarele, și că pînă la ziua albă, ea va pieri. Astfel, m-am pomenit interogînd-o și certînd-o, cu o asprime atît de nepotrivită.

— De unde vii dumneata, la ora asta ?
— De la concert...
— Și de ce nu ți-ai pus o haină mai groasă ?
— Sînt obișnuită cu paltonașul ăsta.
— Ți place muzica mai mult decît viața ? Ți s-a urit cu binele ?
— Cred că da.
— Dacă nu mă minți, atunci fîi meriți soarta.
— Domnule, m-ați ajutat, vă mulțumesc, mai mult nu vă cer. Nu vă luați libertatea de a-mi vorbi nepoliticos. Eu nu v-am reținut. Dece nu vă vedeți de drum ?

În fața demnității rănite, am lepădat toate prezumțiile mele, am schimbat tonul, i-am cerut scuze și am invitat-o la mine. Încrederea ei spontană m-a obligat la o atitudine care a convins-o. După un sfert de oră, ea se afla în apartamentul meu, unde s-a așezat pe un scaun, lingă ușă. I-am oferit un ceai fierbinte. Pline nu aveam, dar s-a servit copios din cutia de biscuiți. Apoi, pînă s-au albastrit geamurile, am lăsat-o să vorbească. Îi făcea bine povestea ei.



— Ceea ce se termină în noaptea asta, a început într-o dimineață de iarnă, iată s-au împlinit trei ani. A intrat un domn în cofetărie, și mi-a cerut o prăjitură. Era un bărbat trecut de mijlocul vieții, care luînd loc la o masă, și-a dezbrăcat o haină blănită bogat, pe care am dus-o la garderobă. Cînd i-am prezentat consumația și pabarul cu apă, el mi-a privit mîinile, m-a rugat să-i permit să le examineze, și m-a întrebat dacă am cîntat vreodată la pian. Am crezut că-și bate joc de mine, mi-am smuls palmele, ca și cum ar fi fost fripte, și cu o mindrie ușor jignită :

— Domnule — i-am spus, — știe oricine că pianistele nu servesc într-o cofetărie.

— Bine, bine — a răspuns el — Am vrut altceva să spun. Ai niște mîini pe care le-ar fi invidiat și Liszt.

Nu știam cine a Liszt. În orele de serviciu, toți clienții au dreptate. M-am retras.

El a venit și a doua zi. Apoi mereu, în toate zilele. Ore întregi, consuma prăjituri, caramelle, coniac, cafele, ca să mă vadă. La plecare, îmi restituia pungi cu bomboane, iar eu le restituïam cofetăriei, reținîndu-mi valoarea lor, că fuseseră plătite.

Femeia își scoase pantofii, ca să-și încălzească tălpile pe covor.

— Nu vă supărați...

— Cîtuși de puțin. Dar n-aveți șoșoni ?

— În alți ani am avut. Anul acesta, m-au cam ruinat concertele. E greu prin zăpadă, doar cu pantofii ăștia.

Apoi ea își reluu firul.

— Nu trebuie să vă spun la ce m-am gîndit. Bărbații uită ușor plăcerile lor, dar o femeie ține minte... e nevoită... ea le plătește scump... natura a lăsat greul răspunderilor omenirii pe umerii femei-

lor... Primul lucru pe care-l face un bărbat este să ne convingă că nu ne cere nimic. E o minciună care, în vecii vecilor, va fi crezută. Altfel s-ar stinge lumea, pe pământ. El mi-a vorbit prietenește. Mă obișnuisem să-l revăd zilnic, și eram neliniștită când zăbovea să sosească. Într-o duminică, el a venit însoțit de o doamnă mică, slabă, grațioasă, și nu urită, care nu vorbea decît franțuzește. Am privit-o cu gelozie și cu umilință. Cînd le-am adus prăjiturile și cafelele, el i-a vorbit despre mîinile mele, mi le-a prins, arătîndu-i lungimea și flexibilitatea palmei, susținînd că aş acoperi mai mult decît o octavă. Dînsa a făcut haz, cînd el a adăugat : — Zece note, de la do pînă la mi, dacă nu pînă la fa ! Do-mi am să-ți spun, de acum înainte, și să știi că e un nume modest ! „Draga mea Domi“, „scumpa mea prietenă Domi“, așa încep cele peste o sută de scrisori pe care el mi le-a trimis la cofetărie, din turneele lui prin țară și prin străinătate. Ca să nu mă fac de basm printre celelalte vînzătoare, i-am dat adresa de acasă. El a înțeles că trebuie să mă și viziteze. Chiar în anul acela, el a divorțat. Nu-mi mai comanda prăjiturile, ci-mi spunea : — „Pune în pachet tot ce ai dori să gustăm împreună la ora 5.“ Am uitat, domnule, să vă spun că acest bărbat copilăros era un om de cea mai necontestată seriozitate, era profesor de violoncel la Conservator, membru al „Filarmonicii“ și un adevărat artist. Îmi aducea bilete, dintre cele mai bune, și așa am început să ascult o muzică a cărei existență îmi fusese perfect indiferentă pînă atunci. Am fost foarte mirată să constat că înțelegeam bine această limbă, pe care nu o învățasem niciodată. Știam de la el că muzica este mult mai veche decît omul, pe pământ... că înainte de apariția omului, muzica o făceau sferile cerești, furtunile, ploile, izvoarele, păsările, animalele, liniștea... Cine ascultă muzica, își recucerește provinciile pierdute ale primitivității... își adaugă geniul milioaneilor de ani ai inexistenței... Vorbea ca un om învățat. Nu s-a ridicat niciodată de pe scaun, ca să vadă subit cît îmi sînt de rotunzi umerii sau sîinii. Cînd l-am auzit, pentru prima oară, cîntînd, ca solist, sfîrșitul aceluia adagio de violoncel, din concertul pentru pian, în Si bemol major, de Brahms, am simțit că nu mai sînt stăpînă pe zilele mele, că mă voi prăpădi fără acest bărbat, și l-am așteptat, la ieșire, i-am sărit de gît, l-am sărutat, sub ochii lumii, pentru prima oară, fără grija de a mă compromite, și l-am invitat la mine, în ziua următoare. Pentru a-l primi, am lipsit de la cofetărie, am scutat toată casa, m-am gătit cu tot ce aveam mai bun, și oboșită-moartă, l-am întîmpinat la intrare cu un suris, total lipsit de egoism. El mi-a adus o ștofă pentru o rochie de seară, pe care mi-a oferit-o, scuizîndu-se că n-a găsit ceva mai potrivit. Darul lui m-a decepționat. Un om care mă iubește, care-și părăsește nevasta, care-și pierde timpul său prețios cu o cofetăriță incultă, ca mine, se arăta acum ca unul care n-ar fi avut decît bani. O femeie îndrăgosită nu visează pachete mari. Ceea ce o face fericită este pachetul cel mai mic din lume, și în care se află un inel. La vîrsta mea de 22 de ani, cît aveam atunci, eram cu mult mai proastă decît acum ; totuși deosebeam laptele cîstit, de țuica hoată. I-am mulțumit, cu o bucurie mediocră, primind darul de la el. De un an de zile, ne iubeam din priviri. După plecarea lui, după ce nu observase nici o schimbare, nici în ființa mea, nici în casa mea, eu mi-am propus să-mi fac rochia de seară, cît mai repede. M-am împrumutat, și după trei zile, Casa Weiss mi-a trimis o rochie cu care aş fi intrat cu capul sus, în orice ambasadă.

Povestea se depăna lentă și fără grabă. Musafira pe care mi-o adusesem în casă îmi puneă probleme cărora nu le vedeam o soluție onorabilă. Din vorbele ei se desprindea o adîncă obișnuință cu nenorocirea. Nici un bărbat nu e dispus să împartă lanțurile complicațiilor

vieții cu o femeie care nu e a nimănu. Sîntem foarte mărinimoși față de soția altuia, și în prezența ei intimă fiecare se simte fericit ca un țigan care a furat un cal. Dar în fața femeii nimănu... Este adevărat că ascultăm ades întîmplări și aventuri deosebit de încurcate, cînd ne aflăm în tren; dar știm că vom coborî într-o stație anume, unde ne luăm valizele, așa cum am apuca destinul de cataramă, și cînd coșmarul dispăre, ca la deșteptarea dintr-un vis. Aici însă, în locuința mea, iarna, noaptea, căldura, tinerețea, oboseala, totul mă îmbrîncea în labirintul acestei femei, și regretam slăbiciunea de a-i fi oferit ospitalitatea ispitei mele, și care mă amenința cu răspunderi de alt ordin. M-am grăbit să-mi promit o conduită fără reproș, adică fără nici un angajament față de ea. Lașitatea mea semăna aiudoma cu virtutea, și ea a apreciat rezerva mea de raționament: o fi avînd el destule prietene! Nu se incurcă el cu mine!, gîndea dînsa.

— ...Rochia aceea de seară m-a ridicat mult în ochii mei. Am îmbrăcat-o, am defilat prin fața oglinzii. Îmi cumpărasem mănuși albe și o poșetă de mari recepții. Gîndeam că, în șase luni de zile, îmi voi plăti toate datoriile. Se pot multe întîmpla, în acest timp. „Domi” va fi soția profesorului, mă vor servi toate colegele de la cofetărie, le voi duce mici daruri, voi începe să învăț pianul, și „j'ai, tu as, il a, tout le monde en a”, ca să uit de stafia mizeriei care umblă prin lume. Dar, domnule, înainte de a-mi inaugura rochia, în timpul unei vizite a prietenului meu, Emilia, sora mea mai mică decît mine cu doi ani, a bătut la ușă. Am introdus-o, i l-am prezentat pe domnul profesor, dar ea l-a întrebat tresărînd: — „Saru? Și mai cum?“... — „Coriolan Saru“, i-a răspuns el cu simplitate — „Eram sigură!“... — „De ce, așa de sigură?“... — „Pentru că sora mea nu știe cine sîntei“... — „Este posibil!“... a răspuns el, cu ușurință. L-am privit cu ură, în clipa aceea. „Este posibil!“... O fi vrut să spună că sînt o proastă, sau că el e un nevrednic? Totuși era și ceva adevărat: posibilă era neînțelegerea dintre noi. — „Dar dumneata, domnișoară Emilia, cu ce te ocupi?“... Sora mea își cam ascundea meseria, cu toate că munca ei nu avea nimic rușinos. De data asta, dînsa i-a vorbit cu o sinceritate puțin obișnuită. Frumoasă, la 20 de ani, mai naltă decît mine, blondă ca mierea, ea învățase nemțește, de la un dresor de animale, din Hamburg, unde după cum știți se află cea mai mare junglă de oraș, o mare grădină zoologică. Emilia i-a spus profesorului, deschis: — „Sînt îmblînzitoare de lei!“... Nu e nimic umoristic, în asta, dar el s-a amuzat ca de o delicată de conversație. — „Există meseria asta?“... — „Cum să nu existe?“ — „Știam că leul nu e un animal carpatin“... — „Leii pe care ați avut onoarea să-i cunoașteți, sînt toți născuți în captivitate, adică oriunde, prin urmare și în Carpați. De timpuriu li se face un oarecare dresaj, li se modifică dantura, cu cleștele și cu pila de oțel, și Burtă-Verde face cunoștință cu Africa, la București, înfiorîndu-se de niște animale care nu știu decît să ragă!“... La Cîrc, se angajase Emilia, unde cîștiga de zece ori mai mult decît mine, la cofetărie, unde mi se păruse că sînt pericole mai mici. Într-un tricou negru întins pe o piele superbă, cu o fustuliță ecoseză, ca un ambalaj de păpușă, cu un bici cursiv ca litera „f“ într-o mină, cu o bijuterie de revolver în altă mînă, Emilia era un „număr de atracție“, popularizat prin afișe, pe toate străzile. Era celebră sora mea, iar numele ei de artistă era Consuela. Cînd apărea în arenă, cu trei lei feroși, în sunetele fanfarei, parcă era împărăteasa Senegalului, sau a Indiei. Directorul Circului, într-un frac acoperit de decorații, ca un iconostas, ruga Onor. Publicul să facă liniște, să-și fină respirația, fiindcă urma să se petreacă ceva nemaipomenit în analele eroismului spectacular. Emilia făcea leii să caște gura, și ea își introducea capul între maxilarele fiarelor, fără pic de frică. O lume a aplaudat-o pe

Emilia, pentru blindețea pe care ea reușise s-o ducă printre animalele junglilor!... Profesorul a întrebat-o: — „N-ai cumva dificultăți mai mari, la împlinzirea oamenilor?”. Ea a rîs atît de argintiu, că dacă aș fi fost băiat, m-aș fi îndrăgostit de ea, doar din atît: — „Pe oameni îi împlinzește interesul!”, răspunse Emilia, sigură de ea. Aceasta, domnule, a fost nenorocirea care mi s-a întîmplat, în casa mea, în ziua cînd îmbrăcasem prima rochie de seară. Singura licărire de speranță că voi scăpa, a fost faptul că profesorul a refuzat invitația Emîliei, la Circ, și că nu-l pasiona măiestria ei: — Vă doresc succes... Eu sînt ocupat de ale mele“...

A doua zi, prietenul meu nu m-a căutat acasă, nici la cofetărie. Nici a treia zi. Au trecut cinci zile fără să-l fi văzut. Ziua a șasea, după vizită, era din nou duminică, și fiindcă nu-mi mai adusesese biletul de concert, mi-am cumpărat singură unul, uluită de scumpetea cu care se vinde muzica în lume. Mi-am îmbrăcat, pentru prima oară, rochia de seară, și cînd m-am așezat în fotoliu, mi-am spus: — „Aici aș dori să-mi dau sufletul.“ Îmi lăsasem mîinile în poală, și în întunericul din sală, doar la lumina ce răsărea din mînușile mele albe, îmi priveam degetele lungi, pe care le-aș fi blestemat, dacă n-aș mai fi așteptat încă o minune de la ele. Am avut impresia, la un moment, că el și-a aruncat privirea în public, am crezut că mă caută, și asta m-a liniștit, oarecum. El a executat, în seara aceea, Concertul pentru violoncel, de Dvorjak, și care se încheie cu o lungime de notă la care-i presupuneam un arcuș de un kilometru, ca un suspin al morții. M-au trezit din vis aplauzele, atît de barbare.

Dar în pauza dintre cele două părți ale programului, pe cînd mă plimbam singură prin rotonda pașilor pierduți a Atheneului, cu sufletul cel mai încruntat, în rochia cea mai frumoasă, am crezut că mă prăbușesc întîlnind acolo pe Emilia, care venise, pentru prima oară, la un concert...

Nu vă spun nimic mai mult, domnule, despre astfel de vînațai, ale vieții. Nenorocirea ni se înfățișează în costume vesele, de bal, cu surisuri, cu panglicuțe, cu parfumuri ametoare, ca și cum toate ar proveni din inventarul paradisului. Pierdusem pe bărbatul ce iubeam. Mi-a trebuit multă vreme, ca să mă conving. Dar cum împărații n-au loc în lume de cei inteligenți, îndrăgostiții n-au loc în lume de cei frumoși. Ajunsesem să-mi urâsc sora. Îi doream moartea. Dumnezeu este nedrept, sau în orice caz, indiferent la dreptate sau la nedreptate. Tot ce se petrece în natură este ceva scandalos de anormal. Dacă n-ar fi așa, omul n-ar fi fost nevoit să inventeze știința moralei. Am regretat, regret și acum, corectitudinea ce am avut unul față de altul. Regret că n-am ce să-i reproșez, și nici el mie. Aș fi fost cu mult mai puternică, dacă i-aș fi cedat, ca ultima femeie, dar el nu mi-a cerut nimic altceva decît să-i dau voie să mă privească. Atunci cînd iubim mai puțin, avem mai mult curaj, știm să cerem, smulgem cu violență ce ne place. Patima adevărată ne paralizează. Marea iubire rareori întemeiază familii, fiindcă ea n-ate durată. Orice mare iubire trece neobservată, fiindcă e tăcută.



Cînd mi-am consultat ceasul, lumina zilei nu era departe. Coșoii — n-aș fi bănuț existența atîtor cocoși, în centrul orașului, — anunțau ora trădărilor și a lașităților. Apostolul Petru a decretat actele trădării și ale fricii, printre păcatele iertabile. Dacă, în momentele acelea, ar mai fi rămas cea mai mică umbră a ispitei, somnul o învinsese, așa cum tot somnul a învins foamea lui Anselm, fiul lui Ugolino, atunci cînd își mîncă degetele. Am propus musafirei mele

să se culce pe sofa din cabinetul meu de lucru. Miine, voi găsi, poate, o soluție mai ușoară, pentru a o salva.

Dar Domi ținea să o mai rabd câteva minute.

— Încă puțin, domnule, și am isprăvit, zise ea. Sîntem așa de singuri, ca la naștere și ca la moarte. Există omul, dar umanitatea nu există. Trebuie să se schimbe ceva, în lumea asta, fiindcă nici religiile, nici banul, n-au făcut nimic pentru noi. Am căutat să am o discuție cu profesorul, să-l întreb pentru ce mi-a deschis ochii, pentru ce nu m-a lăsat în modestia mea, la cofetărie. L-am pîndit, într-o seară, după concert, în stradă. El nu era supărat. Senin, ca și cum n-ar fi presupus ce se petrece în inima mea, profesorul mi-a povestit că un om serios, ca Ibsen, la anii bătrîneții, își părăsea întunecatul nord scandinav, și se ducea la Viena, unde se îndrăgostise de o fată de 16 ani. Îi ținea calea, o întîlnea la Operă. Familia fetei era foarte onorată de celebritatea dramaturgului, dar nu și de asiduitățile arătate fetei. N-a fost greu să priceapă că Ibsen avea argumentele naturii. Tot ce se petrece în natură este natural, deci și anomalia asta. Fata nu avea decît argumentele conveniențelor sociale. „Ce te privește pe tine, că te iubesc?“, mi-a spus profesorul. „Să știi că vorbele astea le-a scris Goethe“. Cofetăria din mine a fost atît de umilită, încît n-am găsit nimic valabil pentru a-i răspunde. Lăsam în urmă felinarele aprinse, ale cheiului Dîmboviței. Iarna îmi înțeapa obrazii cu fulgi înghețați, și mă gîndeam cît de absurdă este situația mea, conducîndu-l spre locuință, în loc să mă conducă el pe mine...

Nu pot ști nimic din ce s-o fi petrecut între Emilia și Coriolan. Atît îți pot spune, domnule, că meseria de imblinzitoare de lei este foarte primejdioasă pentru femei. În fiecare lună vin unele zile cînd orice femeie tină ră pierde singe și miroase a singe. Leul simte acest miros, și într-o clipă, instinctul carnasier scapă din teroarea dresajului. Într-o seară, la Circ, capul frumos al surorii mele a fost fărîmat de un leu, ca o nucă. La înmormîntarea Emiliei, profesorul mi-a exprimat niște condoleanțe, necuviincios de politico. Nu mai rămăsese nimic din marea iubire. Pasiunea pentru muzică o am de la el. E un mod de a gusta moartea în doze mici. Cînd am căzut în zăpadă, am crezut că s-a isprăvit și asta. După cum vezi, nu m-am sinucis. Lucrez tot la cofetărie. Vă rog să nu mă căutați. Mi-ar fi greu să-mi caut altă slujbă. Lăsați-mă în pace...

S-a îmbrăcat și a plecat. Am urmărit-o prin fereastră: nu știa unde să-și pună piciorul, cu pantofii aceia subțiri, care se îngropau în zăpada naltă.

Au trecut, de atunci, mai mult de zece ani.

N-am mai văzut-o niciodată. Așa cum a scris Corneille: în luptă sîntem ca lei, dar murim ca mieii...



euforie albă

Magda se îmbrăca pregătindu-se de plecare. Încercam să mă întorc după ea, să-i urmăresc toate mișcărilor dar simțeam o durere ascuțită în piciorul drept, care, așa bandajat și rigid în gips, mi se părea un pachet de prisos pe care l-aș fi azvîrlit cu o poftă ne bună. Dacă nu m-ar fi durut și dacă n-ar fi fost propriul și indispensabilul meu picior! Nu mai țineam minte exact amănuntele, dar știam că plecasem cu toții să „încercăm“ zăpada pentru a doua zi, eram amețiți de tren și de noaptea nedormită, o ținusem tot într-un cîntec, fumînd ca nebunii, jucînd bîza în compartiment și pe culoar spre disperarea celorlalți călători și mai ales a unei cuconițe vopsite care arunca săgeți din ochii ei verzi, și acolo, la încercare, naiba știe cum mi-am pierdut siguranța și am văzut că zboară spre mine vertiginos copacul ăla... și am simțit că mă sfărîm. În ultima clipă am avut un singur gînd: să-mi feresc fața să nu mă pocesc așa cum am văzut la Todiriță, campionul. Și așa m-am pomenit în pat și în gips, iar Magda era acum gata de plecare. Aș fi putut s-o opresc, s-o întreb amănunte. Sau s-o întreb dacă nu cumva din cauza mea își amărîse zilele astea de vacanță, dar n-am izbutit decît să blîgii: „Te-am încurcat mult, nu-i așa?“

— Nu prea mult, zîmbi ea cu ochii pe fereastră unde pînă la jumătate gerul brodase o dantelă ciudată, translucidă.

— Să nu-ți închipui că a fost ușor, dar nici prea greu.

Era Magda cea de totdeauna, pe care o cunoșteam bine, care își drămuia cuvintele, părerile, care aci se lăsa prinsă de un entuziasm nebun, gata să dăruie un lucru scump abia primit, rîvnit de multă vreme, aci se posomora și regreta că a fost prea darnică sau prea îngăduitoare cu cineva. În dorința ei de a-și controla pornirile, — era conștientă că se lasă ușor prinsă de un capriciu de o clipă pe care îl regreta apoi destul de repede — Magda devenea uneori (fără voia ei, desigur, căci are un fond bun) meschină. „Tu ar trebui să fii pictată cu un corn al abundenței într-o mină și cu o balanță farmaceutică în cealaltă“, i-am spus odată rîzînd. Ne aflam împreună la Văratec într-o vară și Magda, care în aceeași dimineață dăruise măicuții Olimpia un șal frumos de mohair, cam închis la culoare, se tirguise apoi aprig cu aceeași măicuță pentru niște pere busuioace și ținea morțiș să nu-i dea atît cît ceruse bătrîna. N-am înțeles-o atunci, după cum n-o înțelegeam nici acum cînd, fără voia mea, o sileam să-mi poarte de grijă.

— N-am stat de veghe lângă tine cum probabil îți inchipui, a reluat ea cam înțepată. Am făcut cu rîndul.

— Cum adică ?

— Așa, bine. Și eu, și Nona și sora lui Rembrandt... Toți am alergat !

— Rembrandt ?...

— Ei, ai uitat ? Ion, pictorul... Și doctorul (doctorul era Sergiu, pe care îl cunoscusem înaintea Magdei la Ionești acasă, venise ca să o îngrijească pe Catița, astă vară, dar nu-i spuseseam Magdei. Era secretul nostru, al meu și al lui Sergiu, și cred că cel dintîi pe care nu i-l spuneam prietenei mele). Și pianistul și chiar primadona. (Asta era o cucoană destul de coaptă, măritată cu un director general cam trecut — cred că avea vreo patruzece de ani sau chiar mai mult, care se agățase de noi și, după cît am înțeles eu, se cunoștea bine cu pictorul)...

— Fiecare ne-am descoperit pentru cîteva ceasuri aptitudini de soră medicală exemplară ! S-ar părea însă că recordul l-a bătut... muzicianul nostru, negru ca un arap. Ne cerea chiar să-l lăsăm mai multă vreme în preajma ta. Ei, ce-ai roșit așa ? Te place...

Simțeam în vocea prietenei mele o maliție prost ascunsă, o cunoscută acreală pe care o avea ori de cîte ori i se părea ei că e în primejdie să-i fur ceva, un minimum de atenție de la bărbatul pe care își pusese ochii. Și cum Sergiu, poate fiindcă mă cunoștea dinainte, poate pentru alt motiv, îmi adresa prea multe întrebări, Magda se și gîndise să-i găsească un înlocuitor, să-l „neutralizeze“... Ce repede se gîndea ea să-mi afle mie un eventual prieten ca să fie sigură de cel pe care pusese ochii !

Mă deranja nu numai faptul că părea plictisită de mine fiindcă îmi rupsesem piciorul încă din prima zi, — deși ar fi trebuit poate să se bucure știindu-mă imobilizată și deci inofensivă — dar eram sîcilită că oameni aproape străini, căci pe unii abia apucasem să-i cunosc, mă văzuseră în starea aceea biologică degradantă în care te aduce boala, indiferent de natura ei. Totdeauna cînd sînt bolnavă nu suport în preajma mea nici pe cei ai casei, Florence și Ghighi fiind singurii cu care comunic într-o asemenea împrejurare, iar acum îmi dădusem în petec urît de tot... Oricum nu mai puteam repara nimic, dar maliția Magdei care probabil profitase de gentilețea sau de timiditatea ori, cine știe ? de slăbiciunea pianistului pentru mine ca să-l determine să se învirtească mai mult pe lângă mine, o, mă umpleau de ciudă ! Mă simțeam nenorocită și-mi venea să plîng !

Magda își pusese căciulița roșie cu moț și își încheia mînușile pufoase aduse de tatăl ei, din ultima călătorie în străinătate. Mă gîndii că probabil și eu aș fi arătat la fel de plictisită și de dornică de a zburda pe-afară dacă ea și-ar fi rupt piciorul... și ar fi căzut în spinarea mea, într-o vacanță, și m-ar fi împiedecat să mă odihnesc sau să mă distrez. Mai ales că o auzisem, cu o săptămînă înainte de plecare cît de mult ținea să se distreze în vacanța asta. Și nu numai ei, și Nonei ori lui Sergiu care mă cunoșteau, și celorlalți : pianistului, pictorului — auzi „Rembrandt” ! — și primadonei aceleia coapte, — tu-turor le căzusem ca o pacoste în spinare. Ce erau obligați să mă suporte cu boala mea cu tot ?

Care dintre noi spusese oare cel dintîi să mergem să încercăm pîrtia ? Oh, cred că eu fusesem aia, nici n-aveam măcar cui să-i port pică, pe cine să fac vinovat de accidentul meu idiot ! Și mă durea piciorul de-mi săreau ochii din cap ! Să-mi stric prima vacanță în care, — fericire nesperată — scăpam de prezența surorii și a fratelui meu, și s-o stric și pe a celorlalți, să-i silesc să aibă grijă de mine, mi se părea dacă nu o toană de prost gust a întîmplării, cel puțin un ghinion stupid...

Magda observase probabil supărarea mea căci mă privea cu atenție. S-a îndreptat apoi spre mine și mi-a cerut: „Dă-mi termometrul!”

M-am uitat la ea mirată. Nu țineam minte să mi-l fi dat; îl aveam totuși sub braț.

L-a cercetat foarte atentă și a pocnit din degete satisfăcută.

— Bravo, mult mai bine! Ai voie să mănânci sarmale! Azi e duminică, știi. Ilie ne dă șarmale... Mă duc să-i spun lui Sergiu și celorlalți.

Am încercat să mă ridic... Uitasem că nu mai eram stăpînă pe unul din picioarele mele. Doamne, numai de n-aș rămîne șchioapă!... Mă îngrozea o asemenea probabilitate, mă făcea să mă cutremur... O auzeam pe Magda ca prin vis:

— Mă duc să le spun... Mă așteaptă... Tu rămii cuminte în pat... O să vină Nona să-ți ție de urît...

Aveam sentimentul neplăcut că depind de Magda și de Sergiu — iar Sergiu! — prietenul ei probabil — în trei zile cît zăcusem urlînd, avuseseră vreme să devină „prieteni” — și vroiam să mă smulg cît mai repede acestui sentiment de dependență silită care se adăuga durerilor, stînjeneii mele apăsătoare cu care mă trezisem...

Hotărîrea mea era luată. Trebuia să plec neîntîrziat acasă, trebuia să isprăvesc cu situația aceasta umilitoare!!

— Magda, vreau să iau primul tren și să merg acasă...

Eram absolut sigură că era cea mai înțeleaptă soluție, unica în stare să mă scape de o tutelă nedorită, — a Magdei — ca și de recunoștința silită (lasă că în genere recunoștința este ceva care se practică în silă, cu mare silă!) pe care trebuia să le-o arăt tuturor „samaritenilor” ce contribuiseră la punerea piciorului meu în gips și la însănătoșirea mea... dar care, eram sigură, mă ocăriseră destul, fiindcă îi obligasem să se ocupe de mine. Și printre ei, Sergiu, „doctorul”! Dar nu înțelegeam deloc risul zgomotos al prietenei mele.

— Imposibil, chérie! Drumurile sînt înzăpezite! Nu merg trenurile de două zile. N-ai cum să ajungi acasă. N-ai cu ce! Și apoi nici n-ar fi cuminte! Cum ai să-ți cărăbănești piciorul ăsta imobilizat? (Asta așa era). De două zile nu primim nimic: nici poștă, nici ziare... Trăim izolați de lume, încercuți de inamicul ăsta alb. Ia uite ce ninge, parcă s-a spart cerul! — și pînă n-om ajunge să ne mîncăm și urechile, nu mai putem lua trenul înapoi spre casă! Or să ne mănînce lupii!...

Spusese ultimele cuvinte cu vocea îngroșată de Bau-Bau care vrea să sperie copiii, apoi începu să ridă cu poftă. Mă uitam la ea și n-o mai recunoșteam! Era fericită că eu sînt imobilizată în pat, că s-a spart cerul, că sîntem înzăpeziți, că nu primim ziare... Și mi-am dat seama imediat că, în timp ce eu zăceam în pat, ea suferise o metamorfozare ciudată... Era oare îndrăgostită? Dacă faptul că eram izolați de lume îi provocase o asemenea veselie, ei care se speria de orice, pe care o deranja o cît de neînsemnată abatere de la armonia cotidiană, era fără îndoială amoretată... Glumea și ridea cu atîta chef, încît se făcuse mai frumoasă! Parcă îmi spunea nu știu ce basm frumos așa gesticula, zîmbea, ridea cînd rostea lucruri atît de îngrijorătoare. Începuse chiar să-mi transmită și mie ceva din veselie ei, din buna dispoziție al cărui mobil nu-l cunoșteam încă, îl bănuiam numai — și m-am trezit rîzînd o dată cu ea. Părea încîntată de înzăpezire, de ninsoarea ce nu mai contenea, chiar de boala mea neașteptată și stupidă. Simțeam că mă întunec din nou cînd, pe sală se auziră glasuri vesele și o voce cunoscută o strigă:

— Magda, hai dragă, vino odată!

De unde cunoșteam vocea asta cu modulații contrafăcute, ușor alintată, alternând cu accente grave? A Nonei nu era! Vocea ei era subțirică. A surorii lui Rembrandt, pictorul? A! Era Primadona, cucoana aceea care în prima zi a venirii noastre aici, își condusesese soțul la gară. Ne încrucisasem pe drum...

— Du-te, te-au chemat!

Și am împins-o spre ușă.

— Tu stai cuminte în pat, îți trimit pe cineva. Mă duc să ajut la dezvăpezire.

Și Magda rizînd, îmi făcu un semn amical cu mînușa ei roșie ca și căciulița și dispăru pe ușă ca un copil care aleargă la joacă. Mă simțeam dintr-odată mai bine, mă molipsise veselia ei. Și ea, cînd era bine dispusă, nu făcea economie la rîs. Avea un rîs plăcut, contagios și ea știa asta foarte bine. Pariase odată cu niște fete de pe strada noastră care, într-una din zile, veniseră acasă foarte fiindcă încasaseră note proaste, pariase că o să le facă să ridă mai ceva decît Stan Laurel și cîștigase prinsoarea fără nici un efort.

Un neastimpăr plăcut puse stăpînire și pe mine, deși simțeam că sînt invidioasă pe toți cei care puteau să umble, să alege și să meargă să dezvăpezească vila. Chiar pe Sergiu eram invidioasă, pe Sergiu și pe Magda. Eram curioasă să văd cum mai arată peisajul, ninsoarea aceea care îi dăduse Magdei o stare de euforie — ninsoarea sau altceva? dar de la locul meu din pat nu puteam să văd mare lucru. Trebuia să merg la fereastră... M-am mișcat cu greu, iar începu să mă doară piciorul, mă simțeam tare amețită de parcă aș fi zăcut o lună, nu trei zile, și după ce mă sprijinii ba de marginea patului, ba de fotoliu ajunsei în fine la geam, mînată de o bucurie necunoscută care mă făcea să birui durerea.

Spectacolul ninsorii — o ninsoare lină, cu fulgi care se răsuceau beți în aer ca să se depună pufoși, mari, pe stratul gros de zăpadă din drum, de pe acoperișuri, de pe balustradele balcoanelor, pe stîlpii cu becurile deghizate, îmbrobodite în alb și pe brazii ce semănau izbitor cu niște oameni de zăpadă — era feeric! Ningea într-una, ninge neobosit și era o liniște adîncă, de sfirșit de lume...

Nu știu cît am stat la fereastră privind în neștire amețitorul zbor al fulgilor care păreau balerine minuscule. Pîndeam, așteptam zvonul glasurilor prietenilor mei — și nu știu de ce mi-ar fi plăcut să-l aud mai ales pe cel al doctorului — dar nu auzeam nimic. Nu se auzea decît, din cînd în cînd, undeva departe, un lătrat de ciine care ajungea la mine micșorat, atenuat de filtrul vîtuit al zăpezii tronînd pretutindeni. Obosisem, mă dureau ochii, îmi dăduseră lacrimile de atîta alb și m-aș fi dus să mă așed înapoi în pat, dacă n-aș fi auzit un sunet firav de clopoțel ce se apropia. Mă uitam pe fereastră dar nu vedeam nimic iar în locul drumului era o mare, o definitivă și albă înstăpînire a zăpezii. Îmi lipisem obrazul de sticla rece brodată cu flori translucide și simțeam cum se topesc sub căldura obrazului meu. Clopoței deveneau din ce în ce mai veseli și mai apropiați și mă gîndeam, zîmbind, că așa mi-l închipuiam — cînd eram mică — pe Moș Crăciun, venind cu daruri... Dincolo de sunetul clopoțelilor... Numai la bunicul Luca, în G., mai văzusem o sanie din lemn surit de vreme, cu un cal roib care avea la gît un clopoțel vesel ca ăsta de acum. Bunicul mă lua în brațe, eram mică, zăpada era mare, iar boarfele în care mă încotoșmăna Buni nu mă mai lăsau să mă mișc în voie, deveneam „pachet” — vorța bunicului — și mă depunea în sania aceea care mi se părea cel mai teribil mijloc de locomoție. Calul mișca într-una capul de parcă i-ar fi făcut o plăcere deosebită să-și audă clopoțelul, și eu mă desprindeam greu din brațele bunicului care mirosea aspru a tutun...

A cui era acum sania aceea cu zurgălăul vesel care se rostogolea senin în liniștea albă, din ce în ce mai stăpînă și mai amenințătoare ?

Mă gîndeam că mi-ar fi plăcut să mor în clipa aceea, undeva îngropată în curgerea albă, pufoasă, neconținută și nepăsătoare... Mi-am amintit de un coleg din școala noastră care dispăruse înzăpezit în Bucegi, sub nămeți, cine știe cum... Nu-l mai căinam ca altădată. Privind belșugul acela de zăpadă eram aproape sigură că avusese o moarte frumoasă ! Să pieri pe încetul, înghițit de o mare de alb, în loc să se arunce peste tine bulgări negri de pămînt !..

Pe măsură ce clopoțelul se apropia, nerăbdarea mea sporea. Mă gîndeam că poate prietenii — Magda, Nona, Sergiu ca și ceilalți cunoscuți de la vilă, se-ntorceau din cine știe ce expediție temerară ! N-aveam deloc, nu mai aveam senzația de teamă, de îngrijorare, de la început, și nici dorința de a lua primul tren înapoi spre casă... Se topise ca și broderia de gheață de pe geam... Dimpotrivă, parcă trecusem fără să știu cînd și cum, într-o altă lume. Parcă eram prizoniera unei ierni polare, căci albul estompase, acoperise, înlocuise aproape toate celelalte culori : verdele brazilor, roșul olanelor, cenușiul timpăriei de la vilele din vecinătate, amenințînd să acopere de tot copacii în mantii grele, afinate, albe. Nînoarea se schimbase într-un adevărat potop de fulgi mari, care întunecau alb, vederea peisajului, a contururilor. Și clopoțelii se apropiau, deslușeam acum două tonalități ale ding-ding-ului vioi care ajunsese la colțul casei. Am văzut apărînd încordat de efort, un căluț murg din trupul și din nările căruia izvorau fuioare de aburi. Calul trăgea un triunghi ciudat de simplu, din trei scînduri, închipuind un plug primitiv pentru deschiderea unei pîrtii pe drum. Pe cea de a treia scîndură, așezată sub forma unei banchete la fel de primitive, era un om îmbrăcat într-o pufoaică albastră, cu o căciulă țuguiață, veche pe cap. Pe jos, în urma plugului improvizat venea Magda, care-mi făcea semne și rîdea. După ding-ding-ul clopoțelilor, rîsul ei încheia parcă un ciclu al sunetelor ce le auzisem de cînd coborîsem din pat. Priveam încîntată spectacolul acela primitiv și simplu. Din ce puține elemente era alcătuit : un căluț cu clopoțel, un plug primitiv, un om în pufoaica lui albastră și Magda... Și, nu știu de ce, parcă puneau în valoare frumusețea desăvîrșită a acelei zile de iarnă, reunind în mine senzația de înduioșare față de propria mea făptură, ah, ce rău mă strîngea gipsul ăla nesuferit ! și acel dor de moarte, de absolută liniște. Aveam o poftă nebună să mă duc afară și să mă afund calmă, aproape nepăsătoare, în zăpada afînată, moale, așternîndu-se mereu și mereu peste trupul meu... Era o senzație acută, nevoia aceea de a mă afunda în zăpadă și îmi venea să țip că nu puteam merge afară. Eram în casă, la fereastră, adăpostită de stîhia iernii, — dacă „stihie“ se putea numi acea încăpățînată cernere de alb și totuși trupul meu era undeva afară, înecat în acel alb atotputernic care nîngea peste mine, simțeam căldura frigului pe care o simt cei ce mor înghețați, trăiam treptat neliniștea și liniștea aceea resemnată pe care ți-o dă troienirea, muream încet dar nu-mi părea rău, căci muream așa de frumos încît aproape nu mai simțeam că mor...

Mă-nduioșase pînă la lacrimi ding-ding-ul acela vesel care murea și el, îndepărtîndu-se ca și rîsul prietenei mele, îndrăgostită de Sergiu, pe care simțeam că-l iubesc și eu, fără nici o speranță... Magda îmi trimitea bezele din tumultul acela de alb, era fericită, știam. Eu eram obosită de-atîta alb, de-atîta frumos și de clinchet de clopoțel, mă obosiseră aceste mesaje delicate și ciudate ale unei renunțări ce nu se născuse încă... Fiîndcă nu eram sigură dacă am să renunț așa de ușor la Sergiu, așa cum nu puteam încă să mă văd murînd — mai mult decît o clipă fugară în închipuire, în troienirea aceea albă, cu clopoțel...

întoarcerea

În acești ani, am avut o singură dată revelația a ceea ce ar putea să fie liniștea.

Umblasem câteva zile prin păduri amețitoare, pline de umbră, pe cărări grele și pieptișe, urcînd neîntrerupt spre undeva, spre ceva nevăzut, într-o oboseală ciudată a gîndurilor, umblasem cu cai și fără cai, cu picioare și fără picioare, cu memorie și fără memorie, apăsător în pămîntul negru și apăsător în cerul înfierbîntat, cu voie și fără să-mi dau bine seama întru totul de rostul mișcării mele în acele locuri și în acele timpuri, istovit și fără să doresc odihna, strivit de tot felul de greutate și voind din cînd în cînd strivirea, pînă totul devenise un vuiet al trupului și al sufletului, cînd, neanunțată, neprevăzînd-o nimeni, am izbîndit la o lărgime alpină.

Vuietul a încetat brusc. Am înțeles că sînt singur cu trupul meu. Nimic din ceea ce se întîmplase nu avea vreo legătură cu acest munte imens, deschis înainte. Vuietul de pînă atunci îmi apărea în jalnica lui stare de bolboroseală la care participaseră tot felul de voci pipernicite și neadevărate. Acum rămîneau pentru prima dată față în față cu o liniște lungă pe care aveam sau trebuia s-o traversez absolut singur.

Îți mărturisesc sincer că m-am înspăimîntat. Din două motive: Primul, fiindcă tot timpul crezusem că ceea ce mă însoțise era glasul meu, gîndul meu, oboseala mea, că umblasem cu mijloacele mele, bune sau rele, multe sau puține, dar ale mele, și pînă și lipsa de sens îmi aparținuse. Înțelegeam că în fața liniștei pe care o deschidea sălbatec muntele nu-mi mai rămînea nimic fiindcă (poate de aici pleca spaima) în realitate nu fusese niciodată nimic, iar ceea ce îmi aparținuse cu adevărat la început, se pierduse. În al doilea rînd, ceva mă atinsese pînă să ajung aici, așa că nu mai aveam certitudinea că ceea ce-mi aparținuse îmi va mai aparține. Eram, deci, opus muntelui și liniștii sale, cu o dușmănie neașteptată.

Am vrut să mă întorc. Să parcurg și să reparcurg hățiturile, să cad în oboseală, să mă înșel că umblu cu cai de foc, cu picioare puternice, că umblu mereu, ceea ce ar fi fost mult mai puțin înspăimîntător decît liniștea necunoscută care mă aștepta și pentru care nu eram în nici un fel pregătît. Or, acest lucru ar fi fost imposibil. De acum încolo muntele era înainte, după cum eu începeam din acel punct spre el.

Dar spaima a ținut numai câteva clipe. Pe sub piele mi s-a strecurat o căldură dulce care începu prin a mă încinge, apoi coborî în mîini și în picioare. O febră necunoscută, pe care nu o prevăzusem și din care

nu știam dacă trebuie să mă rup sau nu. Mă simțeam foarte bine în singurătatea celui munte cu desăvârșire golit de pădure — de fapt nu fusese niciodată acoperit de arbori. Spaima se spulberă nu știu cum și unde. Nu mai voiam nimic, nu mai chemam pe nimeni, nu mai era de așteptat nici o minune. Eram conștient că trăiam minunea mea, departe de lume, în taină, așa cum se nasc și mor fiarele, aici, aproape de Dumnezeuul stâncilor și pământului. Un gând m-a electrocutat: „Asta e fericirea!”

Muntele începu să se miște înaintea sufletului meu și am știut că totul e viu, viu, teribil de viu, cum de mult, de foarte multă vreme nu mai fusese pentru mine. Începură să se audă glasurile alor mei, întâi mai încet, apoi tot mai deslușite. Deși nu-i vedeam bine, știam că sînt între ei, toți strînși cerc cum mai fuseseră odată, de mult, nu știu cu ce prilej, care, așa cum stai în jurul focului sau la mort sau la o cumătrie menită a întări numele cuiva din cei care îți sînt apropiați. Stau precum îi știam: Tecla, cu obrazul lung și fărâmițat în parcele mici de riduri, cu ura ei inofensivă, Vasile, mirat de moartea lui fii-su, Neculai cu nevasta pleznind de extaz, rudele tatei din V. Stau într-o roată mare cît un stadion, ca să mă vadă bine. Eu eram în locul unde se întilneau spițele acelei roți, drept în centrul vorbelor lor care mă loveau bune, calde. Ziua era foarte înaltă și albă, fără nici o pasăre, fără nici un nor, fără nimic care să tulbure lumina soarelui — involuntar m-am gîndit că nu se vede nici o umbră și m-am mirat puțin de asta —; ei stăteau în desfășurarea aceea mare, rotundă, iar lumina le cădea exact pe creștet, îi străbătea și se înfîgea probabil în pămînt, fiindcă nici ei nu aveau pic de umbră. Am simțit îndemn să cercetez fenomenul, dar nu-mi puteam mișca picioarele din loc, gestul s-a frînt undeva la începutul lui, — nu, nu era neputința de a păși, de fapt nici nu voiam să-mi schimb neclintirea. Peste îndemn se scurse o moliciune plăcută care mă fixa acolo și doar cînd am întors capul am văzut că sînt singurul care am în urma mea o umbră mică, scurtă, încît între ei, în cerul lor larg, semănam cu stîlpul scăzut al unui ceas solar. Văzusem odată, într-un lagăr, un asemenea ceas, într-un lagăr de mult părăsit și cotropit de miros de cărămidă umedă, de miros de iarbă putrezită, iarba aceea galbenă și îngheboșată care s-a tîrît pe sub tăpile late ale barărilor.

Un asemenea ceas era, poate, dar altfel, pentru că cel de demult își vărsase umbra peste o vegetație împuțită de trecerea timpului, pe cînd eu, aici, în ziua albă a muntelui, stăteam drept, cu tăietura scurtă a umbrei mele în spate. Ei mă înconjuraseră de departe — totul avea o culoare de piatră argintiu vînată — și mi-am adus aminte de resturile unui templu sau așa ceva pe care le-am visat odată, tot de mult, niște chipuri cioplite presărate circular pe marginile unui lac, ca și cum cu ochii lor de piatră ar fi căutat ceva în adînc. „Mă căutau pe mine!” Am țipat. „M-așteptau!” am țipat. Am țipat înăuntru ca să nu mă audă, uitînd că ei nu pot fi înșelați și aud strigătele dinăuntruului meu. Prima a vorbit Tecla, și s-a făcut întuneric, cu vînt rece care a stins totul în afara celor cinci chipuri ale lor, acum parcă bătute în metal. Bătrîna își scutura vorbele în bătaia vîntului negru. Le rostogolea către mine și ele veneau și mi se lipeau de labele picioarelor, apoi ajungeau la pulpe, și picioarele mele se acoperiseră de solzi lați și începui să seamăn cu pasărea care se spune că va veni la sfîrșitul lumii, cînd îngerii vor striga cu trîmbițe de argint. Glasul ei, al Teclai, îmi ștersese definitiv umbra, așa că acum nu mă deosebeam de ceilalți, numai nu știu dacă aveam și eu aerul acela de metal bătut cu ciocanul. Curînd vorbele se transformară în șuierături care-mi încolăceau pulpele, și toate erau un șir de blesteme aruncate asupra mea pentru că, zicea ea, mă întorsesem ca să fiu părtaș la avere. Avea

dreptate, de asta mă întorsesem, să-mi primesc partea mea, partea mea adevărată, care mi se cuvinea, întrucît eram din singele acesta și singele acesta acum se cerea împărțit fiecăruia din noi. Da, asta era. Avea dreptate și am fost surprins cît de ușor a descoperit motivul exact al venirii mele. „Uite, baba dracului!” m-am gîndit. Ea a continuat, spunînd că degeaba o sudui, asta nu poate ajuta la nimic, cel puțin în cazul de față, și ce-i pierdut e pierdut, iar eu pierdusem tot și n-are nici un rost să mă prefac, tot o să fiu recunoscut.

— Dar eu nu vreau nimic, am spus mirîndu-mă cît de ușor pot să mint, fiindcă acum voiam. Nu vreau nimic din al vostru. Vreau numai din al meu, care a rămas aici și vouă nu vă folosește.

— Totul e al nostru, nimic nu e al tău, urlă Tecla și-mi flutură dinaintea ochilor bucata de lut arsă în care îmi recunosc fața purtată de-a lungul unor nopți socotite ca fiind numai ale mele.

N-am ce face. Totul s-a dat în vileag. Mă las incolăcit de vorbele Teclei, pînă îmi este clar că nu voi primi nimic. Acum aș vrea să se facă puțină lumină și se face, încet, încet, ziuă. Vasile e cel care trage în sus fitilul lămpii, bilbiindu-se. Are o a doua femeie, una tînără. De acum el nu mai vrea să schimbe nimic. A schimbat tot ce a avut de schimbat. Îmi face din ochi, lăsînd să se înțeleagă că e în ordine și nu merită să-ți bați capul cu tot felul de neliniști, fiindcă, mai devreme sau mai tîrziu, tot vine liniștea — nu se gîndea la moarte — liniștea asta cînd iai o femeie tînără și nu-ți mai pasă dacă te trădează, liniștea cînd începi un lucru și nu-l termini, dar nu-ți pasă că nu-l sfîrșești, liniștea cînd prinzi coasa în mînă și intri în livada cu iarba întreagă, știînd că trebuie s-o rețezi toată — ceea ce e al dracului de istovitor, — și îi tragi înainte fără îngrijorare că s-ar putea să nu sfîrșești. Pentru că acum știi că vei sfîrși mereu la fel, mereu la fel, și asta îți dă o liniște grea, nepăsătoare în tot trupul.

El numai mă întreabă dacă e adevărat că am omorît. Eu mă gîndesc la mine și îi spun că e adevărat. El mă asigură că asta n-are importanță, a vrut doar să știe în ce măsură se poate acorda credit unui svon. E mulțumit că un svon poate fi adevărat. Ar spune-o și altcuiva, dar nu se aude decît de la el pînă la mine și invers. Nici prin semne ceilalți nu pot înțelege nimic. El mai voia să întrebe dacă e adevărat că am vîndut tabachera de lemn sculptat pe care o avea tata. Eu nu-mi amintesc nimic, dar spun că am vîndut-o ca să scap de la spînzurătoare un prieten. El zice că așa e frumos și că tabachera aceea îi plăcuse, foarte mult, încă de pe cînd o avea tata.

Acum s-a făcut lumină mare. El rîde cu dinți uriași. Ar vrea să întindă mîna către mine, să mă mîngîie, însă nu prea e obișnuit cu asta, și oricum, nu se face să mă mîngîie în văzul tuturor, deși crede că o merit. Dar, apropo de asta, e adevărat că mă iubesc cu o față străină? Așa spun oamenii pe la noi. Pe el nu îl interesează în mod deosebit, dar dacă așa spun oamenii...

Muntele e uriaș. Nu se vede nici urmă de sălbătăciune. Am mai fost aici, dar nu mi se văd urmele. Niște cărări în lungul coastelor, ca niște trepte înguste, atît de îndesate cu iarbă, încît abia le bănui. Caut cu ochii vreo pasăre. E prea înalt înaltul pentru zburătoare. E prea departe depărtarea pentru fiare. Sfișierile au loc undeva la vale, în lagunele acelea de ceață în care-mi cufund ochii. Strigătele de moarte, fuga, spaîma, crima numită echilibru biologic acolo se petrec, în umbră, sub privegherea ploii, a mîzgăi, în colcăiala de copaci și viermi și noroi și plante vindecătoare. Da, jos e umbră, numai jos, în văile pline de apă. Sus nu e umbră. Numai eu am o umbră scurtă ca o creastă de monstru antediluvian. Cine ajunge aici e salvat. Cine reușește să scape în goliștea muntelui, deasupra umbrei și copacilor. Aici nu e drept de a ucide.

Neculai și nevasta lui care-i supraviețuise nu aveau să mă întrebe nimic. Ea era cea care se salvase. Ajunsese aici, alungată de el. Moartea lui e la marginea pădurii din care ea izbucnise în sus către golul muntelui. Nu avea ce să mă întrebe.

Cei doi bărbați, rude ale tatei din V., se așezaseră unul lângă celălalt. Încheiau roata. Țineau partea dinspre răsărit a spițelor care se înfingeau în mine. Umbra mea ascuțită căta către ei. Acum am atacat eu, fără să mai aștept cu blindețe cine știe ce întrebări viclene.

— Bună ziua, am zis, parcă v-am mai văzut undeva, dar e mult de atunci și nu-mi aduc bine aminte. Știu că erați tot amindoi și mi-a venit să rid că nu umblați decît împreună; pe atunci nu știam ce-i asta, așa că risul meu era nevinovat. Bună ziua, mă primiți și pe mine?

S-au uitat rece unul la altul, apoi m-au întrebat:

— Cine ești?

Eram sigur că mă cunoșteau, dar probabil acesta o fi fiind un obicei mai vechi, neștiut de mine, sau unul mai nou pe care nu avusesem cum să-l aflu. Le-am spus că sînt fiul tatălui meu, din neamul lor, și m-am întors pe munte, pentru că în sufletul meu s-a făcut deodată un vid enorm care cerea muntele și numai muntele acesta puternic al nostru putea să mă ajute să adorm noaptea cu gînd drept.

S-au uitat din nou unul la altul și au început să ridă spre mine cu hohote mai ca niște behăituri. Li se vedea gîtlejul fierbinte și adînc precum o peșteră din care scoteau valuri, valuri de sunete și le aruncau asupra mea. Îmi ardeau pielea de pe mîini aceste hohote, și penele rotunjite pe picioare se mistuiră pînă rămase osul gol și alb cum fusese la început. Cum rideau, am văzut înapoia lor pădurea apropiindu-se tiptil, copacii se țirau în sus pe coasta muntelui, încercuindu-ne albastru și pentru prima dată mi-a fost teamă de necunoscutul pe care-l pot conține aceste locuri. Am urlat către ei să înceteze, am urlat cu glasul acela cu care judecam și condamnam, cu care ucideam, cu care îndoiam grumazurile, pînă pocnea ultima vertebră. Am urlat de am crezut că plesnesc.

Glasul a sunat mic, în pîslă, mi-a căzut din gură la picioare și s-a făcut șarpe și a fugit către cei doi bărbați, rude ale tatei din V. Nimeni n-a auzit glasul meu în afară de ei, care au înțeles și s-au oprit din mers. Copacii s-au prăvălit înapoi la locul lor și lărgimea s-a făcut mai mare și mai sigură.

— Acum, să stăm de vorbă ca între dușmani, le-am zis.

I-am legat de mîini și de picioare cu șomoioage de iarbă răsucite repede (învățasem o mie de feluri de a improviza un lanț) și i-am tîrît în mijlocul muntelui lîngă umbra mea. Atunci am văzut că și ei aveau o umbră mică și scurtă ca o coadă de animal antediluvian și asta mi-a umplut obrazii cu o bucurie teribilă. „Așa vă trebuie dacă nu știți cu cine aveți de-a face!” le-am strigat. „Vai de capul vostru ce-o să vi se întîmple! Spuneți repede cine sînteți?”

Cum vezi, le întorceam figura, dezarmîndu-i cu știința mea de care nu avuseseră habar. Nu e mai puțin adevărat că acum, după ce-i știam la picioarele mele, eram totuși curios să aflu cine sînt ei în realitate. Au început să scîncească și i-am lovit peste gură pînă au tăcut mulțumiți.

— Acum vorbim, au început deodată. Nu te cunoaștem și nici nu vrem să te cunoaștem. Muntele-i al nostru și aici ne paștem vacile din moși-strămoși și tu n-ai ce să cauți cu balivernele tale despre suflet și alte prostii. Nici nu există suflet și te privește personal ce crezi despre gînd drept sau gînd strîmb; drept este să pleci mai repede, pînă nu observă ceilalți și te asvîrlim toți ca pe nu sculpat.

Așa ziceau — „ca pe un scuipat“ — și făceau spume la gură, cu dușmănie multă, dar altfel decât dușmănia Teclei, aici era o ură nouă, de altă proveniență, și voiam să aflu sursa ei când i-am izbit din nou peste bot. N-aveau ce face, erau legați, puteam să-i izbesc cât voiam și chiar am mai făcut-o de câteva ori, pină cînd, ridicînd mina dreaptă am simțit o durere la încheietură. Îmi legase și mie încheietura cineva, și un șomoiog de iarbă afirna verde, cuprînzîndu-mi pielea mîinii drepte, stringîndu-mă într-o îmbrățișare care mi-a supt toată vlagă.

Am renunțat. Mîinile mi-au căzut neputincioase. „Duceți-vă la locul vostru”, le-am spus celor doi bărbați, rude ale tatei din V. Ei s-au ridicat — căzuseră în genunchi lîngă mine — și au încercat să se miște. Nu puteau să înainteze și se loveau unul de altul, rămîbind mereu în același loc.

— Ce dracu, moliiilor, hai, cărați-vă mai repede, doar nu v-am omorît !

S-au ridicat cu greu și iar au început să se izbească unul de altul, negăsînd drumul înapoi. Întîmplarea devenea curioasă. M-am uitat mai bine la ei și m-am speriat.

Indivizii n-aveau ochi.

Începu să ningă cu fulgi mari. Știi cît de repede se schimbă vremea în munți. O avalanșă de solzi de zăpadă s-a prăbușit asupra trupurilor noastre. Tot cerul se sfărîmă și cînd mă uitai în sus nu mai rămăsese nimic din acoperișul acela albastru verzui unde mi se oprea raza privirii. Sînt numai solzi care se învălmășesc deasupra și cad pe noi. Îmi vine în minte scena coborîrii duhului sfînt, limbile de foc alungite ca niște pere deasupra capetelor apostolilor. Zăpada e caldă și cînd atinge pămîntul ies aburi, exală mirosuri. Tot muntele se umple de o putoare înecăcioasă. Pămîntul e din ce în ce mai alb și pădurea începe să se împutîneze sub zăpadă. Înțeleg că ceea ce mă despărțea de valea întunecoasă va dispărea treptat. Iar va veni uniformitatea.

A și venit. Cei doi bărbați, rude ale tatei din V., aproape nu se mai văd. Curînd vor fi două grămezi (sau una singură) de zăpadă. Stau închirciți și primesc solzii tremurînd din tot corpul. Suferă. Curînd dispar înghițiți de alb. Numai cîte o undă de tremur a noului înveliș al muntelui arată că acolo, dedesubt, sînt cei doi bărbați, rude ale tatei din V.

Mă credeam fericit, fiindcă acum muntele îmi aparținea. Fiindcă albul acestei zăpezi mă curăța fierbinte. Eram fericit și puternic. M-a cuprins generozitatea și am hotărît să împart totul alor mei care mă așteptaseră și mă căutaseră în ziua asta. De aceea mă căutaseră, să fim buni și generoși, să ne întrecem în blîndețea sufletelor. Ei veniseră de bunătațe, de bunătațea neamului meu.

Cînd mi-am ridicat privirea către ceilalți, am observat că-și schimbaseră locurile. Unde fuseseră cei doi bărbați din V. rude ale tatei, acum stătea Vasile. În locul Teclei era Neculai. În locul lui Neculai, nevasta lui cea tînă. În locul pe care trebuia să-l ocup eu în cercul lor stătea Tecla. Ținea amîndouă mîinile întinse către mine.

Asupra lor, ninsoarea nu avusese nici un efect. Nu-i atinsese de loc. Fiecare, la rîndu-i, stătea într-un cerc desenat de linia la care se oprise zăpada.

Eram hotărît să renunț la tot. Mie îmi era deajuns să păstrez împrerurul lor aerul de blîndețe și bunătațe. Le-am spus asta. S-au mirat că mă mulțumesc cu atît de puțin. Despre bestialitatea mea auziseră multe lucruri care-i făceau să se îndoiască. Oare eram sincer ? Dacă e o viclenie ca să-i oblig la cine știe ce compromis ? Tecla își retrase mîinile. Între noi rămase aerul spintecat de solzii zăpezii

a cărei cădere devenise șuierătoare. Era mai mult un fel de șisîit strecurîndu-se în cap. Tecla părea imputernicită de ceilalți, mă examină de astă dată cu multă atenție. Rezultatul păru s-o satisfacă, în sensul confirmării unor concluzii la care ajunsese pe alte căi. După o lungă tăcere spuse că nu se poate avea încredere în mine. Eram ca și cele două rude ale tatei din V. — nestatornic și mincinos. Nu doreau să aibă de-a face cu mine. Nici la dat, nici la luat. Exact așa a spus : nici la dat, nici la luat. Cu toate că era vorba numai de dat, adică eu le dădeam lor. Nu, nu voia să primească nimic de la mine. Îmi zise : „La urma urmei, ce ai de dat ?”.

La asta nu mă gîndisem. Ce aveam de împărțit ? Îmi jucară înaintea ochilor copacii din locul nostru numit Grigoreni, o bucată de pămînt care îmi fusese făgăduită încă de la naștere. Puteau s-o împartă între ei. Acum, desigur, copacii de acolo erau mulți și puternici. Mi-a auzit gîndul, pentru că imediat a spus că Grigoreni ne-au fost luați de cineva și chiar dacă ar mai fi ai noștri, tot degeaba, fiindcă pădurea a ars. A ars complet. Sînt numai cioate negre și rînjite. Cu asta nu pot să saturem pe nimeni.

Deci nu mai există Grigoreni. Nu mai sînt copacii lor subțiri și frumoși. Au ars. Groaznice trebuie să fie cioatele lor ca niște case negre spre cer. Deci, într-adevăr, nu mai am nimic. Nu-mi părea rău, numai aerul prinse a tremura de parcă ar fi fost de sticlă și cineva îi imprimase o vibrație ascunsă. Zăpada se opii și se auzi urlet de lup undeva în vîgăuni ; trozniră apoi vreascurile sub picioarul unei sălbătăciuni care stătuse foarte aproape, și am urmărit-o cu auzul cum își dă drumul pe coaste, tot mai adînc, mai adînc, așa cum într-o noapte ascultasem țipătul de moarte al unui pui de mistreț smuls din culcuș de către un urs. Îi urmărisem moartea pe firul strigătului lui, în care rememora puțină pădure cît îi fusese dat să trăiască, un strigăt ca și cum i s-ar fi luat ceva — deslușeam cum trupul i se scurge treptat în strigătul de moarte care se frîne într-o notă puternică și înaltă. Apoi veni liniștea, noaptea curse în continuare peste noi, rămîneau doar niște puncte strălucitoare, cercuri mici abia scăpărate — strigătul acela — de care apele întunericului nu se puteau lipi ; alunecau mereu pînă a venit dimineața și nimeni nu și-a mai adus aminte ce s-a întîmplat. Aceasta, din cauza soarelui.

Tecla înțelese c-a lovit unde trebuie. Nu mai era nevoie să mă alunge. Plecam singur. Am făcut chiar un gest în sensul acesta, cînd Vasile mi-a reamintit că totuși, dacă o am, să-i dau lui tabachera din lemn sculptat a tatei, asta i-ar face mare plăcere, oricum, eu tot n-am ce face cu ea, pentrucă e un lucru vechi și, să fim înțeleși, lucrurile vechi nu-mi aparțin în nici un fel, așa că...

Asta a scos-o din sărite pe nevasta lui Neculai, care îi supra-viețuise. L-a tăiat pe Vasile cu o privire ca briciul și m-a sfătuit să plec de acolo că toți au înnebunit și lucrurile pot să se sfîrșească prost. Să fiu mulțumit că am mai putut urca muntele fără ca ei să mă oprească — pentru că sînt păziți strașnic (făcu semn în direcția celor doi bărbați din V., rude ale tatei, care nu se mai aflau la picioarele mele înăbușiți în zăpadă, ci dispăruseră — mi-am dat seama că al lor fusese pasul sub care trosniseră mai înainte vreascurile) și nu e exclus să fim trădați. E o problemă de deșteptăciune să terminăm mai repede discuția, cît despre ceilalți — să-i las pe mîna ei (făcu un semn, însă n-am înțeles ce vrea să spună)...

S-au depărtat, tot circular, lungind pînă la orizont spițele în mijlocul cărora eram, și au dispărut pe rînd, întîi Tecla, apoi Vasile cu capul întors spre mine și în cele din urmă nevasta lui Neculai. Muntele prinse să vuiască din nou. Imediat am auzit glasurile celor doi bărbați din V., rude ale tatei. Se întorceau cu ciinii să mă prindă. Mai aveau pînă să ajungă la mine, și cu toate că nu-i vedeam, nu exista nici o îndoială în privința intențiilor lor. Aștia voiau să mi-o plătească cu vîrf și îndesat. Trebuia să mă grăbesc, dar unde? Împrejurul meu era muntele alb. Trei cărări negre se tăiau în cuprinsul zăpezii. Erau drumurile pe care plecaseră, fiecare în altă direcție, și zăpada nu se prindea pe urmele lor. Cu cît auzeam apropiindu-se ciinii, mai străine mi-au apărut potecile cu zăpada arsă, mai întărit am fost în convingerea că nu le voi putea atinge.

Ciinii se auzeau tot mai aproape și acum înțelegeam și vorbele gîfite ale celor doi bărbați din V., rude ale tatei.

Din clipa aceea, am început să aștept.



mănușa

Se întoarse spre geam și-l deschise. Privi în zare fără noimă. Primăvara venise prea devreme sau iarna se prelungise inutil. Oricum, soarele părea un convalescent gata dintr-o clipă în alta să țipe strălucind de sănătate. Sabina simți cum o înecă ceva rău, aerul devenise insuportabil, rușinea îi dogorea obrazul tras, foarte palid. Bărbatul continua să geamă pe canapea și Sabina dori să fugă undeva aiurea, undeva unde nu sînt bărbați care să geamă, undeva oriunde, să se poată bucura o dată, o singură dată de soare, de primăvară. Nici cînd viața ei n-a fost numai miere și unt, dar în clipele astea devenea de tot mizerabilă. Privirea ei hoinări tristă de la straturile pustii la copacii dezgoliți, la strada pe care trecea din cînd în cînd cite un camion uruind greu. Oboseala, tristețea, rușinea îi înecase ființa. Gemetele bărbatului umpleau odaia de penibil. În curînd împlinesc treizeci de ani, gîndi Sabina, și cei ce-au rămas în urmă nu-mi alină gîndurile, cei care vor veni nu-mi oferă un refugiu. Nu. Tremura invinsă parcă de un fior nebănuit. Închise geamul, la fel de absentă. Privirile-i goale căutau în interiorul încăperii ceva de care să se agațe. Bărbatul ei stătea chirцит pe canapea, cu ciorapii în picioare și gemeni.

— Am să mor, blîgii, am să mor, și tu te bucuri, scorie !

Sabina făcu un efort și luă un pahar cu apă. Gura îi era uscată și amară. Unde să fug, se întrebă și deodată, așa, fără sens, cum fără sens i se păreau toate, își aminti de domnul Alf. Simți că se prăbușește. Poate pentru că bărbatul ei o impresiona acum în același mod neplăcut, îi provoca o rușine insuportabilă față de sine, o umilință stupidă, parcă se găsea goală, expusă într-o vitrină și oamenii rideau de ea, de mizeria ei lipsită de scăpare.

Îl văzu în toată splendoarea pe domnul Alf. Și-l închipui căscînd plictisit, obosit, îndreptîndu-se după plecarea vizitatorilor spre fereastră biroului, deschizînd-o larg să se împropăteze aerul. Domnul Alf trecea printr-o singură spaimă veritabilă, aceea a microbilor, ce l-ar fi putut injecta pe negîndite și scumpa-i viață s-ar fi prăpădit.

Într-o zi, ochii lui buimaci s-au oprit pe ceva înform ce zăcea jos la piciorul unuia dintre fotoliile ce trebuiau în fiecare dimineață dezinfectate cu multă prudență. La început se sperie teribil, crezînd că-i un șoarece mort. Sună violent secretara și, înmărmurit încă de oroare și spaimă, arătase cu degetul, zdrobit de greață :

— Uite ! Mizeria aceea !

Secretara se aplecase, ridicase de jos o mănușă mototolită, veche, roasă, murdară, o mănușă jalnică. Femeia roși la gîndul că există ființe care să poarte asemenea jerpelituri, dar mai amarnic decît asta a fost bănuiala că domnul Alf ar putea crede că mănușa mizerabilă îi aparține ei.

— A pierdut-o cineva, zise repede și-o puse pe biroul domnului Alf. Cineva care-a fost la dumneavoastră, are să se întoarcă să și-o ia! Domnul Alf se îngălbeni ca ceara. Țipase, pe jumătate mort: — Ia-o de aici, vezi a cui este și cheamă femeia de serviciu să șteargă.

A fost o zi cu adevărat îngrozitoare. Nimeni nu pierduse o asemenea mânășă. Nimeni nu îndrăznea s-o arunce la gunoi. Trecea într-un birou în altul, de la un etaj la altul, provocând femeilor zimbete înghetate, priviri insinuante. Fiecare, parcă, se simțea vinovată de existența pur și simplu asasină a bieteii mânăși. Au plecat acasă pe furie, fără să mai comenteze ceva, fără măcar să se uite una la alta. Toate gîndeau la același fapt: Bîrr! A cui ô fi?

Sabina plecase în ziua aceea din biroul obositului domn Alf cu o vagă speranță în suflet — se va rezolva poate, Doamne-Dumnezeule, se va rezolva — și cu o mânășă mai puțin. Observase abia în stradă că-i lipsește. Încercase să-și amintească unde ar fi putut-o uita, repede însă nu se mai gîndi. Era foarte tină ră atunci, emoțiile că totuși domnul Alf se arătase binevoitor și că în fine avea să-i limpezească situația o umpleau de fericire, de voie bună. Ce însemna, la urma urmei, o mânășă pierdută, în curînd coșmarul avea să se termine și totul va fi minunat. Visă trei zile în șir, visase frumos, cu ochii larg deschiși spre cer.

Ceea ce a urmat după visuri Sabina nu va uita pînă la sfîrșitul vieții ei. Mânășa, în toată splendoarea-i jalnică, după drumurile făcute, ajunsese din nou pe biroul domnului Alf. Obsedat de frică, nu îndrăznea să mai privească pe nimeni drept în față. Considera că pur și simplu e ceva necurat la mijloc. Noaptea se trezea lac de sudoare, aiurînd, văzînd în fața ochilor mânășa, nenorocita de mânășă din care microbii se întindeau spre el ca niște șerpi. Sabina intrase zîmbind pe ușă, dar zîmbetul îi pieri cînd dădu de expresia torturată a domnului Alf.

— Domnișoară, începuse el cu vocea pierdută, v-ați uitat cumva aici o mânășă?

Roșise. Capul îi vîjîia, și-n urechi un greer își executa partitura cu un elan enorm. Amorți cînd văzu mânășa. S-au scurs două-trei minute înspăimîntătoare.

— Da, izbuti să articuleze în cele din urmă.

Se zgîlise la ea ca la bilci. Un bilci neobișnuit, fioros. Împinse apoi cu linia mânășa jos. Sabina a luat-o, a mai privit-o puțin, s-a ridicat și-a plecat.

Probabil în urma ei s-a deschis geamul, femeia de serviciu a șters urmele microbilor. Nu l-a mai văzut, n-a mai auzit de el, dar n-a putut să-l uite. Și nu-l va uita niciodată. Nici după ani mulți, trecuți peste întimplare, nu și-a putut aminti pe unde umblase, ce făcuse, dacă a plîns sau nu, fusese o eclipsă de soare sau pămîntul îi inghițea cu lăcomie pașii și viața.

— Stai ca o mumie, nu te mișcă nimic, scînci din nou bărbatul ei, ești de piatră, dracu' să te ia! Ce blestem să mă însor cu un monstru!

Sabinei îi ardeau ochii, în inimă i se făcuse gol, gol de tot, de parcă un uragan îi spulberase totul.

Auzi, de dincolo, plînsul copilului trezit din somn. Alergase la el în neștire. Îl strînsese la piept, îl mîngîiase pe creștet, fără vlagă. Doamne-Dumnezeule, ce-i cu mine? își frîngea mîinile deznădăjduită. Mă sufoc. Deschise larg fereastra. Sorbi cu nesaț aerul încă rece. Și așa, pe negîndite, aerul nu mai voia să-i umple plămîinii. Cîteva minute luptă cu disperare să respire, dar nu mai izbuti. Căzu jos ghemuită.

Copilul începu să plîngă tare, Sabina nu-l mai auzi.

tatăl unui prieten

Am avut, pînă nu de mult, un prieten. Azi am vrut să mă gîndesc puţin la prietenul ăsta al meu, dar nu am reuşit să-mi amintesc figura lui. În schimb, observ că ştiu o mulţime de lucruri despre taică-său.

Bătrînuşa izbutit să lase întotdeauna impresia unui tip prosper şi chibzuit, cu toate că, o dată la cîţiva ani, o făcea lată. Şi arăta din ce în ce mai onorabil, cu cît tîmbălăul pe care-l stîrnea era mai mare. Dacă nu miröseai cîte ceva din trecutul lui, ai fi cugetat: ce domn cumsecade! Ți-ai fi imaginat că suferă, în secret, din pricina familiei sale neisprăvite precum şi din cauza altor treburi care, în general, nu sînt luate în seamă, fiindcă nu toată lumea are, ca el, o fire meditativă şi practică, deopotrivă.

Avea bătrînul o groază de idei.

Probabil că pe cea mai remarcabilă a clocit-o într-o zi cînd tocmai le făceam o vizită.

Ar fi cazul să povestesc cu ce ne îndeletniceam noi, cînd i-a trîznit ideea aceea.

Eu şi prietenul meu discutam nişte chestii deosebit de importante. Mă frecam de sobă şi ziceam:

— În orice caz, rezistă din toată vînzoleala de acum ceva, însă ce, nimeni nu ştie. Lucrurile cu cap rămîn şi e limpede din ce motiv. Un tablou la care se gîndeşte cîteva săptămîni e, totuşi, un tablou. Trebuie să recunoşti!

Prietenul meu era de acord, cu obiecţiunea că şi gestul spontan are valoare, iar în numeroase împrejurări, gestul liber, impresia pură au mai mare preţ decît raţiunea migăloasă.

În încăperea alăturată, trei unchi încercau să înţeleagă în ce sens părea să fie necesară prezenţa lor acolo, la ora 12, în fiecare duminică, atîta vreme cît nimeni nu-i invita. S-ar fi putut spune că reuşeau.

Se îmbrăcau la fel, în gri deschis, ca liceenii logodiţi pe-ascuns. Semănau atît de bine, încît n-avea rost să te întrebi care din ei e colonelul, care popa şi care curăţitorul de latrine ce se recomandă „vidanjour“. Aveau gesturi vinovate şi zgîrcite. Întindeau cuviincios mînuţele după ceaşca de cafea, întocmai ca melcii care-şi plimbă coarnele înainte, gata să le retragă la primejdie. Ca şi cum un gest hotărît ar fi provocat o nenorocire, ei fiind conştienţi de acest fapt.

Căzuseră de acord că singura afacere care mai renta la vârsta lor era să se ascundă într-un fotoliu lustruit de sute de dosuri și să tacă.

Dacă aveai chef să schimbi două, trei cuvinte cu ei, ar fi fost perfect posibil să te adresezi colonelului sau popii și să-i întrebi, cu o mișcare a bărbiei avîntată și surizătoare, surîsul acela profund interesat, care e cheia oricărei conversații, cînd te afli în vizită duminică dimineața :

— Merge treaba, merge?... Am citit undeva că în America latrinele se curăță astăzi cu niște mașinării automate. O fi adevărat ?

Și nici nu ți-ar fi trecut prin cap că ai săvîrșit o confuzie gravă, întrucît, cel căruia i-ai fi vorbit, și-ar fi aplecat grațios capul, semn că pregătește un răspuns exhaustiv care, ca orice încercare de acest fel, cere timp. Puteai să revii peste un an ca să auzi un „știu și eu...” bine rumegat.

Cînd soseau unchii — și asta se întîmpla în fiecare duminică — mama prietenului meu era fericită. O fericime îngrijorată. Arăta ca și cum o întîmplare importantă, așteptată o viață, avea loc exact cu cîteva clipe înaintea unei catastrofe ce se anunța la fel de importantă. Mama prietenului meu le adresa celor trei frați ai ei o serie de întrebări, perfect înlănțuite, în mare grabă, pîrînd să întrezărească, cu iminența dezastrului, un drum simplu, accesibil, în vecinătatea geniului. Șirul de întrebări ar fi putut sluji drept chestionar model celui mai curșugiu anchetator, care ar fi vrut să scoată totul dintr-un acuzat îndărătnic, astfel ca după anchetă să nu mai rămînă din el decît două, trei oase, ceva zdrențe de piele și un pumn de cenușe rece.

Mama prietenului meu nu avea, totuși, geniu. Cuvintele acestea fuseseră exersate de-a lungul a mii de duminici și, pentru că înțelegea că nu o să capete nici-un răspuns, nefiind în stare să-și domine o bunăcuviință stăruitoare, reușea să lase impresia că frazele se alcătuiesc de la sine, cu maximă concizie.

Ceva extraordinar în aceeași măsură în care era de prisos.

Eu și prietenul meu, cum am mai spus, discutăm.

Taică-său nu făcea nimic, dar avea aerul unui om indispensabil pentru bunul mers al conversației noastre, nefericit că era nevoie să se întoarcă în camera unchilor ca să răspundă în locul lor.

Poate că ar trebui să vorbesc și despre vreme.

Era minunată.

Sînt împotriva considerațiilor ce nu folosesc direct faptului pe care-l povestesc și, dacă socot că e necesar să precizez că aveam o zi călduță, iar acolo în apartamentul cu terasă de la ultimul etaj al unui bloc înalt, ne simțeam cu toți ca niște gîndaci încălziți pe burtă, o fac deoarece e probabil ca și asta să fi contribuit la hotărîrea cu care tatăl prietenului meu și-a strigat ideea. A zis :

— Trebuie să cumpărăm un automobil !

Ori de cîte ori se petrecea un fapt oarecare prin preajma tatălui prietenului meu, un fapt care, în general, nu avea tăria să modifice sesizabil relațiile dintre oameni sau obiecte în acel moment, bătrînul intra într-un soi de panică subtilă. Apărea în fața noastră, tăcea sau dimpotrivă, expunea cu metodă niște observații fără nici-un dumnezeu, lăsînd să se înțeleagă protestul său, protest al cărui obiect n-am fost niciodată în stare să-l descoper. Vroia să pricepem că așa, în orice caz, nu putea să mai meargă !

Din cauza timpului nesperat de frumos, ai fi așteptat să auzi, dintr-o clipă în alta, o fanfară și să-i vezi pe ai tăi pregătindu-se pentru a ieși la defilare. Tatăl prietenului meu a ocolit îndrjit, de vreo zece ori, masa la care tăceau plini de înțelepciune cei trei unchi și a rostit din nou, pe un ton ce lăsa să se întrevadă că în felul

acesta o seamă de treburi neclare se rezolvau de la sine și că, în sfârșit, viața noastră avea să fie sfântă și bogată ca a unui profet, aceleași vorbe misterioase :

— Trebuie să cumpărăm un automobil !

Nimeni n-ar fi crezut atunci că propoziția era cea mai teribilă judecată pe care el putea să o conceapă.

Fusese pietricica ce se mișcă undeva, la sute de metri deasupra ta, și declanșează avalanșa cea mare.

Mă gândesc că numeroase astfel de pietricele se vor fi clătinate, mai aproape sau mai departe de locul unde se afla deobicei familia prietenului meu, și dacă ea nu a fost ștearsă încă de pe fața pământului nu e cazul să căutăm o explicație logică a faptului, fiindcă nu există, la fel cum e de neînțeles că atîția oameni scapă și ajung la șapte zeci de ani, avînd printre rudele apropiate pe cineva cu tot atîta fantezie ca tatăl prietenului meu.

Deobicei am alte gânduri. Cuget așa numai cînd îmi amintesc cum se adunau cei trei unchi filozofi în jurul unei mese pline de virtuți, după spusele surorii lor, deși am avut mereu convingerea că e o vechitură fără valoare. Îmi inchipui că ei trebuie să-și fi zis „e sfârșitul“, dar nu au avut puterea să deschidă gura. Pot, cu argumente nu prea diferite, să-i învinuiesc de inconștiență. Aveau mai multe motive decît oricare alții să-și imagineze un automobil roșu parcat în fața blocului, duduînd a moarte în așteptarea lor, a surorii, a soțului ei și a nepotului ; nimic nu-i oprea să se ridice în picioare și să rostească în cor un avertisment, dacă erau filozofi, cum păreau să pretindă, însă au preferat să rămînă vițiți în fotoliile scîlciate, pline de merite, ca și masa, ținîndu-și ceașca de cafea sub nas, țepeni ca propriile lor statui.



Cred că ei au crezut atunci că „p-asta n-are s-o facă“. Altfel nu vîd de ce prietenul ăsta al meu a ținut să discutăm în continuare, nu-mi dau seama cum a avut maică-sa curajul să țopăie mai departe ca o păsărică harnică, nu înțeleg impasibilitatea celor trei unchi filozofi, popa, colonelul și curățitorul de latrine, meditativi în sicriile alea tapisate, ca niște pești înainte de a fi tăvăliți prin făină.

În ziua următoare, tatăl prietenului meu a cumpărat automobilul.

O scuză au, totuși. Nimeni nu putea să jure că drăcia absurdă, pe patru roate strîmbe, care tremura ca o piftie la cea mai mică atingere, era chiar mașina promisă de bătrîn. Nici-un om sănătos nu ar fi cutezat să facă o afirmație în sensul ăsta. Au bănuit că, după cum îi era gustul, el găsise în vreo curte părăginită o mașinărie veche și o căra acasă în speranța că, odată și odată, îi va sluji la ceva, cum credea și despre fierăria adunată în diferite ocazii de la mecanicii care o azvirleau noaptea peste gard, siguri că nu-i vede nimeni. Eu mai cred că printre meșterii din oraș se zvonise de mult de existența unui tip care are mania să culeagă lucruri nefolositoare și se descoloroseau de rablele de mașini sau scule strînse la rîndul lor, tot cu aceeași nobilă credință că se vor folosi cîndva de ele.

Ai lui s-au întreat numai unde avea să mai vîre și grămada de fiare putrezite, căreia el îi zicea cu mîndrie automobil.

Și acum, dacă analizez cu atenție ipotezele ce mi-au trecut prin minte, cînd l-am zărit pe bătrîn, din întîmplare, împingînd amarnic la vechitura ponosită pe patru roți, pe lîngă ziduri, ca răufăcătorii, mă întreb de nu-i judec prea aspru pe cunoscuții mei. Nimic nu le dădea dreptul să se gîndească, bunul simț nu permitea să se spună, că ce vedeau ei era automobilul promis de bătrîn. Și chiar să presu-

punem că cineva a gândit, prin cine știe ce joc complicat al creierului, că avea în față o formă ce putea, la urma urmei, să se numească automobil, în nici-un caz nu se putea susține că hodoroga avea vreo șansă reală s-o ia din loc vreodată, prin propriile-i puteri. Era peste limitele minții omenești. Eu așa cred.

Cîtva timp bătrînul s-a purtat ca și cum habar n-avea că devenise proprietarul unei rable de mașini și că el era omul ce-o cărase pînă acasă. Nu se știe din ce cauză începea să arate interes pentru discuțiile noastre.

Eu, de pildă, mă frecam de sobă și ziceam visător :

— În orice caz, rezistă din toată vînzoleala de acum ceva, dar ce, nimeni nu știe. Lucrurile cu cap rîmin însă și e limpede din ce motiv. Un tablou la care se gîndește cîteva săptămîni e, totuși, un tablou. Trebuie să recunoști !

Prietenul meu era de acord cu obiecțiunea că și gestul spontan are valoare, iar în numeroase împrejurări, gestul liber, impresia pură, sînt mai prețioase decît rațiunea migăloasă.

Bătrînul ne urmărea cu însuflețire și, la un moment dat, se repezea și făcea o observație care, pentru el, reprezenta o vorbă de bun simț atît de evident adevărată, încît se punea ferm problema să renunțăm imediat la credințele noastre și să ne rușinăm.

După ce arunca fraza înaintea noastră, ca o mînușă, rînjea, semn că ne-a făcut praf, el, un oarecare, fără pretenția că are o pricepere deosebită la chestiuni atît de înalte ca cele pe care le discutăm noi. Pentru că el era înzestrat de la natură cu ceva ce nouă ne lipsea. Creier, adică.

Total ar fi fost în regulă, numai că bătrînul se referea la o idee aflată, să zicem, pe undeva, departe, în dreapta, pe cînd prietenul meu și cu mine ne îndreptam în cu totul altă direcție, la stînga, și nici nu intenționam să schimbăm drumul.

Amicul meu zicea atunci :

— Auzi, tăticule, de ce nu mergi matale să te ocupi de drăcovenia de care ne împiedicăm dimineața, de ce nu încerci s-o împingi după casă ?



Într-o zi veneam să mai stau de vorbă cu prietenul ăsta al meu.

Am zărit dosul slăbănog al bătrînului săltînd vitejește înapoi de după colțul unei magazii. Dacă ar fi stat nemișcat, ai fi putut crede că e o simplă umflătură în zid. Așa părea să semene cu crupa ascuțită a unui catfir nervos căruia i se ardea din cînd în cînd una peste bot. Nu aveam cum să fiu sigur că e fundul lui, de nu-i auzeam glasul. Începea să semene cu hîrîiala mofturoasă a unui clacson care a fost lăsat multă vreme în ploaie.

Nu sînt convins că nu era clacsonul automobilului său, a lighioanei aceleia căreia, nu știu cum, ne-am obișnuit să-i zicem automobil.

Prietenul meu se zgîia la un moș răpciugos și slut. Puteai să presupui, după cît arăta de ruginit și de tăvălit prin motorină, că fusese inclus în costul rablei și livrat o dată. Nu avea nici-un dinte și pierduse controlul maxilarelor în vreun șoc, astfel că, înainte de a clănțăni cîteva cuvinte, făcea un fel de gimnastică pregătitoare cu fălcile. Își înghițea fața pînă sub ochi ori își vîra bărbia în fundul gîtului. Rezulta un cap de două ori mai scurt decît unul obișnuit.

Tatăl prietenului meu îl urmărea slugarnic și smunea absolut anapoda de un far, deși cu multă convingere. Relațiile dintre ei păreau definitive : arătarea virîtă într-o salopetă peticită și virtuoasă era mecanicul angajat să pună la punct mașina și bătrînul un fel de ajutor.

Primul morfolea ceva, o frază probabil, și o scuipa mînios în direcția celuilalt și acesta dădea din cap, ca și cum vina din zber sensul exact, și hărțuia cu și mai multă tragere de inimă bucata de tablă de care părea să i se fi lipit mîinile.

Nu pricep de ce amicul meu a simțit nevoia să-mi explice că meșterul e sas și, pe lângă faptul că e firesc să pronunțe nu tocmai bine unele cuvinte, n-ar fi de mirare să se priceapă și la motoare.

M-a lămurit, cu stînghereală și cu diferite argumente obscure, că nu se simțea în stare să continuăm discuția noastră despre șansele creației spontane, întrucît urma să se ocupe de nu știu ce, să-i dea o mîină de ajutor lui taică-său. Din milă, zicea. N-are rost să-mi închipui că-și schimbase peste noapte părerile, zicea.

Apoi, stînd un minut cu brațele moi, spînzurate de umerii săi aplecați, ca și cum făcea eforturi să și le recunoască, a spus : „ducă-se dracului” și a făcut semn să intrăm în casă.

— Tata s-a țicnit, e clar, a conchis. Nădăjduiesc să se plictisească, fiindcă nu e prima dată că se ocupă de o chestie complet anapoda. Pînă una, alta, vorba e că nu mai dă nici-un ban pentru masă. Preține că-i este indiferent dacă are sau nu ceva în stomac. Susține că e în stare să nu mănince o săptămînă pentru că, uite-așa, organismul nu-i cere. A ținut să ne-o dovedească și, cînd ne așezam la masă, el se învîrtea demonstrativ în jurul nostru, făcînd diverse considerații aiurite pe seama abuzului de alimente și fluierînd ca unul mîntuit de curînd. Iar cînd venim seara și găsim oalele linse, el se uită nenorocit la noi și cugetă : iată ce lucru interesant. Foarte interesant. E imposibil și, totuși, vezi cu ochii și te crucești !

Prietenului meu nu-i ardea de discuție.

Am ieșit în curte. Bătrînul își suflecuse mîncele și rîcîia la niște fiare, cu aspectul unor oase culese miraculos dintr-un trup putrezit de-a binelea. Meșterul răpănos se tira pe sub mașină.

Am privit și eu de aproape lada aia și am fost sigur că nu putea fi așezată niciodată pe picioare. I-am șoptit prietenului meu :

— Domolește-te. Eu îmi tai trei degete dacă cineva, vreodată, reușește să pună în funcțiune harabaua, de aici pînă la poartă. Aș garanta chiar cu patru degete de la mîna dreaptă. Ce interes aș avea să mă schilodesc degeaba ?

— Așa m-am gîndit și eu, a silabisit el, mai puțin mohorît. E peste puterile noastre, nu ? Tăticu s-a ramolit și noi îi dăm prea multă importanță.

Meșterul își scosese jumătatea lui de cap de dedesubt și trăgea cu urechea. S-a retras apoi, ca o broască țestoasă în carapace, și a bușit cu ciocanul în ceva ce suna moale și chinuit.

— Să o ștergem, am propus, presimt că rabla o să cadă peste neamț în citeva clipe și nu-mi place să văd cadavre ziua.

E bine, cred, să explic pe ce-mi întemeiaz afirmația.

N-am mai întîlnit niște fiare care de departe să arate cît de cît întregi și din apropiere, la două palme, să se prezinte tocate mărunt-mărunt, ca uleiul pe un tablou uscat. Îți era teamă să le atingi ca să nu provoci pe loc o gaură sau și mai rău. Șasiul evoca o clamă de prins foi pe care o răsucești plictisit în așteptarea cuiva și o îndrepti apoi. De citeva ori. Numeroase straturi de vopsea înfioiate, dezveleau urmele a numeroase cîrpeli și lipituri, înconjurare de sute de rup-turi mici.

Nu exista volan, nici-un fel de aparat de bord, nici uși, nici bănci. Nu avea, de fapt, nimic care să-ți dea dreptul s-o numești mașină. Motorul clănțănea cînd îl atingeai și pistoanele păreau uscate înăuntru ca boabele de soc. Nu avea cauciucuri, instalație electrică, și,

pe scurt, slujise timp îndelungat ca loc de joacă pentru copii foarte curioși.

Meșterul s-a strecurat afară, pe deplin mulțumit de ce constatase. A făcut de câteva ori mișcarea pregătitoare cu falca de jos, înainte și înapoi, și a spus :

— Brhhh brahhhh bruhhh brhhh.

Da ? a tresărit tatăl prietenului meu, și s-a ridicat în picioare fericit, cu oasele citorva animale necunoscute lucindu-i în palme, frecate ore întregi în disperare și extaz. Știam eu că am încheiat o afacere serioasă. Păi, atunci să-i dăm bătaie !

L-am tras deoparte pe prietenul meu și i-am vorbit :

— Să faci rost de un lemn rotund, lung de un metru și gros cit încheietura mîinii unui fierar țigan. Aștepți pină ce pleacă pungașul și te iei după el.

Prietenul meu a promis că o să încerce.

Nu a fost, probabil, soluția cea mai potrivită. Sau prietenul a făcut greșeli.

Moșul s-a întors la patru zile după această discuție a noastră. Bolovănea privirea de parcă cineva îi stringea cureaua și-l sugruma cu cravata în același timp și încă de la poartă a început să bolborosească ceva. Tatăl prietenului meu tropăia în jurul lui consternat. Ne-a spus sufocîndu-se :

— Vă dați seama că s-ar putea să mă lase în pană și altul ca el nu mai găsec ? Știți voi cîți aleargă să mi-l ia ?

Nu știam.

Astfel a sosit iarna.

Cei doi bătrîni se întilneau, pe orice vreme, la șase dimineața, în magazie, unde incuiau mașina seara, cînd încetau lucrul, cu o bună dispoziție soldătească.

În vara care veni, rabla nu arăta altfel de cum o cunoșteam. Avea, e drept, pneuri și-i agățaseră câteva ceasuri dogite de tablou, dar erau treburi de câteva ore, care nu le justifica truda.

Amicul meu, maică-sa și cei trei unchi filozofi se purtau de parcă aveau un mort ascuns în pod și, dacă își regăseau pentru cîte o oră seriozitatea calmă de odinioară era pentru că, tot așteptînd să se clarifice lucrurile într-un fel, uitaseră care lucruri. Cel puțin așa cred eu. Uneori înceroau să-și spună că, în ciuda banilor pe care-i înghițea, joaca bătrînului se dovedea cea mai inofensivă dintre toate invențiile sale de pină atunci.

— Ne-am pripit fiindcă tătucu s-a repezit să facă dintr-un scaun pian. Mașina nu o să meargă. Pripeala e cauza multor nenorociri.

Prietenul meu a rostit aceste cugetări cu multă căldură. Poate puțin prea multă și de aceea l-am privit cum privec eu cînd simt că mi se face un gol în cap pentru o oră. Lung și satisfăcut.

Și a mai zis, așa, ca un supliment ce putea lipsi :

— De altfel, bătrînul nu are actele mașinii. Pungașul care l-a fraierit se temea că tătucu o să se răzgîndească și a dispărut. În plus, e la vîrsta cînd nu i se mai eliberează permis de conducere. Simplu și definitiv !

Și oarecum triumfător :

— Peste toate, tata nu vede nici la cinci pași. E ciar ?

Pentru mine era clar un singur lucru : nu exista o șansă reală ca trăznitul de taică-său s-o șteargă de-acasă în automobil, dar în sufletele lor intrase un șarpe mititel și rău, un șarpe nu mai mare decît un vîrf de creion, al dracului de parșiv.



— Trebuie să se întâmple ceva, trebuie să se schimbe ceva, a spus prietenul meu. Cum a mers, nu mai merge. Și nu e în firea lui s-o țină atîta. Iar de reușit, n-are cum să reușească. E logic, nu ?

Prietenul meu avea, de la o vreme, multă încredere în posibilitățile gîndirii omenеști. Discuțiile noastre urmau la fel, cu mici modificări.

El :

— În orice caz, ceva poate că rezistă din vînzoleala de azi, dar ce, nimeni nu știe încă. Rămîn, însă, lucrurile făcute cu cap. Fără cap nu e posibil. Un tablou la care se gîndește cîteva săptămîni e, totuși, un tablou.

Eu :

— Gestul spontan are cea mai mare valoare. Gestul liber, impresia pură, iată ce contează, mai mult decît rațiunea migăloasă.

Bătrînul dispăruse de o lună și simțeam că vorbeam în gol.

În ultimul timp, înainte de plecarea lui, se fițuiseră prin curte fel de fel de indivizi, cu înfățișare criminală. Aflaseră că are o mașină de tipul cutare și veneau să-l întrebe cu ce-i pot fi de folos, dat fiind că pe vremuri avuseseră și ei una de același tip sau mai erau încă proprietarii mașinii.

Puteai să crezi că luase ființa o societate secretă compusă din tipii care, într-un fel sau altul, avuseseră de-a face cu marca respectivă de automobil și care trăiau numai pentru a se ajuta unul pe altul, pentru gloria și perpetuarea ei. Tatăl prietenului meu îi intimpina cu o bucurie ușor circumspectă, îi invita în casă și le dădea de băut. Apoi asculta ce clefăiau din gură zdrențăroșii aia fuduli și nota fericit într-un carnețel. Informațiile căpătate sunau cam așa :

— Motorul era bunisor, ce să zic, dar avea un arbore, o minunație. (Străinul, chior și buhăit ca un motan bătrîn după o încăierare de-o noapte, punea mîinile în șolduri, ca să se vadă ce bărbat fusese el odată). Nu că mă laud, însă arborele cotit a fost cel mai bun turnat de fabrica lui vreodată. Cînd am vîndut mașina arăta ca nou. Mă gîndeam că n-ar fi fost mai bine s-o fi vîndut fără el. Mi se rupea inima. Țin minte că am dat-o unuia din Focșani, de vreo sută cinci zeci de kile. Cîțiva ani l-am vizitat ca să văd cum îi merge arborelui cotit pînă cînd a pasat-o și el la un precupeț din Arad, spîn și slăbănog. Și asta era de acord că arborele făcea toți banii. La rîndul lui a trecut mașina în grija unui angrosist din Măgurele care auzise vorbindu-se de arborele meu și era hotărît să pună laba pe el orice s-ar fi întîmplat. Cum vezi, coane, așa a fost. Eu i-am pierdut urma dar dacă spui că-ți trebuie ai face bine să te grăbești. Cine știe, poate șmecherul ăla mai trăiește și are chef să-ți facă un bine și să-ți vîndă piesa care-ți face trebuință. Noroc și mai umple-mi o dată paharul. Află unde zace azi mașina mea și cu ceva baftă te-alegi cu un arbore cotit cum n-ai visat. Toarnă coane, nu te jena, împinge băiatului un sutar ca să fie într-un ceas bun și vin să te pup.

Bătrînul scria, scria și la sfîrșit îi strecura ceva în palmă golului și-l împingea către ușă cu aerul omului care e decis să facă numai bine deși e mereu în pierdere. Haimanaua îl prindea de după umeri pe bătrîn, își freca nasul de obrazul lui și se făcea nevăzut.

Și, într-o dimineață, tatăl prietenului meu s-a sculat mai devreme decît toți, fără să facă zgomot, a lins ce-a găsit prin oale, a șterpelit banii ascunși de nevastă-sa sub piciorul unui șifonier și a întins-o să-și împlinească destinul.

Cam la trei luni poștașul a adus o telegramă, apoi încă vreo șase din diferite colțuri ale țării, cu același text :

„Așteptați-mă la gară cu un camion, marți, 31 decembrie, ora 16“.
L-am așteptat.

Pe scara vagonului a apărut un schelet cu ochelari. Își vinduse, probabil, paltonul, fularul și celălalt costum, de stofă bună pe care-l luase cu el. Pe umeri îi flutura, ca pe un cuier, o hăinuță de doc ce fusese cindva a altuia, mai corpulent. Purta sandale pe piciorul gol, gol pînă aproape de genunchi, unde începeau pantalonii, strîmți și soioși.

Prietenul meu mi-a șoptit :

— Ține-l tu din dreapta că eu îl proptesc, să nu cadă, din stînga. Dacă nu moare pînă acasă mă las de fumat, citesc numai romane profunde și nu mai întorc capul după femei. Asta pentru început. Pe urmă mai renunț eu și la altele.

Cînd am pus mîna pe el bătrînul s-a destins și a zîmbit ca și cum intenționa să ne facă puțin curaj. A făcut semn cu capul, dulce, să privim în spatele său. După surîsul acela complice puteai fi conconvins că scobise o mină de aur pînă la ultimul fir. Tîra de-o sfoară slinoasă, incropită din bucăți, un șirag de șaibe, rulmenți, bucăți de țevă, pîulițe, roți și roțițe, diferite fiare, mai mult sau mai puțin desfigurare de rugină și prea multă trudă.

L-am dus ca pe o mobilă pînă la tramvai și l-am sprijinit cu teamă de spătarul scaunului. Ne ruga mereu să fim atenți la piese, să nu i le fure cineva. Fierăria chelălăia veselă la picioarele lui. Cînd a pornit tramvaiul, am zărit, la oarecare depărtare, o mutră cunoscută.

— Mai păstrezi ciomagul ? l-am întrebat pe prietenul meu. Poate faci rost de altul mai gros. Cred c-ar fi bine să-l legi pe neamț acum cu capul în jos de o cracă și să-l crestezi cu un cuțit de veterinar. Îl freci cu sare pe tot corpul și poate vă lasă în pace. Gîndește-te și tu și vezi dacă nu găsești o soluție ca să-l faci să priceapă că e musai să-l lase liniștit pe taică-tău. Sau, dumnezeu știe, să nu vă fi fost scris vouă dinainte toate astea !



Au trecut cițiva ani.

Mașina a suferit transformări dar fiindcă eram obișnuiți cu imaginea ei, cum o vedeam zilnic, nu sesizam noutățile. Multe straturi de vopsea încercau să acopere crăpăturile și rupturile caroseriei. Semăna întrucîtva cu un automobil, cu unul dintr-acelea care participă la concursuri trăsnete, pentru vechituri, reușind să atingă douăzeci pe oră la vale. Mașina arăta ca un ginere de șaizeci de ani ieșit dintr-un salon de cosmetică înainte de a veni în fața altarului la a nu știu cîta cununie.

— N-o să se urnească din loc, a filozofat cu detașare amicul meu, însă nu ai voie să nu recunoști că e arătoasă.

M-am uitat lung la el. Nu pentru că aș fi vrut să-l contrazic ci fiindcă mă gîndeam la altceva și nu-l ascultam. El s-a răstit la mine :

— Îți imaginezi că m-am schimbat, dar te înșeli. Vroiam să zic doar că a ales un roșu frumos. Adică să te întreb dacă nu cumva eu i-am propus culoarea. Mă gîndeam la o combinație de vermillon cu cîteva dungă de verde veronez, pe capacul motorului, ca să arate turbat. Orice om cu scuan la cap își dă seama că n-o să pornească, dar ca obiect arată nostim.

Prin martie, într-o după amiază pe la ora trei, tatăl prietenului meu a intrat în camera unde veneau duminica unchii filozofi. Pentru că ei se aflau acolo și beau cafea, presupun că era duminică.

Eu mă frecam de sobă și tocmai spuneam :

— În orice caz, rezistă din vinzoleala asta ceva, ce însă, nu știe nimeni. Dar lucrurile făcute cu cap rămîn și toată lumea pricepe de

ce. Un tablou la care se gîndește cîteva săptămîni e, totuși, un tablou. E bine să recunoști.

Ne găseam în zilele bune cînd amicul meu era gata, gata să recunoască.

Apariția bătrînului, cu o cheie franceză în mîna dreaptă, pătat cu ulei negru pe față, cu ochii căscați de efort și nerăbdare, ne-a speriat. În spatele lui a răsărit imediat și meșterul sas.

— Merge ! a urlat triumfător arătarea.

Noi, bineînțeles, uitasem ce-ar fi trebuit să însemne cuvîntul rostit de el. Nici prin cap nu ne-a trecut că se referea la automobil. Unchii cred că-și închipuiau că cei doi vor tăbări cu sculele acelea îngrozi-toare asupra lor.

Neamțul a morfolit rar și solemn din fâlci :

— Brhh Bruhh brahh !

— Ați auzit ? a tradus tatăl prietenului meu, el e de părere că merge uns. Mîine facem o plimbare cu limuzina. Toată lumea !

Am impresia că uluiala familiei a durat mai mult decît era normal.

Bănuiesc că, a doua zi, cînd bătrînul și individul cu jumătate de cap au împins rabla în stradă, amicul meu, maică-sa și unchii care nu apucaseră să plece, nu-și reveniseră din sprietură. Pentru că altfel nu pricep de ce avea un zîmbet atît de perfect mama, de ce purta un costum taior asortat la culoarea mașinii, din ce cauză cei trei filozofi se îngrămădeau cu o grabă disperată pe bancheta din spate, cum de găsea prietenul meu putere să stea atît de demn.

Meșterul sas își înghițea fața. Bătrînul a explicat că se scuză. Nu urca deoarece avea guturai. Viteza îl agrava.

— E o problemă de conștiință, a adăugat bătrînul, niciodată nu știi ce iese dintr-un simplu guturai.

Prietenul meu cugeta cu glas tare :

— Sînt absolut convins că ce văd nu e propriu-zis o mașină și că n-o s-o ia din loc. Dumneata, tătucule, n-ai permis de conducere și uite, dacă fac un pas și urc puțin pe bancă lîngă matala e fiindcă vreau să vă întoarceți în casă.

Strada era înclinată și ciudata construcție se urni încetîșor, clătîndu-se ca o pisică beată. Bătrînul se repezi și zdrăngăni ceva la niște manivele și motorul se dezlănțui, scuturînd-o zdravăn. Părea o instalație de sortat pietriș, în plină activitate. Motorul avea tot ritmul acela al unor boabe de soc uscate scuturate într-o cutie de tablă. Nu era de loc clar dacă mașina se mișca prin propriile-i mijloace sau aluneca pe strada în pantă. Credeam că jos, unde se vedea marele bulevard, rabla se va opri de la sine.

Încet, încet, cutia pe patru roți își mărea viteza. Nu exagerat, de vreme ce aveam timp să mă gîndesc la atîtea lucruri, să mă uit din cînd în cînd la meșter și să socotesc că ce se vedea nu era mașina cumpărată ci o alta, înălțată piesă cu piesă, pe ruinele celei dintîi.

Încă mai îmi băteam capul cu niște idei cînd am văzut pe drumul pustiu, acolo unde cu o fracțiune de secundă mai înainte fusese rabla roșie, un bolid îndreptîndu-se cu o viteză dementă către bulevard.

Mașinile care apăruseră între timp își făceau de lucru speriate pe lîngă trotuare și bolidul zbură, cu zgomotul unui motor de avion intrat în picaj.

Mare lucru nu s-a mai văzut apoi. O flacără mare, ceva fum, o gaură neagră în peretele unei clădiri cu cîteva etaje și o înmormîntare.

Ce-a mai rămas din ei a fost adunat într-o pungă de nailon în care un cetățean împachetase o cămașe gri cu dungulițe mov.

o tragică postumitate : miron berg

Ciudate apar, descoperite post-mortem, scrierile unor lirici consacrați, deliberat ferite de ochii contemporanilor. Mai ciudați încă, necunoscuții în trecerea lor pe pământ, a căror operă stranie irupe la pușini (ori mulți) ani după săvârșire, ca mesaje vii ale unor stele defuncte. Cu atât mai tragică postumitatea involuntară, nepremeditată, a unui tânăr mort la 22 de ani, tipărit după 25 de ani de la moarte și despre care, ciți au știut că există în timpul vieții, și ciți, după ce a încetat să mai trăiască? Poate numai Gala Galaction, care, citind manuscrisele rămase în urma lui Miron Berg, scria în „Jurnalul de dimineață” din 1 ianuarie 1946 : „Sînt uimit și zguduit. E un începător, sau este un meșteșugar pe care eu l-am cunoscut pînă acum? ...Dar e vorba de un copil care a închis ochii la 22 de ani!... Sau mă înșel amarnic, sau băiatul acesta avea un grăunte de geniu“.

Miron Berg s-a născut la Botoșani, într-un peisaj care a fost leagănul multor poeți. Cu 14 ani mai în vîrstă decît Labiș, cu o generație mai tînăr decît Fundoianu, copilul purta de la început pecetea predestinațiilor la suferință : bolnav de diabet de la 9 ani, înzestrat cu un remarcabil talent în limbile străine, deprinse nu numai în școală (greaca, latina, spaniola, franceza, germana...) și cu o curiozitate vie pentru matematică și filozofie (era cititor al lui Platon, Hegel, Spinoza, Freud, Bergson), însetat de cunoaștere, conștient ori doar presimțindu-și sfîrșitul pretimpuriu, adolescentul a vrut să iubească, să trăiască, să învețe îndoit de mult și de multe : „Să nu privesc decît înainte, chiar dacă viața și știința-s o mare fără sfîrșit / și tot sorb... și încă mi-e sete / ...să învăț liniștit, de pildă grecește (...) pe urmă să-nvăț limba cea minunată de semne — algebra¹⁾...”.

Dacă viața unora se scurge calm, încetinit, cea a lui Miron Berg e aidoma unui film derulat cu acceleratorul : în 1940 bacalaureatul ; în 1942, trimiterea într-un lagăr de muncă, în ciuda interdicției medicilor ; în 1942—1943, un șir lung de eforturi la o carieră de piatră (singura „carieră” din viața lui) ; în aprilie 1943, retrimiterarea acasă, cu plămîni ciuruiți de caverne ; în luna mai a aceluiași an, în ziua și ora nașterii, moartea lui Miron Berg. La atât se rezumă biografia al că-

¹⁾ Poemele nesfîrșitei căutări; prefață de prof. N. Baraz, ed. Virgil Montreaanu, 1968.

rei final e cu atât mai tragic cu cât nu a survenit la sfîrșitul unei cariere literare, ci la începutul ei, înainte de a-i fi apărut în anii vieții un singur vers. Început? Dar cine ar spune, în ciuda cîtorva stîngăcii ale nesfîrșitei căutări de sine, că se află în fața unei promisiuni care se ignoră și nu a unei certitudini poetice: „O, cum aș îndesa în tine, / tu ciîne șchiop, / tu vers al meu, / atîtea surde lovituri / cite-am primit, — / de n-aș fi-atît de frînt... / și de-aș avea măcar al meu / un braț și-o lance; / să știu / cînd zacerea mea s-ar sfîrși-n putregăitele paie, / iar o să mă ridic și iar / m-oiu repezi la luptă...”

Și cine ar afirma că un poem ca „Shylock” nu aparține unui liric matur: „O, sînt sgîrcit, / de azi înainte-s / doar un bătrîn cămătar (...) Cu litra, cu dramul vă vînd / din zilele mele (...) Și am șticle / cu cite-o durere-nfundate, / care de care mai vechi...”

Generos prin natură, gata să se dăruie, să se mistuie („Vi-i rece, vă-ngheață / ca într-o peșteră / vorba pe buze...? / Veniți cu mine, flămînzilor, goilor, orbilor, robilor, / infernul întreg să-l încingem. / Lac de pucioasă s-aprindem; / sînt focul”), poetul practică, în ciuda vârstei care ar presupune în majoritatea cazurilor bijbieli de început, o poezie majoră, cu surse multiple. Una din ele, statornică, profundă, e Biblia, sînt psalmii, profeții. Psalmii lui sînt însă totodată imnuri de slavă ridicare nobleții dumnezeiești a omului.

Iar profețiile — precum cea a imaginarii proroc Azael — botezat astfel după un precedent ilustru — sînt meditații asupra libertății de opțiune a omului, ale căror implicații depășesc cu mult anii în care au fost scrise, și disputa vehementă cu opresorii: „Am dat oamenilor libertate”, spune la un moment dat, prin gura profetului, creatorul, „Putere să deosebească între bine și rău, / dar ei, nesocotind darul meu, nu l-au folosit. / Greu li s-a părut să gîndească — și trebuie să gîndești ca să alegi! / ...și au săltat de bucurie cînd altul... le-a făgăduit să gîndească pentru ei. / ... / Nu vă minunați, minți deșarte, că relele plouă asupra lumii, nu vă mai minunați. / Răul vi-l faceți voi singuri, voi care-ați primit libertatea și n-ați știut ce face cu ea!”.

Nu uitați. Acestea le scrie un băiat de 21—22 de ani!

Ceea ce caracterizează tonul lui Miron Berg e absoluta sinceritate cu care, într-o pagină din jurnalul încă inedit, își mărturisește perpetua luptă ce se dă în sufletul său între orgoliu și timiditate: „Nu scriu întotdeauna limpede, clar, convingător; pentru că nu sînt îndeajuns de modest. Stau în fața adevărului meu ca înaintea mării și strig: Thalassa, Thalassa, ori îl contemplu imens ca o cale lactee și sufletu-mi crește mîndru, fără s-o doresc”.

O forță vizionară rar întîlnită care îi anima versurile cînd apocaliptice („Ce vor viziunile astea / ...într-un deșert de sineală unde pietrele tipă — / Oare decorul, mai vînat decît / acești fugari vînători / ce parcă sînt fiecare / un Cain...”) cînd animate de speranțe mesianice („Luptător, te salut!... / Tirziu; e o noapte / neagră, fără un singur / luceafăr / ... / Ia-ți lancea și coiful”). O maturitate care îi contrazice și vîrsta și firava făptură: „Sînt încă slab. Mi-ai spus: fiindcă sînt tînăr. Nu, prietena mea, chiar tînăr nu sînt. / Dimpotrivă-s bătrîn, și îmi simt bătrîneța: ca Noe-s bătrîn, / ca Avram patriarhul. Adevăru-i acesta: / nu-s încă cuminte-ndeajuns, dar bătrîn sînt“. O puritate morală care-l face să regrete orice compromis în viață: „Sînt bătrîn de concesi. Am cedat tuturor / ca să fiu înțeles; și am fost / Azi eu nu mă aflu și nu-mi dau de rost“. O tinerețe care îi împăienjenește privirea, versul: „Mi-e risul rar și de aceea / de mine fug / voioasele chipuri...”.

O sete de dragoste tradusă în poeme emoționante (lirica erotică ocupă cel puțin jumătate de volum): „Ții minte cînd / citindu-mi în

palmă /.../ ai zis : «Linia vieții ți-i frîntă, / zile ți-s date puține»... / Mă-nfioram atuncea / Sprîncenele-ți boltă / și fruntea-ți cîmpie / își pierdură, o clipă, simbolul... / Mi-erai departe, / ne-nduplecată, calmă, / de parcă Destinul — el însuși — și cînd / în cîntec sbucnind m-ai lăsat / trist culegîndu-mă, trist, / gîndii : ești albina, / o floare ai supt-o și zbori“.

O capacitate de trăire intensă a fericirii, ciudată, contrastantă cu boala : „Azi te-am învins, te-am trăit, / tu zi, încă una... / O să dorm, o să dorm fericit, îmbăiat în / seninătatea de-argini“. Iată cîteva trăsături ale liricului apărut postum, a cărui proză ar fi interesant de publicat și fiindcă „morții rămîn tineri“, și fiindcă poetul care s-a născut, a trăit și a murit în Moldova, aparține, ca și Fundoianu, și literaturii acestor pămînturi. E vorba de „Note la o Etică nouă“, o carte de reflecții filozofice, morale, de incursiuni în istoria culturii și literaturii, un jurnal nu al faptelor, ci al meditațiilor poetului.

Publicăm mai jos cîteva extrase din aceste inedite „note“, transcrise cu grijă pioasă de mama poetului.

miron berg



note la o etică nouă

— extrase —

Al. 92 — Scriu un jurnal fără date și fără evenimente : „Jurnalul gîndului meu“. Viața mea e săracă în fapte. Ce mi se întîmplă nu e niciodată epic, grandios. Gîndirea mea însă are întîlniri surprinzătoare : imagini și idei o ajung din urmă sau o cheamă după ele. Și ea urmează capriciul întîmplării lăuntrice, care nu înscrie vreodată pagini de roman. Dacă aş pune date (ziua și luna și anul) capitolelor jurnalului meu, s-ar vedea că aceste date sînt risipite la intervale nespuse de neregulate. Ordinea mea este această dezordine — după cum intoleranța lui Montaigne este : a apăra (și a predica !) atît de exclusiv toleranța. Dar părăsesc paradoxul : nu e teren pentru mine. Mi-e destul să privesc pe fereastră soarele în dosul salcîmului îngălbenit de toamnă, cel din urmă soare cald, poate, din anul acesta, și să însemn în amintire : astăzi s-a întîmplat ceva. Și nu cer să mă urmeze cei dornici de aventură și de schimbări de peisaj. Își au ei fericirile lor, eu pe ale mele. Și numai pe ale mele le vreau.

Gîndea Montaigne : „Sucite legi ne cîrmuiesc. Fac ce fac și scap de puterea lor, știu să mă sustrag lor. Dar bine mi-ar părea să fie

legea lege, și dreptatea, dreptate!" (cf. cartea III, vap. IX, p. 353, Ed. Leclerc, 2 vol). Sîntem alături de Epictet: libertatea adevărată e cea interioară. Dar păstrăm optimismul naiv de a crede că și cea din afară — cu puțină bunăvoință — s-ar putea realiza.

Al. 93. — Scriu numai împins de însuflețire. — Cînd scriu mi se pare că lucrul meu nu putea fi făcut mai bine! Mi-i încîntată urechea și ochiul satisfăcut. — Mă stăpînește bucuria. Curînd însă, curînd de tot se spulberă fericirea mea și îndoielile mă cuprînd: nu cu privire la adevărul celor zise: adevărul îl știu, el a rămas același; dar mă roade gîndul că ce am scris e mai prejos de ceea ce am simțit, de ceea ce era atît de curat și mare. — Trebuie să vii să-mi spui că ocea ce ți-am dat să citești a lăsat asupra-ți întipărire; căci nu știu niciodată să-mi prețuiesc singur cuvîntul. Se povestește că la Anatole France a venit odată un poetaș să-i ceară părerea despre volumul de versuri proaspete ce-l tipărise și pe care-l lăsase maestrului cu cîteva zile înainte: „Poemele d-tale sînt admirabile, zice France, mai ales aceea de la pag. 78 m-a încîntat“. Și după ce noul adept al muzelor plecă satisfăcut: „Nu i-am citit poeziile, însă poeții sînt înclinați să creadă că fiecare dintre poemele lor e cea mai genială din cîte au scris. — De aceea era atît de fericit“. — Mi se pare că mi se întîmplă la fel. Spune-mi că ți-a plăcut cutare din încercările mele și voi fi înclinat să te cred și voi fi fericit cîteva clipe. — Dar după ce vei pleca, îndoielile au să mă roadă din nou și, rușinat, voi arunca peînaș sau creionul, ca să mă ascund între cărți. Așa îmi măresc erudiția. — Dar erudiția mea nu e nici o dată în sine un scop. Țintesc mereu dincolo de dînsa. — Mă ornez cu exemple frumoase de omenie și virtute, dar de ele (intrucît sînt doar pîlde) îmi pasă puțin. Mă bucur să distilez ființa mea, s-o fac mai pură, mai suplă: și nu neg că mă slujesc de excitante din cărți. — Îmi place însă nespus să mi se povestească întîmplări din viață, veselii trăite și tristeți încercate pe viu. — Amestec povestea cu cartea și din amîndouă dreg licoarea omeniei și-o sorb. —

Conceptiile pe care le exprim vreau să fie ale unui poet, poet cîteodată, poet în momente binecuvîntate, nicidecum ale unui filozof. Iubesc gîndirea, însă filozofarea mi-a devenit odioasă. Abuzul pe care filozofia, mai ales postkantiană, l-a făcut cu aserțiunea — devenită truism — că simțurile (deci factorul fundamental al cunoașterii) ne înșeală, mă dezgustă. Descartes, la o răs_pîntie a cugetării omenesti, folosise ficțiunea îndoielii universale; dar pentru a combate îndoiala și a funda știința. Mi se pare ca o repetare primejdioasă. Idealismul, care creează lumea din reprezentările unei cunoașteri arbitrare; realismul sau neorealismul, care pulverizează lumea în elemente sau centre perceptive, — conștiința nefiînd decît un nucleu sensorial indistinct — sau teoria unei transcenderi sau a unei evaziuni a conștiinței din conștiință, spre a prinde obiectele în realitatea lor: acestea nu sînt decît arogante construcții mentale, care cer legitimitate și act de naștere fie conștiinței, fie realității — purînd la îndoială cînd pe una, cînd pe cealaltă. Sînt totuși lucruri de care nici filozofii nu se îndoiesc. Pe acestea — deosebite de la filozof la filozof și devenite „puncte esențiale ale sistemului“ fiecăruia — le susțin apoi cu lux de argumente, dovedînd o surprinzătoare lipsă de probitate intelectuală: căci nu se mărturisesc că dialectica lor nu întărește decît alegeri anterior făcute.

Cîteodată însă acești filozofi, absorbiți de propria lor reflexiune abstractă, cad pradă limbajului ermetic..., pe care ei înșiși l-au creat, și se îmbată cu propriile lor ficțiuni. S-a întîmplat cam în felul acesta:

Cițiva metafizicieni englezi — jucându-se — au inventat probleme. (E atât de ușor să smerești înțelepciunea omenească !). Germanii, elevi sirguitori, au luat treaba în serios și s-au pus să soluționeze dăile, aporii și antinomii, descoperind fiecare un limbaj filozofic original și o metodă mai puțin originală, precum și alte dileme, aporii și antinomii... Despre inutilitatea acestei filozofii ultraactuale se va vorbi ca despre inutilitatea speculațiilor cabalistice : adică exprimând și simțind un adinc regret.

Îmi repugnă și altă excesivă atitudine filozofică : cea nietzscheană, care constă în a afirma totul (cu un fel de voință de a ne orbi și asurzi ca pe bietul papagal fidel soțului, dintr-o poveste din „O mie și una de nopți“, cu un bărbat călător și o femeie necredincioasă, cu o slujnică, o oglindă, o tobă și o stropitoare...), fără a proba nimic. În timp ce filozofii de felul întui, după ce s-au îndoit — comod și scandalos — de toate, *probează prea mult* un anumit punct de vedere, pe care îl proclamă al lor ;... *acel care numai afirmă, irită*, întocmai ca un maniac, care întrebat fiind *de ce a afirmat ceva, repetă doar afirmația pe care a făcut-o și aceasta la infinit*.

Da, negreșit : trebuie să șterg undeva din caietele mele de note cuvintele : îl iubesc pe Nietzsche. Nu îl iubesc. îl compătimesc.

Al. 13. — Prin multă osteneală reușesc să înțeleg cărțile stufoase. Reușesc să nu mă pierd, să nu mă rătăcesc în ele. — Când Jupiter voia, se prefăcea în taur, lebedă și ploaie... Asemenea lui străbat varietatea și încerc pretutindeni emoții profunde pe care din urmă le port. — Alegoria aceasta nu e a mea : dar trăită de mine a devenit a mea. — E poate naivă credința-mi că știu topi contradicții. — Așa, naivă, însă, îmi place ; dacă n-ar fi naivă, ar înceta de a mai fi curată, puternică și n-ar reveni, când lumea cu zgomotul ei ar speria-o...

Al. 16. — Fiecare e în drept să exprime, să dea formă : difuz, plin ; ori viu colorat — la ceea ce a trăit, a nutrit, a gândit, a văzut. (O femeie, un bărbat necunoscut pot furniza documente de uimitoare umanitate, când nu încearcă să fie altceva decît sint : cînd povestesc trecutul lor sincer, cu vorbele lor, cu fraza lor... Ceea ce ne istorisesc este viața lor, aerul pe care îl respiră, huma din care s-au intrupat ?

Uneori, încercările unor asemenea diletanți sînt de-a dreptul geniale ; de pildă : Amintirile lui Benvenuto Cellini, a neastîmpăratului gravor florentin, a cărui viață e atât de plină de evenimente, de palpitantă, de senzațional de uimitoare prin întâmplările ce survin atât de neașteptat-iscate de mîinile brusce ale aceluși om-copil, naiv pînă în clipele cînd viața lui e în joc, entuziast cunoscător al tuturor artelor, dispus în pasiunile sale, mîndru, acerb, nicăieri bine venit, deși după nume era Benvenuto, bine-venitul. (Memoriile lui Benvenuto sînt monumentul său de nepieritor : ele întunecă Perseul cu capul Gorgonei în mînă și împing departe, pe un fond al mării (unde doar cițiva zeloși scormonitori de antichități mai caută cu lupa...) gravurile lui de care era atât de mîndru, crucifixul cu solnița lucrate pentru Francisc I (regele Franței). Izbutiri atât de deplîne sînt rare. — Cellini, omul Renașterii, individualist, anarhic, a reușit, pentru că a deviat mereu de la o carieră definitivă : destinat muzicii, a trăit ca gravor, și a cîștigat în viață celebritatea, ca făuritor al unei statui, și a rămas post-întății prin Memorii. (Cei cărora alții le hotărîsc preocupările sînt ființe dogmatice, mărunte, hibride. Un singur om a fost destinat din copilărie literaturii : — Chapelain, autorul acelei insipide poeme eroice. *Pucelle*, urmărită necruțător de sarcasmul lui Boileau). Scriu acei care au ceva de spus, acei care simt că viața lor ar avea o lacună, un gol, pe care numai scrisul îl poate umple. —

Nu scriu, nu trebuie să scrie, acei care vor să se răfuiescă prin scris. Cele mai multe din cărțile Bibliiei sînt apocrife. — Pe atunci,

oamenii nu aveau ambițiile noastre și nu iubeau numele lor mai mult decât adevărul. — Și adevărul este în fiecare din noi. Puțini, doar cei împietriți, n-au încercat măcar o dată o emoție sinceră, n-au plîns, n-au iubit, nu s-au bucurat de întoarcerea primăverii, n-au dorit, bolnavi, sănătate. Și totuși, nu scriu toți acei care ar putea să scrie: pentru că unii din ei *nu știu* măcar să scrie.

Nu socot drept analfabeți, pe acei ce nu știu să scrie: ci pe toți aceia cărora scrisul le risipește ca fumul întâmplarea trăită și o întoarcere împotriva lor înșile — căci mare e lucrul acesta: darea de formă, deși se aseamănă cu treaba de olar, cum se spune în Biblie. — (Fericitul nu are cămașă și cel care are ce scrie, nu știe să scrie!). Zeloși căutători de adevăr, mergeți, culegeți, întrebați pe fiecare dacă nu are ceva de mărturisit, de vărsat, de dăruit vouă: stringeți și șoapta din gura pruncului, trageți cu urechea la tipătul lui — căci aflați: talentul înseamnă iubirea nemărginită de adevăr. —

Nu blestemați, nu goniți voluptatea, n-o osîndiți. Voluptatea ni-i dată ca s-o trăim. De ce să se îngrozească bărbatul de femeie, să se înfioare femeia de bărbat, iar eternii Adam și Eva să se închine misterului iubirii și să se cutremure înaintea lui ca înaintea unei porți ferecate cu solomonice peceți? (Dragostea e fără de taine și voluptatea e cea mai simplă dintre dăruiri). Oamenii au făcut din dragoste un cufăr al Pandorei, dar unul nedeschis de teama zbuclnirii unor rele mai îngrozitoare decât acele ce au scăpat printre degetele naivei soții a lui Epimeteu. — Stau tu degetele încleștate pe plasele cuțitului menit să-i ridice capacul și nu îndrăznesc.... Între timp bărbat și femeie preschimbă frivol, zgomotos, vorbe ce au drept rost să le acopere teama și chiar atunci cînd își oferă unul altuia trupul, nu se cunosc. — Tradiționalii pontifi ai tuturor religiilor nu fac decât să încurajeze un tablou primitiv, născut de ignoranță și trag în răstimpuri câte o perdea nouă peste fetișul milenar. —

Dar noi, oare voim să trăim, știm pretui voluptatea și știm să o luăm, sfîșind cortinele zugrăvite cu dragoni ce nu ne înspăimîntă? (Noi știm iubi și durerea, știm chiar dori suferința și înțelegem necesitatea maladiei, — Căci ce ar fi viața noastră, dacă ar fi numai delicioasă, numai desfătare? O amintire ștearsă și străină de noi. — Cum am simți fără îngheț, primăvara, cum am iubi dacă n-am lupta, dacă viața noastră n-ar fi în fiecă clipă primejdioasă și n-ar fi minune că mai trăim?)

Clipitele scumpe sînt rare. Regăsirile noastre nu sînt căutate pentru că noi nu gîndim după trecut: primim numai ce ne trimite trecutul. Dar bucuria noastră e cu atît mai mare, cu cît vine mai neașteptată — după durere, suferință și boală. — Ochii noștri sînt mari deschiși, plini de mirare și pe fruntea noastră strălucește un semn de copilărească întrebare.

Al. 22. — Transcriu aici un fragment interesant dintr-un articol al lui M. Ralea, scris într-un număr din Viața Românească închinat amintirii lui Garabet Ibrăileanu.

„Le paradis c'est d'être en même temps fièvreux et lucide“.

Cine îl cunoștea de aproape (pe Ibrăileanu) avea impresia netă că această butadă Barrésiană e tocmai formula care închide în ea toată personalitatea lui Ibrăileanu. — Dar și cei care nu l-au cunoscut pot găsi în maxima de mai sus ceea ce care se poate înțelege toată opera vieții sale, așa de pudică și cu care să se mascheze tendințele sale native. Elanuri de nervozitate, accese de neastîmpăr, de îngrijorare, de bucurie entuziastă, de adîncă și iremediabilă melancolie, frămîntare nepotolită, aproape diabolică, sensibilitate vibrantă și ascuțită, de neîncetate frămîntări interne, de presimțiri alarmante, de remușcări mereu înoite, de o viață care se cere veșnic în sacrificiu

pe ea însăși. — Și sub toate aceste furtuni care dezolează și ameteșc, sub toată această emotivitate, care aduce de cele mai multe ori cu ea anarhia inteligenței, dezordinea ideilor, confuzia mistică, ori pur și simplu orbirea dezordonată, — mintea se păstrează intactă, rece, pură. Logica și simțul realității funcționează ca cel mai uscat și fără suflet raționalism voltairian. — Cîteodată excesul de dialectică, de argumentare, de stringență, se dovedesc aproape exagerate: într-atît voiesc să-și afirme autonomia față de tot ce vine din sentiment. —

Al. 26. Omule, apropie-te cutezător de gîndire! Nu-ți trebuie călăuze erudite cu verigă de chei atîrnată de brîu. — Deschide-ți porțile singur: Erudiția comentatorilor te înspăimîntă și nici odată nu vei ajunge să cunoști textul original al unui filozof. Nu uita că acei care au construit (sistemele) au fost oameni ca și tine. Substanța ce i-a făcut pe ei e aceeași care te face, astăzi pe tine. Cutează. Îndrăzneala ta înțeleghătoare nu e insolență; și nu există poartă care să reziste iubirii de adevăr. În chipul acesta vei ști să seduci păzitorii comorilor de gîndire îngremădite de veacuri, în felul acesta te vei ridica ca o pasăre albă plutind, cu aripi deschise peste palate imense și după ce vei fi explorat cu o mie de ochi o clădire a cărei arhitectonică te înspăimîntă, vei ști să cobori și să pătrunzi în labirintul ei, cu firul Ariadnei în mină.... Avîntul pînă la culme, sesizarea, „prin iubirea de adevăr“ a ceea ce e general într-o operă, surprinderea ei globală, ca totalitate nudă, și apoi coborîrea prin determinări parțiale pînă la detaliile ce au slujit ca pietre de construcție întregii clădiri.

Acesta este procedeul prin care ne apropiem de monumente... Așa le citim și le înțelegem și interesul nostru nu este deosebit de acela pentru un roman sau o epopee plină de viață — căci sub multipla varietate se ascunde aceeași umanitate creatoare pe care o iubim. —

Al. 44. — Viața noastră să fie opera noastră, nici o discordanță între ce simțim și gîndim și ceea ce facem pentru noi și pentru alții în toate zilele. — Există pentru acest ideal o călăuză ideală: vocea noastră interioară (...) — Există, desigur, există această călăuză: căci altfel cum, pe bazele căror principii am face critica noastră și am da veridictele și sentințele noastre de bine și de rău? E adevărat: puține firi au fost atît de armonice, încît intențiile lor să coincidă cu acțiunea. — Dar e acesta un motiv de a dispera? Devenim doar, devenim mereu, și după cum „nu ne scaldăm de două ori în același fluviu“, nu putem analiza în noi de două ori aceeași existență. — Dar dacă devenim, de ce n-am deveni mai buni din ce în ce, și mai puri? Cu toate stăvilarele ce ni se pun, avem direcția sau direcțiile noastre și putem zice: „Curgem într-acolo. Materia se opune, materia e îndărătnică? Dar în ce constă materia noastră? Înainte de toate în cuvînte. Și cuvintele au o zburdălnicie și o malițiozitate a lor. Se lasă traduse în prea multe feluri... Natura însăși se joacă așa. — Căci ce sînt pietrele și fosilele geologice, decît un scris convențional al naturii ce ne ademenește să-l descifrăm? Oamenii convin numai, și cine știe cîtă deosebire e între interpretarea unuia și celuilalt? Văd aceste lucruri, nu le pot ignora, nu le pot trece cu vederea, dar nu dispar. — Toate mijloacele sînt bune și o influență bună nu trebuie nici cînd părăsită. Persuasiunea: prin simbol mai întîi. Și dacă simbolul e insuficient, prin sugestiune, prin intuiție. Voim să pătrundem în alții, voim.

Pătrundă și alții în noi. Deschidă-se vase comunicante între oameni, între puțini deocamdată, numai să fie comunicația temeinică, continuă, intermitentă. — Și dacă unii care ar putea fi buni nu știu să se lase deschși, vom face noi venesecția: ca singele cel negru, cel rău, să se scurgă, să curgă afară. — File ale mele, veți fi voi, oare, un semn al trăirii-mi prin lut? (Viermi și moluște au pierit, și-au mutat trupul, cu zbucium de ici pînă acolo, ca să trăiască. Milul le-a înorostat, le-a înscris în registre neșterse. fosile fidele...).

Vă închegați cu finalul : Celor pe care, cu știință cri neștiutor, i-am rănit, iertăciune ! —

Al. 50. — Crede-mă : întrebările ce pun, răspunsurile ce dau, imaginile pe care le chem — nu sînt un simplu joc de cuvinte. — Și ascultă această mărturisită dezamăgire :

Oare m-am înșelat atât de profund ? Sînt toate tristețile la fel ? Aștepta, odată, tristețea. Îmi place să văd mercurul vieții căzînd repede, greu. Voioșia o izgoneam neînduplecat, semeț și închis. Și întindeam în suflet, alei majestoase tristețelor mele. Spuneam : „Rodnică ești, tristeță a mea, tu cu coapsele pline. Ce nou odor îmi aduci ? Din tine s-ar naște un alt harnic adevăr. Dar azi, cînd voi să-mi citesc pînă-n suflet (ca în povestea aceea din Halima unde un vraciu meșter face pe tînărul prinț să trăiască o viață întreagă în citeva clipe, ațintindu-i privirea într-un lighean fermecat), ce am văzut Doamne ! Pe unde am fost, numai neguri. Oamenii s-au ascuns și au lăsat înainte-mi numai deșertul. — Simți vie dogoarea ochilor rîi de undeva — sub pămînt. — Cu unghiile atunci dădui să închipui o groapă : dar s-au tocit și mi-a dat sînge : și groapa mea era nici de o palmă. — Gemui : „Cum știu să se ascundă acești atât de ades zgomotoși“.

Ce n-aș fi dat să te sfirtec, haină, dușmană tristeță.

Al. 52. — Neprevăzutul, micile căderi neprevăzute, se insinuează mereu între mine și faptele mele. Aș vrea, poate, puțină odihnă. Dar știu că n-o voi avea. M-ar consola, atunci, vorbe ca acele rostite de prietena unui erou al lui Montherlant : „Mon ami, comme vous êtes compliqué !“ Sînt complicat : aș vrea, cineva să mi-o spuie simplu și tandru. Pe toți alintarea îi fortifică, alintarea nesimțit strecurată, ne-teatrală, onestă. Am nevoie de mîngiere. Căci mă doare cînd unii sfarmă în mine icoana lor ce nu le seamănă îndeajuns, cînd își trădează micimea prin cite un gest ce le scapă, prin vreo atitudine ce nu și-au compus-o. Culmile senine ale Olimpului sînt departe de mine — Undeva în Orient, Sakiamuni învăță pe oameni cele opt trepte ale purificatoarei eliberări. Sakiamuni era stăpînul beatitudinii sale : și avea, de aceea, dreptul să educe pe alții. Senin și calm și sigur : așa trebuie să fie magistrul. Departe, infînit de departe-s de acest ideal. Și totuși învăț ! Instrucția mea e un continuu îndemn, apel ne-necetat, stăruință. „Ți-ai ales un ideal, înfăptuiește-l ; găsești că asta e bine ? Fă-o în felul tău cel mai propriu ; dă cu gesturi care-ți sînt firești, primește și ia fără judecată, sfiala... Caută să iubești. să iubești întotdeauna mai mult decît ești iubit, mai intens și mai entuziast, încît sub zaua lui, nimeni să nu mai reziste...“

Al.45. — Unei fete de șaisprezece ani. Comentarii la *nil admirari*. În cinquecento era celebru la Firenze minuiorul de condei Pietro Aretin : pamfletar pasionat, era temut și admirat de toată Italia. Timpul l-a îngropat printre vrafurile lui de opuri agresive, pe care mai nimeni azi nu le citește : înțelesul lor e prea limitat numai la o anumită epocă, prea strîmt, prea istoric. — (Bărbații care reușesc în viață au, toți, ceva de Aretino în ei. Cultivă aparența. — Atitudinile lor sînt jucate. Vor să dea impresia că sînt fericiți. Strălucesc prin aceasta, atrag prin aceasta privirile și le țin îndelung țintuite !). Vorbesc aici de cei buni, de cei de elită, — nu de cei ieftini, ridiculi, farsori. Dar crede-mă : aretinismul lor e natură, nu imitație, cînică premeditare, chiar dacă e numai surogat de fericare (ori poate tocmai de aceea). — Nu pune așa dar, în locul nelimitatei tale admirații un rictus disprețuitor : nu-ți va sta bine. De altfel, nici nu vreau să te duc dintr-o extremă în alta. Înțelege : scripările lor sînt în funcție de noi. (O lucrătoare mică plînge că n-are ce să îmbrace pentru plimbare. — Găsește. Cu ce bucurie își șterge lacrimile și, cochet, cred, îmbrăcată, aleargă afară !). — Așa unii-și compun, cu artă, mereu exteriorul. Și reușesc, după zbucium și clătinare,

să se ție drepti. — Află acestea, dar fă-te că nu le ști. — Nu toate iluziile e bine să le răpești, nu pe toate... zîmbește. Numai atunci cînd vei privi față-n față bărbatul, ridică-ți fruntea, fără timiditate, modest și îi citește în suflet. — Ai înaintea ta un om. —

Al. 57. — Din Marc Aureliu. E o calitate a omului să iubească chiar pe aceia ce l-au jignit, ba ea se ajunge gîndind : că oamenii sînt, toți, dintr-o aceeași speță, că greșesc din neștiință și fără de voie ; că vom fi morți în curînd și, mai ales, că jignirea nu ne-a rănit. Căci ea n-a făcut din predominatoarea rațiune *altceva* decît era înainte — „Un obraz miniat e ceva cu totul împotriva naturii“ cînd blindeța pierе în interior, și mîna prietenească de tot, încît nu mai poate fi reînsuflețită. Acest lucru e motiv suficient ca să consider minia ca fiind împotriva rațiunii. Căci, dacă am pierdut conștiința greșelilor noastre, ce rost mai are să trăim ? Cîți ar fi înțelepți de te-ar urma, Mance ?

Al.58. — Înaintăm încet legănat ca imaginile unei pelicule cinematografice filmate încet : de aceea rămînem adesea cu piciorul în aer. — Putem numai așa contempla. Și uneori ne oprim de-a binelea : ca să privim mai mult, mai nesățios, noi, călători fără știută țintă, ce mergem pentru că mersul ni-i drag. Nu urmărim ținta, și nici nu ni se pare că ea ne scapă mereu. Să ne plimbăm, voluptuos, alene. Dar astăzi să stăm. Nu place să privim în urmă mereu. — Se uită în urmă cei dornici să strîngă regrete. — Și din țara noastră vom regretele gonite departe, dincolo de graniță și ne speriem de strigoi... Stăm astăzi ca să întrebăm : „unde sîntem ?“ „Oare construim o filozofie?“ Străine-s de noi răspunsuri rigide. Încercăm totuși să ne definim. Sîntem ceea ce am devenit. — Am crescut ; ce anume ? Unii cresc dogmatici, docti, erudiți. Noi am crescut altceva, alte plante — din alt pămînt, cu alt soare : ne zicem (căci trebuie să ne numim printre oameni) sceptici ori pyrrhonieni, și cîteodată : platonicieni. Cuvintele cer lămurire. Sîntem sceptici, pentru că nu ne decidem orbește, pentru că ținem suspendată aprobarea noastră pînă atunci cînd lucrurile sînt destul de clare ca să vorbească singure. — Nu ne decidem de-o dată : așteptăm și în cunoașterea de oameni, pînă cînd ni se desvăluie deșerti, plini de dinșii, înzestrați ori săraci în spirit, încrezători, trufași, ori simțitori de modești, așteptăm pînă ce toate concluziile converg în adevăr. Facem acest adevăr al nostru, trăindu-l, concretizîndu-l în carnea și singele nostru, înaintînd. — Poate cineva zice că îndoiala noastră îndepărtează, pentru vecie, de noi, posesia adevărului ? Dar îndoiala noastră e deliberare. — Alegerea o facem atît pentru noi, cît și pentru că se face ea singură. — Deosebirea dintre ceilalți și noi e aceasta : ceilalți urmăresc adevărul, abilă pasăre, ce nu se lasă prinsă, vinată. — Pe noi adevărurile ne urmează, ele, și cînd procedă astfel, ni se pare ca platonizăm : căci nicăeri, în dialogurile lui Plato, n-am găsit la început dogmatică, îngusta certitudine ; pretutîndeni întrebarea.

Și iată că ne urmează cohorta de adevăr, ființe pozitive cum le numesc oamenii noștri de știință, și munca noastră nu-i mai puțin aducătoare de fruct, decît a acelora care afirmă mereu. —

Pentru că n-am negat, precum zicea atît de sublim Anatole France, decît negații : intoleranța, suficiența, barbaria și superficialitatea. —

Al. 61. — Suferința e în funcție de ceilalți. Nu sînt un mare suferitor : nu am nici tăria, nici obișnuința, nu sînt nici de o factură proprie suferinței. Dar, cu trupul și sufletul meu, am experimentat, încercînd. — De cîte ori o durere ajunge la mine, ori, neștiutor, mă rătăcesc la ea, — de atîtea ori, ca un copil ce s-a ars și n-a învățat încă să se ferească de foc, de atîtea ori gem și mă strîng. Atunci de ce să mă vezi ? Cînd mă pliez, mă retract, mă zbîrcesc — să ocup loc mai puțin ? (prin reflexe, poate, căci mi se pare și suferința întînsă : micșorînd, comprimînd întînderea mea, o cred diminuată și pe cea a suferinței). O, vreau

departe de mine atunci pe toți compătimitorii fără iubire, cu minele lor prelungi, false și triste, cu ochii lor fără lacrimă sinceră, pură... La ce bun acest convențional cor de tragedie? Dă-mi singurătatea. În singurătate o să cresc o plantă tinăra nouă. — Din soare, din roua încrederii o să cresc — și o să mă-nalț, cu recunoștință, proaspăt și parcă, altul. Dă-mi singurătatea... ori dă-mi iubirea, fără condiții întreagă. —

Al. 64. — O odă vreau să-ți înalț, o tineret, tu cu fruntea înaltă, și un simbol vreau să-ți dau... dar nu prilej de mândrie, nu. Nu fii semeț, ci ascultă: Mi-ai dat bucuria și-acum, trăită, încuibată în mine, și-o împărțășesc: e a ta — căci te-am aflat, tineret, te-am găsit. Erai atât de nou! Te-am întâlnit purtător de speranțe, te-am găsit. Erai atât de nou! cea mare a regăsirii...

Iubește, o tinere. Aceasta să-ți fie puterea. Și-acum să-ți povestesc: Cînd lumina sparge tenebre în zori, am văzut: un tînăr, o fată, aproape-un copil, între lumină și umbră. Părea ridicată din baie. O plajă era la picioarele ei. Poate șiroia încă pe trupu-i apa cea proaspătă, rece. Toată în întuneric, se avînta ea aruncînd mingea. Soarele-abia răsărise. Numai pe frunte-i mijeau, și mai încolo, trasînd pe linia nasului, gurii, bărbiei — profilul perfect, cîteva roze. Așa te vreau, tineret, ca dînsa-n sărut matinal, iubită de soare!

Al. 68. — Uneori cred că n-o să mai scriu niciodată. Momentele artistice sînt rare și n-au vestitor. Adesea mă găsec nepregătit, la cine știe ce muncă obișnuită. — Ca un lucrător de uzină îmi văd mai departe de treabă. — Numai fruntea-mi încrețesc și, agale, dau nume imaginii noi și-n ritmuri o legăn... Înșă e mult de cînd nici un sol fericit nu mi-a călcat pragul și încep să cred că acesta e semnul unei grăbite îmbătrîniri: poate mă lepăd de adolescență. —

Dar, poate e altceva: odată azeam învinuirea că nu iubesc înde-stul, că nu mă dărui deajuns. — Și avea dreptate cine era gelos pe zilele mele. Dar azi (ca de atîtea ori!) hîrtia nu mă tentează: pot să iubesc. —

Al. 69. — Să mai scriu? Pentru asta ar trebui să mă schimb repede, mult. Trebuie să-mi aflu cîteva principii limpezi după care să mă călăuzesc; n-a fost gîndul meu să-mi încerc doar puterile și slăbiciunile sufleteste, așa cum poate face harpistul cu strunele sale, înainte de a purcede la cîntec?... De ce aș rivni mai mult? Un caracter nu se dilată la infinit. Și tocmai asta voiam să-mi clădesc: un cuget tenace și drept. Mai ales de o tentație trebuie să mă feresc: să scriu altfel decît stăpînit de necesitate: să nu alunec în felul acesta, — indulgent cu mine și cu acei ce mi-au citit puținele pagini, să mă grăbesc; la întrebarea lor: „Ai mai scris?“ să răspund: „Desigur“ și pe urmă să le arăt filele crescute în timp. — La început aveam gînduri mai îndrăznețe și ochi mai vii, cînd nu mă căuta nimeni. Iar acum mi se pare că mă împotmolesc. Devin din ce în ce mai terestru. Simțeam, atunci cînd nu mă gusta nimeni, pînteni vanității în sold, dar dădeam tuș în lumea splendidă a visului și reveneam încercat cu imagini. — Acum trebuie să-mi mușc buzele și să tac, laptele ce l-am supt a secat.

Al. 70. În metodologia logiceii se vorbește undeva despre experiența pentru a vedea: experimentezi nu pentru că știi la ce trebuie să te aștepți, ci tocmai pentru că nu știi; așa cum se joacă copiii cînd amestecă într-un același castron lucruri deosebite, să vadă: „Oare ce va ieși?“ Aplică această metodă sufletelor lirice. Ele tirăsc trecutul lor prin medii mereu felurite, și nasc acolo abia simțirile rare și stările de suflet cu parfum exotic. E poate fecundă pășirea prin viață a acestor suflete rătăcitoare. Înșă rafinamentul lor temperamental, acel simț al nuanței dus la exces dau creației o alură de prețiozitate: de pildă Proust și atîția din poezii modernişti, ce s-ar putea cita la întâmplare.

Comparată această creație cu visarea îndrăzneată a sufletelor largi, atât de vaste ca niște arene pe care se desfășoară pasiuni și războaie, și munca domoală a zilelor lipsite de istorie (de pildă Dostoievski ori Balzac), întâia pare dezavantajată.

Însă distincția ce am făcut-o există numai în extreme: căci cele două creații se topesc una în alta, ca laviurile unei acvarele încă ude, atât de bine se amestecă suferința concretă cu visarea ideală, ori cu idealizarea unei suferinți demult încercate.

Al. 76. — Să știu în frîu gîndurile — armăsari aprigi, sălbatici, de neîmblinzit, prea mulți înhâmați la o biată teleagă, și prea năpraznici și mîndri de libertatea lor — e o artă, un meșteșug crîncen și greu. —

(— De ce nu renunți? Pentru că renunțarea ar fi disoluția, explozia personalității în mii de acțiuni dispartate, izolarea prin tăierea ultimilor punți de frînghie ce fac legătura șubredă și așa — între eul nostru și lume... Dar ce aeronauți mizantropi ar trebui să fim ca s-o facem? Nu sîntem din stofa eroilor lui Ibsen: și nu putem fi. Aceia, chiar dacă izbutesc să-și impună individualismul, câteodată măreț, izbutesc prin moarte. — Și o moarte reușită e greu de realizat, mai ales astăzi. — În al doilea rînd: moartea înseamnă necunoscutul — și cine știe dacă urmările unei morți, ca o mașină perfect montată, vor fi cele așteptate, nu altele, potrivnice? Cine poate spune un cuvînt despre soarta Norei, cea de după emancipare, geloasă de independența ei? Ibsen își lasă eroii, deobicei, la sfîrșitul dramelor, ca niște uriașe, inumane, semne de întrebare. —

Brand și Pictorul din „Cînd ne vom deștepta dintre morți“ și Rosmer din Roserholm... nu se eliberează decît hotărîndu-se să dispară. Și dispariția aceasta e asemeni cu moartea voluptuoasă a lui Petronius care-și deschide vinele în baie, dar te întrebi dacă urmările ei vor fi acele ale voitei morți a lui Socrate. Atunci? În viață. În viața aceasta de toate zilele poți muri doar ca un pui de găină, ca să îngrăși pe cei-și-asa grași... (De unde rezultă că bună nu e nici nebunia nici moartea: bună e numai cumpătarea: să gîndești, să simți, să vorbești cu măsură și cît mai limpede, cît mai după canoane, în forme de la care înțelepții lumii acesteia nu se abat). — Și dacă nici astă soluție nu ne suride?

— Nu mai e alta... — Ba da: zbulciul. Știu: ce se zbate în suflet trebuie să iasă. Și cît de bine ar fi să poată rămîne totul la vibrația inefabilă! Și cu cît mai bine ar fi să nu vibreze nimic!

Al. 81. — Unii scriu mult, pentru că nu pot gîndi decît scriînd. Voaltare, de pildă. Alții, pentru care scrisul este o pauză a gîndirii, aștern rar pe hîrtie gîndurile lor. Pascal (care, se zicea, scria pentru a nu uita, atunci cînd memoria începuse să-i slăbească: „Pensées“ sînt note). Azi, cînd se sorie atât de mult, ai impresia că oamenii vor să-și dea singuri iluzia, spectacolul unei gîndiri în desfășurare — și prind doar umbra propriei lor deșertăciuni — Și eu ce aștept? Poate amurgul zilei, poate toamna culesului roadelor pîrguite... Mai vreau să visez, chiar dacă nu voi ajunge vreodată, ca Proust, la realizare.

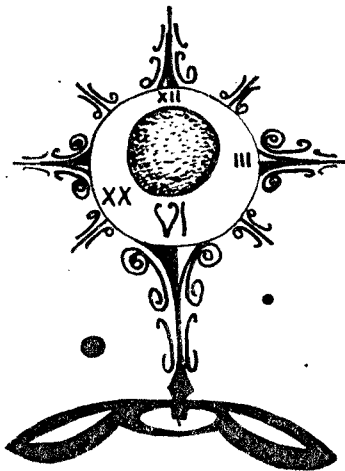
Al. 86. — Cine-mi poartă mîna atât de vehement? *Adevărul care trebuie să izbucnească.*

Odinioară scriam cîntărind fiecare vorbă răbdător, la ureche. astăzi: îmi vine să sparg carcera timpului — și, dîndu-mi peste veac mîna cu Montaigne, Shakespeare, Spinoza și alți cîțiva prieteni, care-mi zîmbesc cu bunătate (ei expulzați de timp!) — să strig: mi-i dragă boala mea, mă hrănesc cu dînsa ca zeii greci cu ambrozie; nu vă uitați că gem și mă vait: ce importanță are că trupul meu se scutură, dacă voința mea rămîne fermă, aceeași, atașată unei credințe

de neschimbat? (Dacă proferez aici pe Montaigne e pentru că sint aidoma cu dînsul).

Al. 88. — Simpatia mea instinctivă pentru Pascal dăinuiește de mult. Bucuria, acum cînd citesc notițele lui risipite (Pensées) e cu atît mai mare, cu cît cele mai multe din gîndurile sale concordă cu presimțirile mele. Mi-i drag Pascal, înfiorat de sentimentele morții — singurul sentiment care desprinde pe om dintre iluziile banale, (Rude, prieteni, celebritate nu înseamnă nimic, amintește Biblia, pe bună dreptate. Omul în fața morții e SINGUR), acel Pascal care a petrecut multă vreme cu studiul științelor abstracte și în urmă le-a părăsit, pentru a se ocupa cu știința morală, mai proprie omului, dar care trebuie să constate cu regret că acei care se ocupă cu studiul omului sint mai puțini decît cei ce învață geometrie, acel Pascal care la rîndul lui, nu iubește decît pe cei ce caută gemînd.

Al. 91. — Am deschis fereastra. Aer proaspăt, rece, mi-a intrat în odaie. Mi-a părut rău, rîndurile mele de mai înainte vor fi dat poate cuiva impresia că prefer maladia, sănătății, și voi fi întristat. — Dar cine m-a înțeles așa, nu m-a înțeles bine. — Am spus doar atît: „că boala nu e o nenorocire“ pentru acel ce a primit-o și o suportă (material, combătînd-o), ci o experiență necesară, și că acel ce știe să-și dea seama de ineditul maladiiei se bucură la gîndul că-i sint hărăzite noi cunoașteri; și-am mai spus: decît o viață nedemnă e de preferat o viață de bolnav. — Altc_eva nu-mi aparține și trebuie scos din rîndurile ce le-am scris. Și acolora care susțin sofistic că viața bătrînului sau a beteagului e mai fericită ca a omului sănătos, pentru că slăbiciunea organică face viciul cu neputință (parcă „viciul“ ar fi într-un anume act și nu într-un anume gînd! Numai gîndul poate fi pervers, actul e indifereent) le răspund eu cu cuvintele lui Montaigne: „Misérable sorte de remède de devoir à la maladie sa santé!“ Spinoza cugeta și el că omul înțelept trebuie să mînce, să bea și să guste din tot ce îi este dat din plinul puterilor sale, căci privațiunea ascetică e ipocrizie. — Spinoza mai adaugă că adevărata înțelepciune e meditație asupra vieții, nu asupra morții. Acest adagiu nu-l mai subscriu cu același entuziasm de discipol. Căci deși iubesc sănătatea (pe cea morală mai ales!), cred că înțelepciunea e și meditație asupra morții, nu numai asupra vieții.



c. dobrogeanu-gherea în spiritul epocii



c. dobrogeanu-gherea, portret-schiță de iser

O sinteză bio-bibliografică

La cei 50 de ani de la moartea lui C. Dobrogeanu-Gherea (7 mai 1920), credem nimerit a înfățișa biografia activității lui intelectuale, ca publicist, conferențiar, autor de lucrări fundamentale, în domeniul culturii, respectiv al artei și literaturii, legate de principalele lui inițiative și acțiuni pe calea scrisului puse în slujba celor mai nobile dintre idealurile umanității. Întreprindem aceasta ca o contribuție la o monografie și la o ediție — aceasta mai completă decât cea îngrijită de noi în 1967, a scrierilor lui Gherea, în al cărei cadru (peste 700 pg.) cu o Introducere (de cca. 50 pagini) și o Cronologie (de cca. 25 pg.) am valorificat cu precădere *Studiile critice* consacrate literaturii.

Chiar cu riscul de a repeta unele date și aprecieri evocate sau formulate mai înainte ori, mai recent (ca în introducerea tov. Damian Hurezeanu la volumul *Scrieri social-politice*, publicat de Ed. Politică, 1968), credem că orice efort în plus la proiectarea personalității lui C. Dobrogeanu-Gherea în conștiința noastră contemporană nu se poate bucura decât de receptivitatea cititorilor.

g. iv.

PERSONALITATE complexă, imbinând activitatea de doctrinar și popularizator al ideilor materialiste și marxiste, cu cea de organizator al primelor cercuri și publicații socialiste, al întiiilor detașamente politice ale clasei muncitoare, Gherea s-a impus în mișcarea social-politică și culturală a timpului ca o figură de prim plan, ale cărei contribuții au avut consecințe remarcabile în dezvoltarea ulterioară a diverselor discipline ale științelor sociale din țara noastră. Evidențiind, în secțiunea de față a studiului nostru, componentele relevante ale personalității sale, vom face, cum e și firesc, într-un asemenea cadru, o trecere în revistă a principalelor date și aspecte ale activității lui în domeniul ideologiei culturale și literare, în care timp de peste patru decenii și-a afirmat cu continuitate prezența.

Primele date biografice privitoare la Gherea au fost publicate la noi de dr. C. Rakovski

în *Calendarul Muncii pe anul 1907*, apărut în Biblioteca „România Muncitoare” (Cercul de editură socialistă, București, 1906). E de presupus că articolul, semnat Dr. C. R. (și reproduș și în „Socialismul”, XIV, nr. 99, din 10 mai 1920, sub titlul *Personalitatea lui Gherea*), n-a apărut fără cunoștința celui în cauză și că, prin urmare, datele cuprinse în el corespund adevărului. Deci, C. Dobrogeanu-Gherea (Constantin Cass) s-a născut la 21 mai 1855 în satul Slaveanka al guvernământului Ekaterinoslav din Rusia. După absolvirea școlii primare în satul natal, intră la gimnaziul din Ekaterinoslav, de unde, în 1872, în urma unui conflict politic cu autoritățile școlare, e silit a pleca. Îl regăsim la Harkov, unde își pregătea bacalaureatul și se înscriesese, în același an, audient al Facultății de științe din oraș.

Aici va intra el, la 17 ani, în mișcarea conspirativă, propagandistică, a cercurilor narodnice studen-

jești din Rusia, începînd tot cam de pe acum o existență plină de neprevăzături. Deocamdată, pentru puțină vreme, revine împreună cu alți doi membri ai cercurilor narodnice la Slaveanka, unde lucrează într-o fierărie. Se întoarce apoi la Harkov, își continuă activitatea revoluționară, poliția îl urmărește în-deaproape, stă ascuns prin diferite localități din Rusia pînă cînd, în martie 1875, ajutat de prieteni, trece în România, oprindu-se la Iași.

Pentru a-și câștiga existența, muncește ca salahor la căile ferate, apoi ca vopsitor, cizmar, pietrar etc., meserii deprinse probabil, parțial, în timpul peregrinărilor prin Rusia, înainte de săvîrșirea aceluia prim „tur de forță“, cum va numi el mai tîrziu trecerea în România. În aprilie aceiași an pleacă în Elveția pentru a îndeplini o misiune politică. Stă la Berna, apoi la Geneva, iar în mai se întoarce în România, tot la Iași, unde se stabilește pentru mai multă vreme. Aici devine, în calitate de lucrător (într-o fierărie din strada Banu) și cu ajutorul inginerului polonez Koceanovski, membru al cercului revoluționar local, proaspăt înființat (după al cărui model va fi organizat, în același an, și cercul revoluționar din București). Se căsătorește, tot acum, cu Sofia Gherea, femeie cultivată, traducătoare în românește a lui Cehov. Dar cei doi trec printr-o perioadă de mari greutăți materiale. („Noi nu avem pe ce să dormim și nici cu ce să ne învelim. În situația noastră nu avem nici posibilitatea să ne cumpărăm ceva“, mărturisește Gherea într-o scrisoare către D-nul Russel). Pentru a le face față, Gherea încercă tot felul de soluții, aleargă peste tot (în primăvara 1876, de pildă, îl găsim la București, unde deschide un atelier de arămărie; de acolo se deplasează la Ploiești în același scop etc.), abordează orice îndeletnicire care i-ar putea aduce un oarecare câștig. Astfel, la începutul războiului pentru independență, din 1877—1878, Gherea, care își procurase, spre a scăpa de eventuale încurcături cu trupele țariste aflate în România, un pașaport american pe numele Robert

Jeenx (sau Jincs), este scurt timp corespondent al ziarului „Novoie vremea“ („Vremea nouă“), apoi, în căutare de slujbe, organizează pentru „Crucea roșie“ rusă o rețea de spălătorii, la Ploiești, Buzău, Brăila. Bănuț însă de activitate revoluționară, de care, chiar în acest continuu provizorat nu era, de altfel, străin¹, Gherea este răpît din România de agenții poliției țariste, implicat în procesul unui grup de narodnici, denumit „procesul celor 193“, purtat prin închisorile vechii Rusii, între care faimoasa Petro-pavlovsk, osîndit și deportat fără termen în localitatea Mezen, lângă Marea Albă, de unde reușește să evadeze împreună cu un alt exilat, Preferanski. Călătorește 15 zile prin Oceanul Înghețat de Nord pe un vas de pescari, ajung în portul norvegian Vandzoe și apoi la Paris, de unde, în septembrie 1879, Gherea se întoarce definitiv în România (cf. C. Dobrogeanu Gherea, *Din trecutul îndeplătat. Un fragment din amintirile mele*, în „Calendarul Muncii pe anul 1907“, p. 67—88).

Locuiește la București, suportă din nou, dar pentru scurtă vreme, serioase greutăți materiale. Se stabilește apoi la Ploiești, unde i se concesiunează restaurantul gării, perioadă în care lupta pentru cele trebuitoare traiului imediat cunoaște o oarecare relaxare, Gherea ajungînd a câștiga suficient pentru a-și întreține familia, a-i ajuta pe unii socialiști români sau pe mulți emigranți ruși ce-i treceau prin casă, devenită cu timpul un veritabil club socialist și un nucleu de legătură al multor socialiști de pe continent.

¹) Era foarte interesat, între altele, de organizarea mișcării socialiste la noi, scriindu-i în acest sens în 1877 dr-ului Russel: „Cît timp nu sîntem organizați noi înșine, cît nu avem acolo (la București n.n.) forțe de intelectuali și nici reviste, cît timp nu ne-am manifestat în fața societății române ca partid, propaganda, și încă la Curtea de Argeș, nu are nici o importanță. Sîntem așa de puțini că este imposibil să ne împrăștiem și trebuie să folosim toate forțele existente“ (cf. *Documente privind istoria României. Războiul pentru independență*, vol. I, partea I-a, Ed. Academiei, București, 1954, p. 663 și urm.).

Cum e și firesc, în aceste condiții activitatea sa revoluționară va deveni tot mai evidentă.

Începe activitatea publicistică

ASTFEL, în chiar anul revenirii sale în țară (1879), din inițiativa cercului socialist din Iași, format din dr. Russel, Eugen Lupu, Nicolaie Codreanu, S. Stănceanu, Ioan și Gh. Nădejde și el, apare ziarul „Basarabia”, suprimat după o lună de oficialități. (Publicația, denunțată de cotidianul ieșean „Ștafeta” ca având idei „comunarde”, a avut rolul său în epocă, fiind evocată de C. Mille, spre exemplu, ca un factor „care a influențat atât de covârșitor asupra mea și care a hotărât ce cale să apuc în viață”). Dar activitatea publicistică odată începută, va fi, ca și cea organizatorică, continuată aproape fără întrerupere. „Basarabia” este urmată de ziarul, încă mai combativ, „Înainte”, organ democratic și socialist al proletariatului român, apărut la 26 octombrie 1880. La începutul lui decembrie, același an, apare la București nr. 1 (și singurul) din „România viitoare”, „revistă mensuellă” în al cărei articol-program citim aceste cuvinte revelatorii: „Dar este de trebuință să declarăm chiar de azi, că în baza studiilor noastre se află așezată o teorie care, cu toate că e nouă și rezemându-se pe știință, derivă din instinctele omului, vechi ca și umanitatea însăși. Această teorie poartă numele de socialism”. Revista (în a cărei editare Gherea avea rolul său și a cărei deviză era: „totul prin știință și pentru țărancul român”) este interzisă după încercarea de a tentat împotriva lui Ion Brătianu din 2 decembrie. Peste șase luni, la 1 iunie 1881, va apărea, la Iași, „Contemporanul”, revistă științifică și literară (editată de Cercul socialist din Iași), care-și fixează drept scop acela „de a face cunoscut publicului român, cum privește știința contemporană lumea”. Revista se va constitui ca una dintre cele mai importante tribune ale socialiștilor români, marcând în același timp, un

moment important al culturii noastre în evoluția ei. Deși numele lui Gherea va apărea în paginile revistei abia peste 4 ani, rolul său de îndrumător al ei este foarte important încă de acum. Dar, deocamdată, el se menține în oarecare umbră, probabil și fiindcă nu stăpânea prea bine limba română și nu cunoștea prea temeinic cultura noastră, spre a i se putea integra. Abia în „Emaniciparea” din 1883 (revistă bilunară, editată de Cercul socialist din București, sub redacția lui C. Bacalbașa, Gh. Kernbach și E. Frunzescu), Gherea va publica un articol al său (semnat cu pseudonimul Caiu Grachu), care era *Un răspuns d-lui prim ministru I. C. Brătianu la discursurile sale de la Craiova și din sala Ateneului în privința proprietății*, dedicat memoriei socialistului Mircea C. Rosetti, fiul lui C. A. Rosetti. Tot aici, în nr. 4, Bacon (C. Bacalbașa), prin *Neroziile poezivnicilor noștri*, răspunde celor ce au comentat defavorabil articolul lui Gherea, întimpinat, se vede, cu des-tute rezerve. Oricum, însă, socialiștii izbutiseră a se impune, din moment ce se simțea nevoia replicii, cum e, spre pildă, cea din articolul *O confruntare: Socialiștii noștri și Karl Marx* („Convorbiri literare”, nr. 9, 1883), în care P. Th. Missir combate teoriile marxiste în domeniul științelor sociale, așa cum erau susținute atunci de socialiștii români. I se va da un prim răspuns în „Dacia viitoare”, nr. 8, prin articolul *Apărarea socialismului*. Al doilea va veni, masiv, în anul următor (1884) prin broșura *Karl Marx și economiștii români. Expunere populară a teoriilor socialiste cu prilejul unui răspuns d-lui Missir*, Iași (pe copertă, 1885), 108 pag. În același an, 1884, în „Revista socială” (apărută la 10 aprilie, la Iași, sub redacția lui Ioan Nădejde și care făcea „din arătarea ideilor socialiste [...] partea cea mai de căpetenie a lucrării noastre”), Gherea publică studiul: *Karl Marx și economiștii noștri și prima parte din Robia și socialismul*, impunându-se astfel ca un doctrinar reprezentativ al socialismului la noi. Studiul dintâi, împreună cu cel intitulat *Ce vor socialiștii*

români? va atrage atenția lui Engels, care-i scria la 4 ianuarie 1888 lui Ioan Nădejde, redactor al „Contemporanului”: «Dacă veți putea să-mi spuneți ce dicționar mai bunșor să-mi cumpăr din românește în nemțește, în franțuzește sau în italienește, aș fi foarte îndatorat; astfel aș putea înțelege mai ușor articolele originale și broșurile: *Ce vor socialistii români?* și *Karl Marx și economiștii noștri*». „Cu mare plăcere — continuă Engels — am văzut că socialistii din România primesc, în programul lor, principiile de căpetenie ale teoriei care a izbutit a aduna într-un mănunchi de luptători mai pe toți socialistii din Europa și din America — e vorba de teoria prietenului meu, răposatul Karl Marx“ („Contemporanul“, anul VI, 1888, p. 570—71). De remarcat că în *Ce vor socialistii români?* Gherea, vorbind despre rolul istoric al proletariatului, formulase pentru prima dată la noi teza despre dictatura proletariatului: „...Proletariatul are chemarea istorică de a realiza forma viitoare socială, apropierea colectivă. Societatea de azi pregătește deci și condițiunile de trai ale societății viitoare și clasa care trebuie să realizeze formele socialiste. Însă, dacă rolul proletariatului este de a realiza formele sociale viitoare, cum al burghezimei a fost de a realiza pe cele moderne, atunci lupta proletariatului pentru emancipare este totodată lupta pentru viitorul omenirii [...] Poporul, proletariatul, ajungând la putere, după revoluția socială, proletară, va întreprinde dictatura sa de clasă ca mijloc pentru a-și întări dominația, pentru a organiza formele de viață ale societății socialiste“. Contribuția lui Gherea la orientarea marxistă a socialistilor români va fi relevantă și în cadrul *Congresului Internațional Muncitor Socialist* care va avea loc peste șapte ani la Bruxelles, între 18—23 august 1891 și unde, în *Raportul înfățișat de către Delegația Partidului Muncitor Român* (reprodus în „Munca“, anul II, nr. 26, 18 august 1891, p. 2), citim: «Anul 1884 este o dată însemnată în istoria desfășurării socialismului nostru. Am zis că socialistii, lepădând formulele

anarhiei, evoluau repede către materialismul științific european. În 1884 a apărut, la Iași, „Revista socială“, revistă pusă sub redacția lui Ioan Nădejde și a cărei parte teoretică fu scrisă de către marxistul român C. Dobrogeanu-Gherea. În coloanele acestei reviste teoriile lui Marx și ale lui Engels se făcură pentru întâiași dată cunoscute publicului român.» (De notat că, trei ani mai devreme, într-un articol din „Timpul“, an VI, nr. 63 din 20 martie 1881, lui Eminescu îi veneau „în minte numele nihilistilor români din Iași, frații Nădejde și Milea“ a căror atitudine încerca nu a o „justifica, dar a o explica psihologic“). De altfel, de acum încolo, Gherea începe a colabora constant la presa de stînga, iscălitind cu felurite pseudonime precum N. I., Spartacus, Grachu etc. La „Drepturile omului“, de pildă, (apărut în București, la 1 februarie 1885; comitetul de redacție: C. Bacallbașa, Al. Brăescu, C. A. Filitis, E. A. Frunzescu, C. Mille, Ioan Nădejde, Al. G. Radovici, Paul Scorțeanu) e prezent cu: *Steagul nostru* (articol-program), *Legea protruiniciilor noștri*, *Idealul lor și idealul nostru*, *Ce vor socialistii*, *Presa față de noi*, *Socialismul științific și mijloacele violente*, *Avem noi oare proletariat?* *Proprietatea din punct de vedere istoric* etc.

Tot din acest an datează și primele lui articole literare: *Arta de a scri*, I. S. Turgheniev, notițe bibliografice, la „Drepturile omului“, la „Contemporanul“, începîndu-și colaborarea literară cu Ștefan Hudici, *schită dramatică* de V. G. Morfun; *Dl. Brociner ca descriitor al vieții țărănești* și I. S. Turgheniev, căruia prezentîndu-i scrierea *Generația nouă*, îi trasează un remarcabil portret, neuitînd a releva realismul scriitorului, contribuția operei sale la „desrobirea țăranilor“, interesul său pentru mișcările sociale înnoitoare etc. Priceperea deosebită a scriitorului de a înfățișa în mod excepțional chipul femeii, de care va face caz Ibrăileanu mai tîrziu, e subliniată încă de pe acum de Gherea: „Niciodată mîna vreunui maestru scriitor nu a zugrăvit chipul femeii cu mai mare gingășie

și cu mai adevărat respect..." etc. În „Românul“ publică în același an un interesant articol despre *Dostoievski*, cu prilejul apariției în „fota“ ziarului a romanului *Umiliți și obidiți*, accentuându-i „talentul superior“ prin care, în ciuda unor aspecte retrograde ale gândirii sale (misticism, antisocialism etc) „se pune în rândul celor mai mari critici ai organizațiilor sociale contemporane“.

la „contemporanul“

O ASEMENEA activitate (insușind desigur mai multe și diverse studii și articole decât cele semnalate mai sus), îi va fi dat suficient curaj și autoritate lăuntrică pentru ca în „Contemporanul“ din iulie 1886 să publice articolul *Cătră d-nul Maiorescu*²⁾. De pe o poziție în mare parte inedită în ideologia noastră, Gherea ridică cel dintâi o serie de obiecții la acel articol prin care Titu Maiorescu, argumentând deplina legitimitate artistică a *Comediilor d-lui I. L. Caragiale*³⁾, pune a așa cum se va exprima mai târziu E. Lovinescu⁴⁾ — „bazele ideologice ale criticii estetice“.

Citit cu ochii de astăzi, articolul lui Gherea surprinde printr-un stil cam prolix și bolovănos, simplificator pe alocuri, dar este primul teren pe care s-a purtat ceea ce avea să rămână în epocă drept „polemica Maiorescu-Gherea“.

În gândirea criticului socialist militant, ideea promovată de Maiorescu a avut doar un ecou negativ. Gherea nu putea fi de acord cu argumentele maioresciene despre „emoțiunea impersonală“ sau „sfera ideală a emoției artistice“, derivate din concepția aristotelică a „catharsisului“, deși ele situau judecata de valoare asupra operei literare pe o treaptă nouă, superioară. Gherea a

condamnat fără apel afirmația maioresciană că „patriotismul, cel mai important simțământ pentru cetățeanul unui stat în acțiunile sale de cetățean, nu are ce căuta în artă ca patriotism ad-hoc“, refuzând a înțelege că atacul atît de categoric al lui Maiorescu era îndreptat nu împotriva literaturii patriotice, ci împotriva maclaturii patriotarde, din care criticul junimist dăduse atîtea exemple în studiile și articolele lui anterioare. Retrospectiv, nereceptivitatea lui Gherea apare cu atît mai paradoxală cu cît el însuși se ridică împotriva unei asemenea pseudoliteraturi, cu argumentații analoge unora din *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 sau în contra direcției de astăzi în cultura română*. Poziția lui Gherea e și mai frapantă cînd aserțiunile sale fac o aluzie transparentă, el dîndu-le însă ca exemplu negativ, la poeziile patriotice ale lui Alecsandri din ciclul *Ostașii noștri*, inspirate din războiul nostru pentru independență. „Cînd în dramele noastre naționale și patriotice din războiul din urmă — zice Gherea — soldații-curcani, țărani, în redutele de la Grivița, rostesc cuvîntări patriotice, apoi de bună samă aceste lucrări sînt parodia artel, nu artă, și pricina e fiindcă sînt mincinoase“⁵⁾. Criticul nu înțelege intenția artistică a poetului, care e valabilă întrucît izbuște să exprime avîntul patriotic al ostașilor noștri în războiul de la 1877.

În schimb, un argument temelnic al lui Gherea e acela imaginat în ipoteza „că un scriitor talentat ar face o dramă de pe la 1848, că eroul dramei ar fi Bălcescu, a cărui inimă bătea așa de fierbînte, care suferea atît de mult de relele țării sale, al cărui puls bătea cu al țarei“; „artistul care ar scrie o astfel de dramă ar trebui negreșit să puie în gura eroului discursurile pline de focul patriotismului, pentru că altmîntrelea tipul lui Bălcescu n-ar fi adevărat, ba fără aceste discursuri

²⁾ Tipărit în vol. II din *Studii critice* sub titlul *Personalitatea și morala în artă*.

³⁾ În „Convorbiri literare“, XIX, 1 septembrie 1885, p. 449.

⁴⁾ În *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, Buc., 1943, p. 10.

⁵⁾ C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice*, E.P.L., 1967, p. 53. În continuare, cifrele din paranteză se vor referi la această ediție.

nici n-ar putea fi înțeles în total“ (p. 54). Peste vreo șapte decenii, Camil Petrescu avea să dea drama și romanul al căror erou central e tocmai cel imaginat de Gherea.

Revenind la problema moralei în artă, spre deosebire de Maiorescu, care susținea valorificarea etică a artei numai în interiorul valorii ei estetice, Gherea atribuie artei o morală comparabilă cu cea a vieții practice. Există, deci, după Gherea, o artă cu forță moralizatoare, dar și una care „mărește corupția și demoralizarea“ (p. 58). Ce anume condiționează valoarea etică a operei de artă, forța ei educativă? Două ar fi condițiile unei opere artistice adânc morale: „înălțarea morală și ideală a artistului și puterea crea-toare, geniul. Una singură dintr-insele nu ajunge“ (p. 62).

Trecînd peste ordinea în care sînt subliniați acești doi factori, să vedem ce sens le dă Gherea. Înălțarea morală a artistului este „moralitatea artistului însuși, înălțimea morală, intelectuală, ideală, la care a ajuns el“ (p. 61). Deși termenul nu e tocmai fericit, deoarece ar putea duce la faptul biografic în sine, care uneori contrazice elevația ideală a operei unui scriitor⁶⁾, Gherea îi dă în fond o accepție mai largă. E vorba de situarea artistului la înălțimea de gândire și simțire a veacului său, de capacitatea de a transmite prin operă sentimentele și ideile cele mai nobile, mai umane, ale unei epoci.

De acum înainte activitatea lui Gherea se va desfășura cu oarecare consecvență, atît în direcția propagării și explicării ideilor marxiste la noi, a organizării mișcării socialiste și muncitorești, cît și în cea a fundamentării și aplicării metodei critice la care subscriesese și pe care încerca s-o promoveze. Astfel, în 1886, publică, pe de o parte, articolele *Cătră d-nul Maiorescu*, și *Pesimistul de la Soleni*, în „Contempo-

⁶⁾ «Da, opera artistică — scrie Gherea — reproduce caracterul personal al artistului și sub „caracter“ trebuie să înțelegem temperamentul, inteligența, simpatiile și antipatiile, ura și iubirea, bucuria și suferința lui — toate înfrunzările mijlocului social în care trăiește, a primit educație etc.» (p. 61).

ranul“, iar în „Revista socială“, ultima parte din *Robia și socialismul; Ce vor socialiștii români? Expunerea socialismului științific și programul socialist*; apoi *Liberalii ideologi-utopiști față cu socialiștii* (răspuns celor care atacaseră ideile expuse în programul cercurilor socialiste), iar în broșuri *Robia și socialismul. Răspuns lui Herbert Spencer* (Iași, 53 pag.) și *Ce vor socialiștii români?*

În 1887 e prezent în „Contemporanul“ cu studiul *Critica criticei* (reluat în volum cu titlul *Asupra criticei*), al doilea prin care își definește poziția față de cea a lui T. Maiorescu, referindu-se direct la articolul acestuia *Poeți și critici* („Convorbiri literare“, nr. 1, 1886), urmat de *Deceptionismul în literatura română; Eminescu; Direcția „Contemporanului“* (prima parte; continuat peste doi ani și reprodus apoi integral în *Studii critice*), iar în „Revista socială“ cu *Anarhismul și socialismul și Răspuns la unele întîmpinări*, noi precizări în legătură cu studiul *Ce vor socialiștii români?*

În 1888 Gherea semna, cu pseudonimul Spartacus, rubrica *Mișcarea socială* din „Drepturile omului“, dedicată noutăților din mișcarea muncitorească internațională (din nr. 6, 20 sept, pînă la sfîrșitul anului, cu intermitențe). Dar preocupările lui se lărgesc mereu și în anul următor se manifestă și ca traducător, publicînd în „Contemporanul“ piesa *Furtuna* de Ostrovski, însă, în genere, nu va stărui într-o atare direcție, prea prins, probabil, în restul activităților sale. Căci, îndată ce la începutul lunii februarie 1890 se înființează Clubul muncitorilor din București, nucleul viitorului Partid social-democrat al muncitorilor din România, Gherea și începe a colabora la organul său de presă „Munca“, apărut la 25 februarie, sub redacția lui Ioan Nădejde, Const. Mille, Ion Catina, P. Mușoiu, Al. Ionescu, cu articole precum *Chestiunea țărănească, Leacul definitiv, Votul universal* (sub pseudonimele I. Vasiliu, C. D. G., Vasiliu și Grachu).

„studii critice”

În 1890 îi apare și primul volum din *Studii critice*, cuprinzând aproape toate studiile și articolele de critică literară publicate pînă atunci, unele substanțial revăzute. Inedite erau articolele I. L. Caragiale și A. Vlahuță.

Volumul următor, intitulat tot *Studii critice*, va apărea în 1891 și va cuprinde la capitolul inedite *Făclia de Paște și Asupra criticei metafizice și celei științifice* (răspuns d-lui Bogdan), restul scrierilor fiind publicate anterior în presă. Pe baza lor și încântat și de succesul real pe care-l avea în rîndul cititorilor, mai ales al celor tineri, crede că ar putea concura la premiul Heliade Rădulescu al Academiei, alături de I. L. Caragiale (cu care, ca și cu Delavrancea, Vlahuță și alți scriitori legase o foarte strînsă prietenie), însă în ședința ordinară a Academiei Române din sesiunea generală a anului 1891, după dezbaterea raportului lui B. P. Hasdeu, potrivit premiei atît „a scrierilor d-lui I. L. Caragiale, Teatru și Năpasta”, cît și a „scrierii d-lui I. Gherea, *Studii critice*” (cf. procesul verbal nr. 23), „se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui Gherea.

Rezultatul votului este : 8 pentru, 16 contra.

Dl. Președinte anunță că propunerea s-a respins.

Se pune la vot propunerea de a se acorda premiul «Eliade Rădulescu» d-lui I. L. Caragiale.

Rezultatul votului este : 3 voturi pentru, 20 contra.

Dl. Președinte anunță că propunerea s-a respins“.

Gherea însă, ca și Caragiale, nu se va descuraja și, paralel cu activitatea publicistică la „Munca” (*Chestii de tactică, Cosmopolitismul lor și al nostru, Un sfat tinerilor social-democrați, Robia frazei, Frazele înșelătoare* etc.), va susține în „Critica socială” (apărută la 1 dec. 1891 și concepută de redactorii ei, Ioan Nădejde și V. G. Mortun, ca „revistă științifică” de lămurire și

propagandă a ideilor socialiste) rubrica *Politica internă* (semnând I. Vasiliu), iar din anul următor se va manifesta mai intens și în calitate de conferențiar, vorbind, de pildă, despre *Rolul păturei culte în transformările sociale* (Cercul studiilor sociale din Iași, 23 februarie; apărută în nr. 5 al revistei „Critica socială”), *Concepția materialistă a istoriei* (Cercul studiilor sociale din București, 22 martie; rezumate ale ultimei vor apărea în „Democrația socială” și în „Munca”, iar integral, ea va fi editată în același an în broșură, în 2 ediții), *Tactica liberală* (Cercul studiilor sociale din București, 22 martie; rezumate ale ultimei vor apărea în „Democrația socială” și în „Munca”, iar integral, ea va fi editată în același an în broșură, în 2 ediții) etc. E o activitate ce-i va aduce o mare popularitate, mai ales printre tineri : „Acum un sfert de veac — nota Gala Galaction — în „Cronica” din 1916, tot tineretul entuziast și iubitor de idei era socialist, și iubitor al lui Dobrogeanu-Gherea, birtașul din Ploiești“.

Tot acum Gherea își lărgeste sfera colaborărilor la periodice, în „Democrația socială” (Ploiești, director Al. G. Radovici, prim redactor Anton Bacalbașa, „organ de luptă”, pentru care interesele clasei muncitoare sînt „pururea steaua noastră polară”), publicînd articole precum : *Avangarda socialismului, Foametea țărănească, 1 Maiu, D. Maiorescu* (reprodus și în „Munca”, la care continuă a scrie). Ultimul este prilejuit de conferința ținută în iunie 1892 la Ploiești de Titu Maiorescu despre *Condițiile progresului omenirii*. (Separat, într-o broșură de 24 p., apărută la Ploiești, semnată S. Y. M., intitulată *C. D. Gherea sau socialiștii și progresul*, se analizează, de asemenea, intervenția lui Gherea pe marginea conferinței mentorului junimist). Maiorescu, care nu uitase vechile atacuri, răspunsese puțin înainte, în martie 1892, după 6 ani, la obiecțiile formulate de Gherea în *Personalitatea și morala în artă*, prin articolul *Asupra personalității și impersonalității poetului* („Convorbiri litera-

re", martie, p. 885—894, reproduc în *Critice*, III,⁷⁾ în cadrul articolului *Contrațiceri*?) și probabil Gherea căuta acum un nou prilej de a polemiza cu el (dincolo de justetea unor observații ce-i făcea) prin articolul respectiv. Maiorescu amână dialogul, deși din tabăra lui Gherea se va mai interveni, precum în anul următor, când, T. Maiorescu publicând în traducere scrierea lui H. Spencer, *De la libertate la sclavie*, sub titlul *În contra socialismului* (apărută în „Convorbiri literare”, an XXVII, nr. 6, septembrie 1893, p. 481—508 și editată în același an și în broșură la București), imediat va apărea replica lui Raicu Ionescu-Rion (semnat Bulgarul) sub titlul *În contra socialismului* de H. Spencer, semn că taberele își urmăreau destul de îndeaproape mișcărilor (vezi „Munca”, an. IV, nr. 39—40, 41 din 21 noiembrie, 28 noiembrie, 5 decembrie).

31 martie 1893 :

crearea P. S. D. M. R.

DAR activitatea politică e tot mai intensă, fiind desfășurată mai ales în vederea organizării clasei muncitoare, a unui detașament înaintat al său, fapt ce se va produce în 1893, când la 31 martie se creează Partidul social-democrat al muncitorilor din România, primul partid al clasei muncitoare din țara noastră. Lucrările congresului sînt conduse în ziua de 1 aprilie de Gherea, care figurase în fruntea listei de delegați din partea Clubului muncitorilor din București. Pe aceeași linie a activității politice, e de amintit că în ultimele zile ale lunii iulie 1893, Gherea se întâlnește cu Engels la Londra (cf. Gherea, *Friedrich Engels*, în „Lumea nouă literară și ilustrată”, din 31 iulie 1895, articol integrat în vol. V. de *Studii critice*, p. 293—297), întâlnire în vederea căreia făcuse o serie de demersuri.

⁷⁾ Ansamblului celor 5 volume de *Studii critice* (volumele IV și V apărînd postum), le este consacrată Introducerea de la ediția îngrijită de noi în 1967.

În 29 iulie 1893, de pildă, Stephniak îi scrie lui Engels : „...Dobrogeanu îmi cere să-ți scriu cîteva cuvinte pentru a-l introduce, ceea ce eu nu cred că este necesar deoarece dumneata îl cunoști, desigur, după nume. El pleacă la Congresul de la Zürich ca reprezentant al socialiștilor români și, venind pentru cîteva zile la Londra, este foarte dornic a te vedea” (cf. Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lângă C.C. al P.C.R., fondul „Marx, Engels, Lenin despre România”). În același sens, Engels a primit o scrisoare de la Eduard Bernstein în care acesta din urmă, pe baza recomandării făcute de P. Axelrod, l-a introdus la Engels pe Dobrogeanu-Gherea. Cu prilejul vizitei, Gherea i-a dăruit lui F. Engels primele două volume din *Studii critice*, scriind în limba română pe primul volum dedicația : „Maestrului F. Engels ca semn de admirație și recunoștință”, iar pe cel de-al doilea : „Maestrului F. Engels ca semn de profundă admirație din partea autorului” (fotocopiile [după Arhiva „Marx-Engels-Lenin”, Moscova], în Arhiva Institutului de istorie a partidului de pe lângă C.C. al P.C.R.).

O lună mai tîrziu, la Zürich, Gherea l-a reîntîlnit pe Engels la Congresul Internațional al II-a. Cu această ocazie, mărturiseste el (în articolul *Friedrich Engels*) «i-am strîns mîna zicîndu-i „La revedere peste trei ani la Londra” ; el mi-a răspuns cu glas obosit : „Cine știe, trei ani e vreme lungă, și eu sînt bătrîn» (apud *Mișcarea muncitorească din România, 1893—1900*, p. 370). La acest Congres a fost dezbătută pentru prima dată, din inițiativa lui Gherea, problema agrară, analizîndu-se, totodată, poziția social-democrației internaționale față de ea, încît acesta putea scrie cu reală mîndrie în „Munca” din 22 august 1893 în articolul *Chestiunea agrară la Congresul internațional de la Zürich* : „Sînt numeroase chestiunile de mare importanță ce au fost tratate în Congresul internațional de la Zürich. E de neîgăduit însă că de o deosebită însemnătate a fost chestia agrară. Propunerea delegației române, susținută de opt nații,

a fost în fine primită [...] Cinstea, inițiativa revine, desigur, partidei social-democratice române și delegaților ei”.

De altfel, el va acționa mereu pentru cunoașterea și recunoașterea mișcării muncitorești din România peste hotare și, de exemplu, în timpul Congresului de la Londra al Internaționalei a II-a din 1896, într-o scrisoare, îl roagă pe Plehanov, care era delegatul social-democrației ruse, să sprijine recunoașterea de către Congres a delegatului P.S.D.M.R. ca singurul reprezentant al mișcării muncitorești din România, Plehanov satisfăcându-i imediat cererea.

Cu timpul, legăturile sale în cercurile socialiste din alte țări se vor tot lărgi, Gherea bucurându-se de atenție și respect din partea unor reprezentanți ai acestora, determinându-i să ia act și să sprijine tot mai activ mișcarea socialistă de la noi, care, am văzut, începuse a-și face auzit glasul în dezbaterile internaționale. Cunoaște, între alții, pe Clara Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht, Karl Kautsky etc., care îl tratau pe socialistul român cu mare stimă, foarte interesanta corespondență cu unii dintre ei fiind revelatoare în acest sens, ca și în direcția procesului său de creație⁸⁾. Există și o carte poștală (redactată, probabil, de Rosa Luxemburg), expediată lui C. Dobrogeanu-Gherea de unii dintre participanții la Congresul Internaționalei a II-a, ținut la Copenhaga în 1910, pe care, între cele vreo 20 de semnături, dăm și peste iscălitura lui Vladimir Ilici Lenin, alături de cele ale lui Plehanov, C. Racovski, Branting, C. Huysmans etc. Textul însuși al misivei e grăitor în privința considerației de care se bucura Gherea: „Bunului tovarăș și excelentului om Dobrogeanu Gherea, salutul și frăția Congresului internațional de la Copenhaga”⁹⁾. Faptul a fost subli-

⁸⁾ Vezi unele referiri în revista „Le mouvement social”, Paris, nr. 59/1967.

⁹⁾ „Analele Institutului de istorie a partidului de pe lângă C.C. al P.C.R.”, nr. 2/1960, p. 98. Vezi și „Analele...”, nr. 2/1970: *Pro Constantin Dobrogeanu-Gherea. Corespondența*, p. 80-92.

niat și de militanți precum Blagoev, Dimitrov, Tuțovici, care au relevat rolul lui Gherea în propagarea socialismului științific în această parte a Europei. Tuțovici, de pildă, spune în 1912: „Socialismul din Serbia datorește în mare parte succesul său de astăzi și ajutorului pe care l-a avut de la socialismul român. Una din primele broșuri pe care am citit-o a fost studiul marelui tovarăș al dv. Gherea — asupra concepției materialiste a istoriei”¹⁰⁾. Scrieri ale sale (articole și broșuri) apăruseră în rusă, bulgară, sîrbă, franceză (îndeosebi prin revista „L'Ère nouvelle”, 1893-1894, în a cărei conducere erau și studenți români aflați la Paris, dar și prin „La Revue socialiste”, „La Revue sociologique”), marcîndu-se astfel, în plan european, atît prezența sa ca doctrinar al marxismului, cît și interesul reprezentanților mișcării socialiste internaționale pentru activitatea teoretică și practică a militanților socialiști din România. „În afară de Plehanov erau cunoscuți în România P. Axelrod, care fusese chiar în țară, și Vera Zasulici [...]”. Se pare că prin intermediul Verei Zasulici, V. I. Lenin a luat cunoștință de personalitatea lui C. Dobrogeanu-Gherea”, citim în volumul *Mișcarea muncitorească din România, 1893-1900*, p. 384.

Tot în 1893 Gherea este director la „Literatură și știință”, publicație apărută în două volume, ce continua, în mare, linia „Contemporanului” și în care el publică articolele *Mișcarea literară și științifică, Asupra esteticei metafizice și științifice, Idealurile sociale și arta* (în „Săptămîna ilustrată” publică studiul *Decăderea literaturii contemporane*), fapt ce-l va face încă mai notoriu pe tărîm literar, aducîndu-i, alături de marele succes de public, aderenți și prieteni tot mai mulți.

Anul 1894 va fi unul dintre cei mai fecunzi ai lui Gherea în planul publicității literare, apărîndu-i acum în „Adevărul” un fragment din *Artiștii-cetățeni și Convorbire cu Gherea* (răspuns la o anchetă

¹⁰⁾ „România muncitoare”, 8 iulie 1912.

întreprinsă de C. D. Anghel); în „Literatură și știință”, II: *Artiștii cetățeni, Polemica, Artiștii proletari intelectuali*; în „Evenimentul literar”: *Ibsen, Björnson, Petöfi, Genii necunoscuti, Fragment (din Poetul fărănimii)* etc. Despre Munca creatoare și munca exercițiu, *Înfrurirea traducerilor, Traducerile și limba literară* etc. va scrie în „Lumea nouă” (ziar apărut la 2 noiembrie la București, ca organ zilnic al social-democrației române, sub direcția Consiliului General al Partidului); despre *Taras Sevcenco*, în *Almanahul social-democrat* (București, Biblioteca social-democrată) etc., aceeași paralelă cu o susținută publicistică politică, cu conferințele publice, Gherea fiind acum o personalitate în plină consacrare pe mai multe planuri. (La Iași apăruse, de altfel, confirmând acest fapt, broșura unui I. Saint-Pierre, *Gherea ca critic*, 96 pag., în care se încerca o explicare elogioasă a criticii sale). Într-un articol despre *Tendențele literaturii franceze actuale (Școala romană)*, apărut la sfârșitul acestui an (în „Lumea nouă” din 5 decembrie, p. 2—3) Gherea încerca o explicare a simbolismului și a romanului psihologic, a căror apariție i se înfățișa ca o reacție dialectică la vechile curente: „Simbolismul ca și romanul psihologic s-a născut prin reacție; primul în contra Parnasului, al doilea în contra naturalismului”. El înțuia că simbolismul, „sub o aparență omogenă ascundea talente de forță și de direcții diferite”. „Din desfacerea simbolismului” a ieșit și „școala romană”, ai cărei reprezentanți (Jean Moréas, Maurice du Plessys, Ernest Raynaud, Charles Maurras) sînt prezentați succint cititorilor. Tot în „Lumea nouă” va publica în anul următor (în numărul din 30 ianuarie) un articol despre *Lecote de Lisle și poezia contemporană*, poet ce i se părea „punctul central de echilibru, în jurul căruia se învîrtesc toate curentele poetice ale secolului”. De reținut de aici precizarea că „formalismul ca și tezismul în artă sînt două teorii contrare și false, căci ambele fac deosebirea,

care nu-i posibilă în opera de artă, între formă și fond”.

Dintre alte articole publicate în 1895—96 ar fi de menționat *Greutățile traducerii, O problemă literară, Supraproducția intelectualilor, Critica și literatura* etc., intrate în majoritate în volumul al III-lea de *Studii critice*, apărut în 1897, care cuprindea și studiul *Poetul fărănimii* (G. Coșbuc), în parte inedit. În urma acestui eveniment, la 29 octombrie 1897, Gherea se adresează din nou președintelui Academiei Române cu cererea de a fi înscris la concursul premiului Academiei din 1898. E din nou respins.

Prefațind în același an o nouă ediție a cărții doctorului Șt. Stîncă, *Mediul social ca factor patologic*, Iași, 1897 (apărută ca un omagiu postum adus autorului), Gherea face acolo o veritabilă profesie de credință socialistă din care reținem pasajul: „Și vorbind de socialism, nu înțeleg acel socialism care slujește spre mulțămirea unor anumite sentimente de fanfaronadă și vanitate, nici acel socialism care servă de semn distinctiv unei anumite vârste și care trece fatal dimpreună cu ea, nici acel socialism care se rezumă în câteva formule doctrinare, învățate pe de rost din reviste streine și vînturate prin întruniri publice, ci socialismul ca principiu activ, care hotărînd convicțiunile omului îi hotărîște pentru toată viața felul de a fi, de a trăi”.

Un an mai târziu, 1898, va reveni cu noi precizări teoretice în articolul *Anarhiști și socialiști* din „Lumea nouă”. Se pare, însă, că activitatea lui cunoștea și anume discontinuități, din moment ce într-o notă din 1899, intitulată *Pentru dl. Dobrogeanu-Gherea*, un V. Coarnă se plînge în „Lumea nouă” (an. V., seria II, nr. 20, 4 aprilie) în acest sens, făcînd și referiri directe la climatul ideologic contemporan: „O problemă capitală se agită astăzi în lumea socialistă din țară. E vorba de schimbarea programului partidului social-democrat român și a tacticii urmate de partid pînă acuma. Ar trebui ca teoreticianul socialismului român să iasă din pasivitatea în care stă de atîta timp

și să-și spună cuvîntul în chestiile arzătoare, care fac obiectul socialiștilor români, cît și în privința noului curent care tinde să dea o nouă îndrumare mișcării social-democrate europene”.

„noi sîntem și rămînem soldați credincioși ai steagului roșu al proletariatului!...“

FAPT simptomatic: între 20—22 aprilie are loc al IV-lea Congres al P.S.D.M.R., marcînd ceea ce a intrat în istorie sub numele de „trădarea generoșilor”. La acest congres au absentat delegații: I. Ghenea, I. Nădejde, Sofia Nădejde, I. C. Atanasiu și Deodat Țăranu. O încercare de precizare a unor poziții se făcu doar prin republicarea în mai multe numere din „Lumea nouă” — 11 iulie — 24 oct. 1899 — a studiului lui Ghenea, *Ce vor socialiștii români?* apărut în „Revista socială” din 1885 și care constituia vechiul program al mișcării socialiste de la noi. Scindarea l-a afectat profund pe Ghenea, într-un articol omagial, apărut în *Calendarul Muncii* pe 1916 (editat în 1915, an în care el împlinea 60 de ani), M. Gh. Bujor, neuitînd, într-o retrospectivă, a a-minti de durerile acelui moment: „Influența sa în mișcare (mișcarea socialistă n.n.) a fost întotdeauna covîșitoare și hotărîtoare în lucrările lăuntrice de încheiere a partidului, de orientare în diferitele probleme politice, sociale sau economice, în formularea principiilor lui. Nu a fost program în redactarea cărui să nu fi luat parte. Nu a fost congres la ale cărui lucrări, de aproape sau de departe, să nu fi participat [...]. Ghenea s-a identificat cu mișcarea. Toate restrițele ei au avut un puternic ecou în sufletul său. Cel mai chinutur a fost acela din 1899, cînd foștii conducători ai partidului, trădîndu-l, au trecut în masă la liberali”.

De altfel, îndată ce va avea prilejul, Ghenea se va reangaja în polemica împotriva celor care susțineau

(unii foști comilitoni¹¹) inaderența socialismului la societatea românească a vremii. În primul număr al ziarului „România muncitoare” (apărut la 1 ianuarie 1902, tribună a aripilor de stînga din mișcarea muncitorească română, ce-și propunea să „facă educațiunea clasei muncitoare” și „să apere interesele ei”), el e prezent cu articolul *Socialismul își are oare rațiunea?*, — cu argumente, bineînțeles, afirmative.

Ghenea va mai colabora la „România muncitoare” în anii următori, fără însă feroarea din epoca anterioară, dezamăgit, probabil, și de unele insuccese de moment ale mișcării socialiste, fapt ce determină și începutul unor oscilații în poziția sa ideologică. Apăruse însă o nouă generație de militanți care nu vor descuraja oricîte lupte vor avea să se mai anunțe. În acest sens este semnificativă atitudinea față de evenimentele politice din viața partidului, marcată de un articol al lui Al. Ionescu, *Sîntem și rămînem*: „Noi nu putem să renunțăm la partidul și la idealul nostru [...] Noi sîntem și rămînem soldați credincioși ai steagului roșu al proletariatului internațional și în această direcție vom lupta pentru ca elementele care împing pe căi nesănătoase muncitorimea să le arătăm fie naivitatea lor politică, fie reaua lor credință” („Lumea nouă”, an. V., nr. 19, 28 martie). De menționat, totuși, pentru această perioadă, studiul publicat în 1900 în cîteva numere din „Adevărul” (semnat *Un vechi socialist*), articolul *Deosebirea dintre anarhism și socialism*, apărut în 1901, în „Noua revistă română”, ca și studiul mai amplu, intitulat *Din ideile fundamentale ale socialismului* (1906), expus inițial sub forma unei conferințe în sala Cercului „România muncitoare”. Acesta din urmă completa substanțial studiul despre *Concepția materialistă a istoriei*, vădînd, totodată, con-

¹¹) „A fost nenorocit în cel mai curat înțeles, ca de o cumplită catastrofă proprie, cînd s-a prăbușit vechea mișcare socialistă și a simțit o adevărată renaștere sufletească cînd s-a ivit mișcarea nouă”, notează C. Graur în *Portrete socialiste*, Ed. „Santier”, Buc., f. a., p. 10.

tinuitatea preocupărilor sale în analizarea anarhismului și a altor variante ale ideologiilor ce se pretindeau revoluționare.

„neoiobăgia“

PREOCUPAREA lui Gherea de problemele eticii socialiste era mai veche și într-un articol din „România muncitoare“ din 5 iunie 1905 scria, între altele: „Etica noastră, etica socialistă, judecă și prețuiește valoarea morală și socială a acțiunilor omenesti tocmai prin motivul moral prin care aceste acțiuni au fost insipirate, prin devotamentul, dezinteresarea, abnegația cu care au fost săvârșite. Și din doi socialiști care au lucrat și și-au ars toate puterile sufletești în serviciul cauzei socialiste, dar din care unul a lucrat într-un mediu favorabil, iar celălalt într-un mediu nefavorabil, e evident că cel dintii va obține rezultate nemăsurat mai mari decât cel de-al doilea, dar valoarea morală, socială, valoarea socialistă a acțiunii va fi aceeași“.

Doi ani după răzcoalele țărănești din 1907, „România muncitoare“ publică în numărul său din 15 februarie (an IV, seria II, nr. 77 p. 2) la rubrica *Răzcoalele țărănești* un *Apel*: „Un tovarăș al nostru lucrează la o broșură privitoare la răzcoalele țărănești. Acea broșură trebuie să fie înainte de toate dosarul viu al represiunii sălbătice. În ea trebuie să se strângă tot ce s-a putut afla despre modul barbar și criminal în care clasa stăpînitoare s-a purtat față de țărănimea flămîndă și incultă“.

Se prevestea astfel cartea lui Gherea, *Neoiobăgia, Studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare* (București, 1910), amplă analiză — pe bazele teoretice ale social-democrației promovate de Gherea — a vieții sociale și în special a celei țărănești din România. Cartea a fost medactată în mare parte la Sinaia, unde Gherea achiziționase o vilă (care va trece în posesia ginerului său, criticul Paul Zarifopol) și unde în chiar 1910, în epoca definitivării ei, primea, sub iscălitura lui I. C. Frimu, o semnificativă

telegramă din partea delegaților la congresul de constituire al Partidului social-democrat: „Congresul de constituire al Partidului social-democrat trimite părintelui intelectual al socialismului din România recunoștința, dragostea și dorința să-l vadă încă mulți ani de aici înainte, inspirînd lupta muncitorimii noastre“ (Arhiva C.C. al P.C.R., dos. 126/13/19, vol. IV).

Chestiunea rolului social-democrației în țările înapoiate îl preocupase pe Gherea mai de multă vreme, în polemicile angajate cu poporanismii ea prinzînd un contur mai precis, pînă la fundamentarea ei în *Neoiobăgia*. Astfel în articolul *Postscriptum sau cuvinte uitate* („Viitorul social“, nr. 10, 1908, p. 266) argumenta: „Social-democrația, chiar în țările înapoiate, are propriul ei rost, are propria ei lucrare de îndeplinit, are propriul ei domeniu de activitate, determinat de propria ei concepție, a oamenilor și lucrurilor. Această lucrare trebuie s-o facă ea pentru că nimeni n-o va face în locul ei“. În acest scop el trece la elaborarea unei concepții de ansamblu privind „dezvoltarea țărilor înapoiate în orbita celor înaintate“, cristalizată în teoria neoiobăgiei, prin care încerca să descifreze efectele economice pe care le are asupra țărilor slab dezvoltate atragerea lor în sfera contactelor cu cele înaintate¹²⁾.

Cartea a avut un ecou relativ larg în epocă și mai târziu, fiind, cu toate defectele ei, multă vreme cel mai temeinic „studiu economico-sociologic al problemei noastre agrare“, cum se subintitula *Neoiobăgia*. Fragmente din ea vor apărea și după editarea în volum prin presa socialistă din anii următori, dovadă a interesului ce i se purta (în „Calendarul Muncii pe anul 1912“, două fragmente cu titlurile: *Țară de săraci* și *Cum se zăgrăvesc partidele noastre istorice*; în „România muncitoare“ din anul următor, fragmentele *Reforma administrativă* și *I Mai etc.*).

¹²⁾ Vezi, pentru aceasta: Damian Hurezeanu. *Gîndirea lui C. Dobrogeanu-Ghera în „Neoiobăgia“,* în „Anale de istorie...“, XVI, nr. 2/1970, p. 64—79.

gherea despre unitatea națională

DAR Gherea se arăta și în alte împrejurări a vedea destul de limpede în privința celor ce se cuve-neu îmăptuite în etapa imediat următoare pentru evoluția României moderne și, tot în 1911, într-un articol publicat în „România muncitoare“, din 23 octombrie, sub titlul *Social-democrația și războiul*, sublinia: „O țară ca un organism social trebuie să se dezvolte ca un organism întreg în marginile sale etnice. Împărțită în mai multe părți, cum e Polonia sau cum e în parte România, dezvoltarea sa devine anormală și nesănătoasă în cel mai înalt grad. Din împărțirea și acapararea aceasta rezultă cele mai mari inconveniente de dezvoltare pentru țările acaparate, dar rezultă asemenea inconveniente grave și pentru dezvoltarea morală și democratico-socială a țărilor acaparatoare. Subjugările acestea se fac în folosul claselor dominante; popoarele se alege, de obicei, cu îngreuierea lanțurilor lor. Social-democrația deci, din întreaga lume, care luptă împotriva oricărei nedreptăți, oricărei apăsări și robiri a omului prin om, luptă și cu cea din urmă energie împotriva tuturor banditismelor politice din societatea capitalistă, împotriva tuturor acaparărilor naționale, luptă pentru liberarea națiunilor de sub jugul străin. Și nu numai social-democrațiile țărilor cucerite, ci tot așa și social-democrațiile țărilor cuceritoare.

Cînd popoarele muncitoare conștiente vor dispune de soarta lor și a țărilor lor, atunci va suna și ceasul liberării națiunilor mici de sub jugul celor puternice, atunci va deveni cu adevărat posibilă și întregirea țării noastre într-o Românie mare, cuprinzînd pe toți români. Altă posibilitate pentru întregirea

unei țări mici ca a noastră, ca să se dezvolte astfel în marginile sale etnice, altă perspectivă nu există“.

primul război mondial

ÎN ANUL următor, la Congresul de la Basel, România este reprezentată de C. Dobrogeanu-Gherea și George Grigorovici, care au prezentat congresului un memoriu asupra chestiei Orientului (v. „România muncitoare“ din 18 noiembrie, p. 2), arzătoare atunci și prefigurînd conflagrațiile ce vor urma (războiul balcanic și cel mondial).

Izbuclnind războiul, Gherea își expune opiniile într-o serie de articole și broșuri (*Neutralitatea noastră; Socialismul și războiul; Război sau neutralitate*) care nu vor fi rămas fără ecou în opinia publică dacă avem în vedere actualitatea problemelor și realul prestigiu de care se bucura vechiul militant socialist. În acest sens sînt edificatoare cele scrise în 1915 de M. Gh. Bujor, cu prilejul aniversării a patruzeci de ani de socialism în România, a tot atîția de activitate a lui Gherea în cadrul mișcării și a 60 de viață ai acestuia.

„Partea mare, uriașă, hotărîtoare pe care a avut-o în mișcarea socialistă din România fac dintr-însul o figură reprezentativă și excepțională a socialismului român“. („Lupta zilnică“, an. XI, nr. 107, din 10 mai 1915).

În cele din urmă însă, intrînd România în război, Gherea pleacă, în Elveția, de unde va reveni în 1919. Reapare din 1920 în publicistică semnînd în „Socialismul“ (organul Partidului Socialist și al Uniunii sindicale) articolele *Frimu, Inter-viul meu, Insemnătatea istorică a lui 1 Mai* (ultimul său articol), i se tipăresc *Concepția socialistă a istoriei* (București, Biblioteca socialistă, 82, p. ed. a IV-a), *Poetul țărănimii* (în colecția *Foi volante*, Iași,

121 p.), însă energiile îi sînt scăzute. De altfel, Gherea e bolnav grav, după cum atestă o scrisoare a lui D. D. Pătrășcanu adresată lui G. Ibrăileanu, datată 17 ianuarie 1920 (cf. *Scrisori către Ibrăileanu*, E.P.L., 1966, p. 150—153) : „Pe Gherea l-am văzut la sanatoriul lui Gerota. L-am găsit într-o stare așa de rea, încît mi-a pierit gustul să-i mai spun ceva. Orice speranță e exclusă. De altfel, așa mi-a spus și el. M-a chemat să mă mai duc pe la el, și voi face-o. Poate l-oi găsi mai bine atunci“.

„proletariatul din România încearcă o grea pierdere“

LA 14 aprilie 1920 „Socialismul“ publică următoarea telegramă : „Lui C. Dobrogeanu-Gherea. Consiliul general al partidului socialist, întrunit în zilele de Paști cu delegați din toate ținuturile, ține să-ți aducă ca o alinare în aceste clipe de suferință cuvîntul întregului proletariat din țară, dorindu-ți o cît mai grabnică însănătoșire deplină. Consiliul general al partidului socialist din România“. Situația era însă gravă și o notă redacțională din „Socialismul“ nr. 94, 1 mai, anunța că C. D. Gherea a fost supus „unei grele operații“, prin care se încerca o ultimă șansă. Cu toate acestea, vineri, 7 mai, ora 5 dimineața, la Sanatoriul dr. Gerota, Constantin Dobrogeanu-Gherea încetează din viață. Carul funebru este însoțit de la spital la clubul partidului de peste 1.000 muncitori cu peste 40 de drapele. În ziua înmormîntării, duminică, 9 mai, rostesc cuvîntări la cimitir Barbu Lăzăreanu, dr. S. Irimescu, Zamfir Arbore și Gh. Cristescu.

Ziarul „Socialismul“ publică în ziua de 9 mai un articol redacțional intitulat : C. Dobrogeanu-Gherea

(an. XIV, nr. 98, 9 mai, p. 1) : „Proletariatul din România încearcă o grea pierdere : întemeietorul socialismului științific în România, C. Dobrogeanu-Gherea s-a dus dintre noi. Acela care a călăuzit primii pași ai clasei muncitoare din țară nu mai este. Mișcarea noastră pierde într-însul o personalitate care se ridicase atît de mult deasupra tuturor, încît dispariția sa lasă un gol pe care nimeni nu-l poate împlini. Învățatul universal, gînditorul adînc, luptătorul cutezător și străjerul credințelor, care a stat neclintit, în vremurile cele mai vitrege ale mișcării, ne părăsește în plină luptă, în pragul înfăptuirilor, la care a contribuit mai mult ca oricare altul.

Dar marea dispărut nu a fost numai scriitorul revoluționar cunoscut în cercurile largi, ci și un om, în cel mai înalt sens al cuvîntului, înțelegător, bun sfătuitor pentru toți aceea care au avut fericirea să-l apropie. În urma lui rămînem îndurerăți noi, oastea proletară. Oricît de grea e pierderea, știm totuși, tocmai din învățătura dispărutului, că nici o lovitură, nici o pierdere nu poate înlătura izbînda, care își are chezașia în adîncurile realității sociale.

De aceea nici un semn de pioasă recunoștință nu poate fi mai nimerit pentru părintele nostru spiritual decît hotărîrea de a lupta și de aci înainte fără șovăire pentru idealul socialist căruia și-a închinat viața. Și realizarea visului său va fi cel mai măreț monument pe care i-l vom ridica“.

Peste un an, la 8 mai 1921, va avea loc Congresul de constituire a Partidului Comunist Român, marcînd izbînda de care se vorbea în „Socialismul“ la moartea lui Gherea.

Izbînda, care acum, după aproape o jumătate de veac este, în conștiința fiecăruia dintre noi, o pirghie a viitorului poporului român, a României, acum socialiste.

eugen ionescu

poezia lui tudor arghezi *

Tudor Arghezi e fără îndoială poetul cel mai mare dat de România după Eminescu. Născut în 1880, prima sa culegere de poezii vede lumina tiparului în 1927, stîrnind atunci un uriaș scandal.

Burghezii moraliști, dascălii pubibunzi, criticii timorați, mulțimea celor lincezi la gîndire și temperament, persoanele distinse și convenabile, — cu limbaj distins, convenabil și inexpressiv — au scos atunci un strigăt unanim de groază în fața acestei poezii chipurile „imorale și grosolane”. „Intelectualii” și „literații”, înzestrați cu imaginații sterpe și inteligențe vlăguite, nu puteau desigur înțelege revărsarea neînchipuitului belșug de imagini, puterea și bogăția în fața căreia se simțeau cuprinși ca de zăpăceală și spaimă. Așa se și face că zece ani după apariția „Cuvintelor potrivite”, cînd devenise celebru și publicase și alte câteva volume, Arghezi nu figura totuși în manualele de istorie a literaturii române.

Dar mai era un lucru deosebit de grav: Tudor Arghezi nu gîndea după canoane. Fusese cîndva socialist: poemele lui vedeau frecvent o atitudine revoluționară, iar pamfletele în proză țintuiau la zid pe călugării fătarnici și nesățioși, pe politicienii demagogi și excroci, falsa democrație, „înalta societate”

* Articol apărut în *Cahiers de France-Roumanie*, nr. 2, 1946, (p. 22—26).

degenerată și timpă, pe oamenii de finanțe lipsiți de scrupule, prostia și slujenia: într-un cuvînt tocmai valorile și elitele ordinii burgheze.

În numele cinstei și moralei, Argezi, artist drept și curat în adîncul sufletului său, se pomeni osîndit de niște inși fătarnici, certați cu cinstea și omenia. În numele frumosului și al talentului, nesimțitorii față de frumos — mină în mină cu mediocritățile — porniră la război sfînt împotriva celui care era de fapt poetul cel mai mare al timpului lor.

Pe vremea aceea ființa în România un adevărat partid al scriitorilor și ideologilor „tradiționaliști”. De bună seamă acest tradiționalism nu era decît una din fațetele reacțiunii: printr-o evoluție firească, el avea să se transforme în nazism îmbrăcînd cămașa gîrzii de fier. Partizanii acestui tradiționalism național în artă și literatură, porneau de la o concepție apriorică cu privire la „sufletul românesc”, căruia poezii și artiștii ar fi trebuit, chipurile, să i se conformeze întocmai. Cultura românească e o cultură desul de tînără: literatura ei abia a împlinit un veac și jumătate. În acest răstimp ea s-a căutat neîncetat pe sine, fără a izbuti cu adevărat să se găsească, — într-o oarecare măsură, poate tocmai datorită faptului că se căuta pe sine însăși cu prea multă asiduitate și că nu-i ușor să te definești mai înainte de a ființa.

În două cuvinte, părerea tradiționaliștilor era că sufletul românesc, născut creștin-ortodox, era prin definiție anticatolic, antiuniversalist, precum și antidemocratic: izvoarele civilizației românilor ar fi trebuit, după ei, cercetate în tradiția bizantină (poate chiar în civilizația preistorică a tracilor, despre care practic nu știm nimic), precum și într-o organizare socială reacționară: cît privește realizarea sufletului românesc, a stilului său propriu de existență, acesta ar fi rezidat în refuzul civilizației de tip occidental.

„Moderniștii”, pe de altă parte, credeau în „unitatea universală”, în posibilitatea înfăptuirii unei ordini social-democratice și progresiste:

vederile lor erau raționaliste și anti-mistice. O civilizație românească, după părerea lor, nu-și putea afla temeliiile decât în ambianța civilizațiilor occidentale și a națiunilor democratice pe care s-ar fi cuvenit să și le ia drept model.

Lucrurile apar într-o lumină deosebit de nostimă dacă ne gândim că ideologii tradiționaliști se socoteau români conform tiparelor tradiționalismului lui Maurras, și autohtoni, potrivit ideilor lui Spengler, operele poezilor „români în adâncul sufletului” nefiind, pină la urmă, decât niște palide imitații după Francis Jammes și Péguy, sau după unii poeți germani contemporani. Acești partizani ai naționalismului înfierară însă pe Arghezi ca antinațional și „modernist”. E greu de înțeles cum o atît de grosolană eroare de apreciere a fost totuși cu puțință; adevărul rămîne că modernistii și universalistii au fost cei care au reușit cel mai bine să dea glas realităților spirituale fundamentale ogîndite de sufletul românesc.

Tudor Arghezi a avut însă norocul de a ocoli dilema „modernism”-„tradiționalism”: acesta este și motivul datorită căruia a izbutit să rămînă credincios sie însuși și, tocmai prin aceea, să devină un poet de valoare universală.

Arghezi poate fi considerat „modernist” prin tehnică: de asemenea prin belșugul imagistic (pentru cititorul de limbă franceză, — obișnuit cu rigoarea, cu măsura și economia de imagini caracteristice celor mai îndrăznețe creații poetice din această limbă —, Arghezi ar putea chiar părea baroc): la aceasta s-ar putea adăuga preocuparea pentru poezia pură, și spiritul critic, grație căruia poetul a și putut să-și păstreze cugetul limpede, chiar în clipele celei mai necontrolate abandonări în voia inspirației. Arghezi întrebunțează întotdeauna cea mai nimerită expresie, cuvîntul cel mai precis, imaginea cea mai potrivită. Prin conștiința sa artistică el e de bună seamă un modern — în filiera lui Baudelaire și Mallarmé. Dar nu-l putem apropia de ei decât sub raportul preocupării pentru desăvîrșirea formei, și

prin romantism. Căci temele și inspirațiile sînt hotărît altele.

Inspirația lui Arghezi e într-adevăr atît de puțin modernă și modernistă încît am putea-o chiar numi biblică (e vorba de neînțetata prezență a unui Dumnezeu familiar și crud, — cînd de față, cînd ascuns, cînd iarăși de față, — bătînd omul pe umăr, mîniindu-se, pedepsind): n-ar fi greșit să adăugăm că inspirația argheziană împărtășește uneori chiar accente pre-biblice (ca de pildă în poemul Har, unde dumnezeirea robită își coboară sfintele scule pină la tubercul, evocînd asemănări izbitoare cu reprezentări străvechi de divinități mesopotamice, agrare și erotice).

Sufletul lui Tudor Arghezi are simplitatea sufletului unui om înfrățit cu ogorul. Temele poeziei lui sînt și ele restrînse și simple. Am putea înșira aci pe Dumnezeu, iubirea, moartea, natura. Arghezi cîntă pămîntul, femeia, căminul, recolta, bolta înstelată, copiii, lacul; apoi, albina, libelula, furnica, taurul, vaca-lui-Dumnezeu, păianjenul, cartoful, îngerul, iarba, vîzduhul, vîntul, șoarecii.

A închinat poezii și hoților, oropișilor, dezmosteniților, celor întemnițați; a scris de o potrivă stihuri de mînie, imprecății, blesteme, poeme de răzbunare. Arghezi a zugrăvit și răz bunătoarea răcorire cuprinzînd sufletul omului în fața unui dușman de moarte răpus: mulțimea fioroasă înaintea unui firmament slut, a unui univers hid și pradă putregaiului: „Chiar stelele, sfîntite și pure la-nceput, / Au putrezit în bolta visărilor străbune / Și zările, mîncate de mucegaiuri, put” (Triumful).

A compătimit cu cei singuratici și părăsiți, a plîns soarta împărățiilor și măririlor prefăcute în scrum.

Sentimentele care se zbat întrînsul sînt elementare: ura și mînia, dragostea și tandrețea. Problema cunoașterii nu are de ce să-l frămînte. În schimb problema religioasă e de-a pururi în centrul atenției scriitorului. O mare parte a operei lui Arghezi nu e nimic altceva decât un dialog cu dumnezeirea.

Motivele de inspirație rămân în linii mari aceleași de-a lungul încreștii lui cariere poetice. Le întâlnim în egală măsură în Cuvinte potrivite (1927), și în Flori de mucegai (1931): acestea din urmă sînt ceva mai pătrunse de sensualitate, comparate cu prima culegere (deslușim totodată o strădanie descriptivă, epică și humoristică); Cărticica de seară (1935), Abecedar, și Hore, vădesc aceleași tendințe.

Evoluția psihologică, dacă poate fi vorba de așa ceva, e însă aproape insesizabilă. Am putea cel mult identifica în ultimele poeme o tendință mai marcată pentru tandrețe, precăderea unei inspirații bucolice, cu simțăminte de resemnare și acceptare față de condiția umană, cu gratuitate în jocul poetic: în atari momente, animozitățile par absorbite pe planul al doilea și, mai cu seamă în poezie, (nu însă și în proză) — Tudor Arghezi devine tot mai puțin social și din ce în ce mai cosmic.

Cît privește evoluția dialogului cu Dumnezeu, aceasta se face tot mai limpede, raporturile poetului cu Creatorul ajungînd să alcătuiască o întreagă poveste. Mai întîi prinde glas răzvrătirea împotriva dumnezeirii: „Vreau să pier în putregai. / Ne-ncercat de slavă, crîncen și scîrbit / Și să nu se știe că mă dez-mierdai / Și că-n mine însuși tu vei fi trăit“ (**Psalm**).

Apoi totuși poetul îl caută: „Vreau să te pipăi și să urlu! : Este!”, îl dibuie în stele, printre pești, îl înfruntă ca de la egal la egal: „Singuri acum, în marea ta poveste / Rămîn cu tine să mă mai măsoar”.

Cu Dumnezeu poetul poate sta de vorbă și prietenește: ca în cazul cînd în chilia unui călugăr: „A-ntîrziat o față vie, / Cu sîinii tari, cu coapsa fină, / De alăută florentină: / Și Dumnezeu ce vede toate /, În zori, la cinci și jumătate, / Pîndind, să iasă, prin perdea, / O a văzut din cer pre ea“ (**Mihniri**).

Dar apoi se plictisește parcă să-i slujească: „Tare sînt singur Doamne, și pieziș! / Copac pribeag uitat în cîmpie”, așa dar îl învinuiește: „De cînd s-a întocmit Sfînta Scriptură / Tu n-ai mai pus picioru-n

bătătură“ (**Psalm**). Primește însă, totuși, vizitarea harului: „Sufletul ca un burete, / Prinde lacrimile încete / Ale stelelor pe rînd / Stîcind alb și tremurînd. / Scame tristeților mele / Se-ncurcă noaptea cu ele, / genele lui Dumnezeu / cad în călimarul meu“ (**Incertitudine**).

Totuși se zburlește din nou, și precum un poet blestemat, crestează cu unghia tencuiala pereților temniței sale: „stihuri de groapă / De sete și de foame, de scrum, neajutat de taurul, de leul, de vulturul / care au lucrat împrejurul / lui Luca, lui Marcu, și lui Ioan“ (**Flori de mucegai**).

Plînge cu hoții ce s-au prăpădit în pușcărie, căci le spune el, „mîine seară, poate chiar diseară, / pe la aprinsul stelelor de ceară, / mai treceți o dată / la judecată“ (**Morții**). Alte ori e înfiorat de emoție: „La patul vecinului meu / A venit az-noapte Dumnezeu. / Cu toiag, cu îngeri și cu sfinți /... Scara din cereasca-mpărăție / Scobora în infirmerie / Pe trepte de cleștar, / Peste patul lui de tilhar/... Și toată noaptea a vorbit cu ei / Și cu icona Dumneaei / A de-a pururea Fecioară / De Dumnezeu Născătoare... Și odaia cu mucegai / A miroșit toată noaptea a rai“ (**Cintec mut**).

În cele din urmă poetul exclamă: „M-a bătut pe umeri Dumnezeu / cu mîna lui femeiască / Tu ești? M-a-ntrebat: te cunosc“ (**Tot o sari-că**).

Dar acest dialog, prelung și monotonic, al legăturilor poetului cu dumnezeirea sfîrșește prin a obosi: exasperat, scriitorul în fapt se substituie lui Dumnezeu, care ajunge el însuși un soi de poet, mare artist primitiv care nu mai știe să glăsuiească, meșteșugul lui fiind creația; pentru a întocmi firmamentul ei: „A-ntîns cerul ca o coală / În toată tăria goală / Însă pana nu scria. / A luat atunci o nua / Și-a-nsemnat cu ea / Cu argint stea lîngă stea“ (**Abecé**).

Acest Dumnezeu, artist și plugar care se joacă de-a facerea lumii, nu e decît poetul însuși, trudind la întocmirea stihurilor, la zugrăvitul icoanelor. Înțelegem astfel mai bine

că atunci cînd spune : „seara stau cu Dumnezeu / de vorbă în pridvorul meu” (**Danie**), Tudor Arghezi stă de fapt de vorbă cu sine însuși, iar atunci cînd afirmă : „Domnul Dumnezeu mare / mi-a umplut două pahare / din cerescul lui rachiu” (**Cîntec de boală**) nu e vorba de fel despre acea beție divină zugrăvită de mistici, ci doar de beția pămîntească și de țuca din pivnița țăranelui. Dialogul poetului cu Dumnezeu are o încheiere jumătate păgînă, jumătate atee, — dînd glas unui puternic simțămînt de îngemănare pînă la identificarea cu pămîntul real : „Inima mi-e drumul cu ploile, / Mi-e drumul cu praful și oile, / Drumul sterp dintre copaci, / Mi-e via strîmbă pe haraci, / Mi-e satul care paște pămînt, / Mi-e cîrdul de ciori din vînt, / Mi-e bivolul sculat din noroi, / (...) Mi-e inima și-n cocostîrc, / Și în săgeata-i vinată din cer, / În fierăstrăul de fier, / Al mărăcinilor de pe mormintele pustiei” (**Cîntec din fluier**) sau : „Cîte puțin sint dator / (...) Și lemnului uscat și bălții stătute / Și florilor, și pietrelor, și vitelor bătute / Și oamenilor din răstignire (...) Singele meu nu-i al meu. / Mi-e teamă să zic „mie” și să zic „eu” (**Mă uit**).

Dar nici evoluția aceasta nu e lineară și precisă. Poemele se succed și se contrazic precum propriile stări ale poetului : e o altă dovadă a primitivismului său poetic și a rafinamentului său artistic.

Intuiția argehiziană a universului e departe de a fi faustică. Lumea lui Arghezi e o casă împrejmuțată cu un cîmp străjuit de plopi ; alte ori curtea închisorii (ca în **Flori de mucigai**). Deasupra ogorului sau a bătăturii cerul și stelele se zăresc apropiate. Totul pare la o aruncătură de băț, și aceasta e încă o dovadă a viziunii sale țărănești. Lumea e mică în ochiul lui Tudor Arghezi : Făcătorul însuși nu-i decît vecinul de peste drum : „căci Dumnezeu pășind apropiat / îi vezi lăsată umbra printre boi” (**Belsug**).

Minia lui Arghezi, — de o violență extraordinară, tandrețea, — infinit de duioasă, iubirea sa sint în stare să îmbrățișeze întreg universul ajungînd astfel să bată la ho-

tarele lumii, provocînd acolo răsturnări de tot felul : Arghezi se simte uriaș în toată puterea cuvîntului. Cu o singură strofă năruie pămîntul, scoțîndu-l din țătini : nu-i trebuie mai mult ca să-l reclădească.

Uriaș sau Dumnezeu, poetul poartă pe coate luceferi, fiind tatuat cu fulger (**Nehotărire**) ; șesu-i turtit flămînd de înălțime (**Muntele Măslinilor**), Popul negru e răzimat în aer (**Belsug**) ; uneori Pămîntu-i o moară deșartă (**Cenușa visărilor**) ; în schimb casa, ridicată „pe-o coastă cu izvoare e străjuită de aștri” (**Inscripție pe o casă de țară**).

Femeia apare „împresurată de un văzduh de boare / de levăntică și răcoare” (**Domnița**). Cînd joacă, a tinge constelațiile cu virful picioarelor : „spune-i să nu mai facă / sălcii, nuferi și apa cînd joacă / și stoluri și grădini și catapetseme” (**Rada**). Sub pașii ei se înfioară pe șesuri plopii... din creștet la picioare. Iubita e pășune (**Mirele**), pămînt cu semănături (**Logodnă**), pămînt făgăduit de ceruri, / cu turme, umbră, și bucate (**Psalmul de taină**) — Ne aflăm în plină Cîntare a Cîntărilor !

Cînd Arghezi e mînios, (căci poetul nu cunoaște simțămîntele intermediare, — trecînd de la iubire de-a dreptul la ură, și viceversa), — stîrnește clătînări cosmice : „striviși în șapte zile / ce-ai zămislit în șapte” (**Triumful**). „Careva s-a înavuțit, de vreme ce soarele-apune zilnic și răsar / Într-ale sale patru buzunare : puternic, din cer în fulgeri, din pămînt grăsimi, / adîncuri înmulțind cu înălțimi” : dar vai, cu un singur cuvînt, cu o singură mișcare Dumnezeu poate desființa totul : „dintr-o stăpînire semeată / ai făcut puțină ceață” (**Psalm**). Blestemele lui Tudor Arghezi sint cumplete : „Stinge-s-ar soarele ca luminarea / Topească-se zarea ca scrumul... / Cetatea să cadă-n nămol / Funingini, cenușă, s-acopere drumul, / Să nu mai dea ploaie, și vîntul / Să zacă-mbrîncit cu pămîntul” (**Blesteme**).

Cînd poetul osîndește și infierea-ză, e fără cruțare : „nu ți-am spus... /

să te joci cu Duhul Sfînt / și numai cu zările / să te reazimi de pămînt!" (**Lingoare**). Universul nu e mare decît atunci cînd poetul îi acordă mărirea, binevoind a-l face egal cu sine însuși. De fapt însă, în în raport cu sine — poet și Dumnezeu — faptele rămîn minuscule. Arghezi ne spune că a sa **Cărticică de seară** e o „carte pentru buzunar, / o carte mică, o cărticică. / Din slove am ales micile / și din înțelesuri furnicile. / Am voit să umplu celule / cu suflele de molecule". Pînă și lumea e fragilă ca parfumul umbrei și cenușa (**Cuvînt**), — și negrăit de ușoară! Ca atare, Arghezi se joacă lesne cu toate elementele: văzduh, vînt, apă, pămînt și iarbă. Asta de fapt îi este meșteșugul și îndeletnicirea. Poetul, Dumnezeu, Satana, „cel ce strîmbă în loc / planetele ca mingea, și luna cum e chifla" (**Satan**), — și care de altfel nu se ivește decît de vreo două ori în opera lui Arghezi, — femeia iubită, toți și toate apar în ultima analiză ca niște ființe prea mari într-un univers prea strîmt. Arghezi va elimina ca atare totul, rămînînd în fapt singur cu creațiunea.



Austera economie de sentimente și monotonia temelor, într-o operă poetică altminteri atît de considerabilă, — se află compensate printr-un belșug prodigos de invenție verbală, caracterizat printr-o admirabilă împletire de precizie și fantezie. Arta poetului e desăvîrșită. Poate că — relativ la prima culegere — i s-ar fi putut reproșa cînd și cînd abuzul retoric. Dar Arghezi n-a pregetat „să sucească curînd gîtul elocinței", ștergîndu-i apoi cu desăvîrșire pînă și urmele. Așa cum mărturisește în **Testament**. Arghezi a știut să ia otrava și blestemul, mucegaiul și noroiul spre a ivi din ele frumuseți și prețuri noi. Cuvîntul lui e pe rînd ocară și mîngîiere: ocară lui Arghezi e dură, mîngîierea lui e totodată du-

ră și duioasă, precum mîngîierea unei mîini aspre de plugar. Blestemul altermează pretutindeni cu ruga, Arghezi cunoscînd meșteșugul desăvîrșit al realizării efectelor neașteptate ce rezultă din opoziția contrariilor: florăreașa Tinca, țigancă murdară, are totuși o făptură împărătească: ea este curva dulce cu mîrgăritărel de mai (**Tinca**).

Trebuie să recunoaștem că cei mai buni dintre criticii și scriitorii români au recunoscut fără preget în Arghezi pe marele poet al generației lor; fanatismului anti-arghezian i s-a ridicat astfel împotriva fanatismul luminat al admiratorilor scriitorului. În parte și datorită lor, astăzi, Tudor Arghezi nu mai poate fi tăgăduit de nimeni.

E de la sine înțeles că cei care au sesizat nu numai excepționala valoare a operei lui Arghezi, dar și caracterul ei esențialmente autohton, au fost în primul rînd literaturii ziși „moderniști" și „universaliști".



Îmi dau foarte bine seama că nu mi-a stat în putință să spun multe lucruri precise cu privire la limba lui Arghezi, cu privire, deci, la poezia lui. Dar cum să vorbești despre limbă într-o altă limbă și, mai cu seamă, cum să vorbești despre ea în proză (proza fiind prin ea însăși un alt grai?).

A vorbi despre psihologie, situa-re literară, tematică, sau ideile dintr-o operă poetică nu înseamnă de fel a-i pătrunde miezul, ci doar a dănțui împrejurul ei zadarnic. Nu mai rămîne deci decît să fiu crezut pe cuvînt.

Fără îndoială însă că, în pofida tuturor greutăților, talmăcirile vor izbuti să dea cititorului o idee mai limpede despre adevărata valoare a poetului.

În rom. de Andrei Brezianu

ion bălu

tudor arghezi și avangarda literară românească

Indiscutabil, avangarda literară românească a simțit în Tudor Arghezi un precursor. De aici a ieșit deferența cu care poetul a fost înțimpinat, entuziasmul și convingerea adâncă în durabilitatea operei sale unite cu venerația și încântarea în fața modernității ei. În dezbaterile teoretice, numele său a fost fluturat ca un steag, colaborările i-au fost solicitate de *Contemporanul*, *Integral* ș.a. În *Manifestul* semnat de Sașa Pană în primul număr al revistei *unu*, poetul e așezat printre marile spirite ale modernismului :

„cetitor deparazitează-ți creerul / strigăt în timpan, / avion / t.f.f. — radio / televiziune / 75 h.p. / marnetti / breton / vinea / tzara / ribemont-dessaignes / arghezi brâncuși“ etc.

Înfia propoziție relua îndemnul lui M. Cosma (Claude Sernet) din *75 H. P.*; numele proprii semnificau simpatia revistei pentru futurism, suprarrealism, constructivism, totul fiind pus sub imperativul evadării de sub orice constrângere academică. Mai înainte, în editorialul *Precizări lui Cezar Petrescu și etc.* (*Integral*, nr. 5, iulie 1925, p. 3), Arghezi fusese trecut direct printre precursori : „...în cadrul acestei evoluții, ni-i revendicăm ca precursori sau chiar ca activi combatanți, pe însăși maeștrii criticilor modernismului, de la Baudelaire — primul poet, în cronologia civilizației, al vieții citadine — până la Pirandello; de la Paul

Claudel până la Bernard Shaw; de la Walt Whitman până la Tudor Arghezi; de la Kipling până la Maniu.“

De unde a pornit sentimentul acesta de congruență al avangardei române? Să vedem lucrurile mai de aproape.

În primul rînd, înainte de a irupe zgomotos mișcarea de avangardă, Tudor Arghezi l-a descoperit pe Urmuz și i-a tipărit schițele *Ismail și Turnavitu și Pilnia și Stamate în Cugetul românesc* (nr. 2, martie 1922 și nr. 3, aprilie 1922). A-l publica pe Urmuz în 1922 este, nici vorbă, un act de mare curaj. Gestul lui Tudor Arghezi izvorăște, este sigur, cunoscînd omul, nu din relații conjuncturale ci dintr-o înțelegere puțin comună atunci a conceptului de literatură, asociată cu o largă receptivitate proprie marilor spirite.

Împrejurările concrete în care cei doi s-au cunoscut încă nu le știm. După ce luase conducerea *Cugetului românesc* și primul număr fusese încredințat tipografiei, Tudor Arghezi i-a trimis lui Urmuz scrisoarea de mai jos (apărută integral în *unu*, nr. 31, noiembrie 1930, p. 3) :

„Iubite Domnule Demetrescu-Buzău,

Am primit scrisoarea D-tale și te voi lămuri precis. Rămăsese că scrupulele D-tale nu sînt chiar de ordin profesional și că alegi un teren mai elementar ca să eviți terenul adevărat. Mă cunoști prea puțin, dacă ai crede că aș refuza să te ascult cînd mi-ai vorbit ceea ce se numește verde și să-ți argumentez.

Ca să-ți nimicesc toate ereziile și să-ți spulber temerile, află :

1. Că revista *Cugetul românesc*, care apare o dată pe lună, iese cu colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că și cu concursul tuturor scriitorilor; printre cei foarte puțini care vor colabora te-am ales în primul rînd pe dumneata.

2. Primul număr, care poartă data de 1 februarie și este sub presă așteaptă numai contribuția dumitale“. Prin urmare aproape îl soma directorul foii, „te rog alege-ți repede un pseudonim și trimite-mi bucățile

asteptate fără întârziere. Vreau să-mi rezerv plăcerea de a te publica eu întâi și îți prezic în noua și neașteptată duminică carieră succese care vor contribui să-ți sporească foloasele funcției de magistrat". Și încheia: „In așteptarea imediată (subl. aut.) a manuscriselor D-tale cit de multe și de orice întindere și mici și lungi, sint al D-tale cu drag.“

Urmuz a șovăit să dea curs invitației și când Argezi a avut în mână Ismail și Turnavitu era prea târziu să-l includă în primul număr, dar l-a introdus numaidecât în cel de-al doilea. Ezitățile lui Urmuz veneau dintr-o teamă paralizantă de a nu fi recunoscut de superiorii săi, teamă ce își avea izvorul într-o hipersensibilitate nativă pe care prietenii nu prea i-au luat-o în seamă, dar pe care Tudor Argezi a sesizat-o într-un Medalion: Urmuz, adevărată fișă caracterologică a marelui dispărut, dată la iveală în Bilete de papagal (nr. 16, 19 februarie 1928), „număr scris de Urmuz și T. Argezi“: „Dintre marile terori inexplicabile care l-au prigonit pînă în ziua morții, cînd o ultimă teroare i-a încovoiat un deget pe un trăgaci de revolver și i-a comandat: trage! și el a tras și s-a isprăvit; groaza de a nu se auzi „la Casație“ că scrie și altceva decît considerente și sențițe, l-a urmărit cu o tenacitate extravagantă“. Tot aici, Tudor Argezi mărturisea a fi fost de două ori „nașul“ lui literar: „întîi cînd l-am publicat prima dată“, apoi „...tot atunci“. Și se explica învăluind cu un zîmbet nostalgic amintirile peste care se lăsase ceața anilor: „Ca să devie publicabil, un scriitor cu o stare civilă de Demetrescu-Buzău trebuia să capete, călugărește, un nume potrivit cu portul draperiei (...) Demetrescu a refuzat într-o zi de patru ori să se numească Urmuz și de patru ori a acceptat; a cincea oară l-am vîrit în cristelniță frîngîndu-i genuchii. Se temea ca nu cumva Casația să-l găsească mai repede în Urmuz decît propriul lui nume, despiciat din Dumitru“. Pe de altă parte, ezitățile lui de a încredința tiparului scrierile se grefau pe o profundă conștiință artistică și pe această latură, Urmuz poate fi

așezat lingă Caragiale: „Urmuz, scrie T. Argezi, dorea tot atît de mult să fie publicat cît se și înspăimînta de publicitate. În vreme ce știa că se culege proza lui în tipografie, a trăit o săptămînă atroce. Se scula în totul nopții și trimitea o scrisoare urgentă, ca să mă întrebare dacă virgula de după un că nu ar fi fost mai bine trecută înainte (la fel trimitea telegrame de la Berlin, Caragiale). L-am descoperit noaptea, împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu miez în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare; îndemnîndu-mă cînd să o public, cînd să-l injur. A corupt lucrătorii din atelier ca să-i schimbe fraze, cuvinte, pe care a trebuit să le restabilesc, redactările anterioare fiind cu certitudine mai bune. După tipărirea primei lui bucăți s-a simțit bine. Mi-a suris, mi-a strîns mîinile tare și umbra să mă sărute. Mi-a dat o cutie de bomboane, pe care am primit-o și a scos din butoniera lui o garoușă pe care a trecut-o, parfumată cu scorțișoară, în butoniera mea“.

Neîndoielnic, sensibilitatea lui Urmuz a fost rănită de lipsa de ecou a paginilor sale și în scrisoarea trimisă lui Argezi la 22 mai 1922, publicată de destinatar în același număr din Bilete de papagal, aproape imploră „un articol introductiv“ la proza sa: „Îl cred neapărat necesar și pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulțumire sufletească...“ Scrisoarea însoțea schița Algazy și Grummer. Din motive pe care nu le cunoaștem, Tudor Argezi nu a mai tipărit noua proză a lui Urmuz. Pentru un om de o structură caracterologică atît de complexă, tăcerea „nașului“ său literar a contribuit la ruperea echilibrului lăuntric și alături de alte cauze va fi influențat gestul decisiv. Este probabil ca directorul Ceteului românesc să fi trăit un sentiment difuz de vinovăție, fiindcă o tristețe ascunsă învăluie finalul amintitului medalion: „In zilele care au determinat sinuciderea lui într-un boschet de la șosea nu l-am mai văzut și mi-este grea mîhnirea

ireparabilă că n-am căutat să-l înțeleg. Cred că optimismul meu ar fi înviat în haosul lui cerebral candorile și puritățile care începeau să moară". Iar numărul special închinat lui Urmuz semnifică postum îndeplinirea unei îndatoriri.

Însă Tudor Arghezi a exercitat asupra avangardei românești o puternică și adâncă influență pe latură artistică și una din rădăcinile mișcării de avangardă aici se află organic împlintată. Nu poate fi concepută înnoirea expresiei poetice a avangardei, înflorirea pînă la sațietate a metaforismului unui Ilarie Voronca sau Stephane Roll fără directa înfrîurire a lui Tudor Arghezi. Asimilînd creator experiența argehiziană, avangarda a continuat-o cu resurse proprii. Există mărturii cu valoare documentară în acest sens.

Totul a plecat de la *Agatele negre*, date parțial la iveală în *Linia dreaptă* — „rarissima revistă de avant-gardă“, cum o caracteriza Ion Pillat —, în *Viața socială* (vz. Emil Manu : *Prolegomene argeziene*, EPL, 1968, p. 32—34) și de la pamphletele apărute în *Facla*, *Seara*, *Cronica*, ș.a.

Ceea ce a impresionat adînc pe tinerii intrați în cîmpul literelor puțin înainte și imediat după primul mare război — dintre care se vor recruta adepții avangardei — a fost uluitoarea capacitate de înnoire a liricii argeziene. Lucrările sînt cunoscute și Tudor Vianu atrăgea mai de mult luarea-aminte asupra „inovației revoluționare“ în domeniul expresiei poetice. În vreme ce încarcă lexicul poetic cu nuanțe impregnate de multiple sugestii, Arghezi sfarmă în același timp tiparele topice și sintactice ale limbii. A fascinat mai cu seamă renunțarea la anecdotică și înlocuirea ei cu explorarea supraconcentrată a sensibilității obținută prin cultivarea imaginilor și intensificarea sentimentului, primatul minereului verbal și forța demiurgică a expresiei față de idee. Din rîndurile acestor tineri s-au ridicat zeloșii apărători ai poezului și la nouăsprezece ani B. Fundoianu scria în *Chemarea*: Arghezi „ne-a dat cel dintîi stil românesc independent, original și croit din noi ra-

porturi de cuvinte, din noi raporturi de sintaxă“.

În *Omagiul lui Tudor Arghezi* (*Integral*, nr. 3, mai 1925, p. 2—5), B. Fundoianu sintetizează întreaga lui admirație pentru poetul *Agatelor negre*, în care vedea un revoltat în sens superior și contura nuanțat imaginea unui Arghezi distrugător al formelor vechi și creator al unui alt mod de gîndire poetică : „Toată făptura lui Arghezi e o reacție, întreg temperamentul lui e un cal de bătaie, întreg spiritul lui e o forță ordonatoare de haos. Acolo unde natura a greșit-o, unde buna rînduială e știrbă, unde găuri s-au surpat din frecări cosmice, Arghezi e cel dintîi la lucru, cu imaginea și cu timpănul“. Arghezi „e împotriva a tot ; în poezia lui împotriva elocvenței, pentru restaurarea modestiei, pudoarei“ ; în proza lui „împotriva lășității de expresie, pentru violență și impudoare. Mystic, Arghezi dărimă biserică ; simbolist, Arghezi surpă cu imaginile lui, cu sonoritatea lui vătuită, internă, cariatidele născute din muzică și obscur, ale școlii. Amicii mei s-au necăjit că Arghezi e împotriva poeziei noi, constructive ; dar Arghezi a fost ca nimeni altul împotriva poeziei simboliste ; poezia lui e, împotriva ei, cea mai teribilă șarjă. De aceea poezia lui care-a fost nouă atunci, e-așa de nouă și astăzi...“ Alături de poezie, prozei lui Arghezi B. Fundoianu îi recunoaște fără reticență „influența curativă, în marea libertate pe care ne-a adus-o de falsul exotism, de falsa literatură, de falsul sentimentalism, de falsul modernism.“

S-ar putea obiecta că aprecierile lui B. Fundoianu vin din partea unui pătimaș admirator al lui Arghezi. Așa și este ; el subliniază că „omagiul pe care i-l aducem acum e pentru noi de multă vreme un rit ; sînt ani de zile de cînd îl plectisim cu admirația noastră“. Comentînd hotărîrea poetului de a scoate o culegere de versuri sub titlul *Cuvinte potrivite*, mărturisirea a fi „împrimită“ cîndva un asemenea volum : „...noi îl știam de mult, îi aveam cu toții volumul de versuri în caetele mici, copiate de noi și dificil adunate din reviste“. „În care latele panglici /

Intorsu-s-au de-atitea ori". Volumul lui Arghezi imprimat de noi se numea *Agate negre* — și nu *Cuvinte potrivite*. Îl consideram ca o primă ediție, originală, executată pentru rarii bibliofili; sub *Cuvinte potrivite* noi vom citi întotdeauna *Agate negre*".

Iată însă că idei identice dezvoltă și Al. A. Philippide¹⁾, care, amintind de existența, prin 1921, a unui volum arghezian, făcea, probabil, aluzii tot la B. Fundoianu: „*Poeziile d-sale, răspindite prin reviste și ziare, circulau și se transmiteau, oral, ca imnurile aezilor din antichitate. Cunoșteam, acum vreo zece ani, un subtil și distins poet român care adunase toate poeziile d-lui Arghezi, descoperindu-le prin publicații astăzi uitate, prin reviste de care nimeni nu mai știa, și care nu, mai puteau fi găsite nicăieri. Făcuse din el un volum ciudat, un volum arghezian pitoresc și amestecat*". Însă poemele acestea, sublinia Al. Philippide, le știau pe de rost, atunci, mulți tineri. Ele constituiau „o revelație, un îndemn și o hrană. O întreagă generație de scriitori a pornit astfel la drum sub auspiciile poeziei lui Arghezi. Acestei poezii i se datorește, în bună parte, vigoarea nouă și proaspătă a versului românesc de după război", Arghezi oferind scriitorilor „de acum zece ani un exemplu și o încurajare". Dacă poezia lui a fost puțin imitată, în schimb exemplul i-a fost urmat: „*Revoluția stilului literar român pe care domnia sa o începuse a fost continuată de toți scriitorii generației tinere*".

Declanșând potențele latente ale poeziei în general și ale avangardei în special, oferind un contagios exemplu de înnoire, manifestând simpatie și chiar înțelegere, cum vom vedea îndată, față de avangardă, Tudor Arghezi a refuzat să se subordoneze mișcării, fiindcă avangarda formula cu mult zgomot niște norme, alunecând apoi, pe nesimțite, spre dogme care nu puteau decât displace unui scriitor ce nă-

zuia a obține un echilibru superior, de substanță clasică. Cu toate acestea, avangarda românească nu a încetat a-l considera un precursor.

În mai 1925, când poetul împlinea patruzeci și cinci de ani, avangarda îl sărbătorește public, închinându-i, în semn de prețuire, numărul trei din *Integral*. A fost solicitată și colaborarea scriitorului, care încredințează revistei câteva delicate desene, încuviințând totodată republicarea poeziei *Belșug* și a schiței *Peștele roșu*.

După analiza inevitabil sumară, dată fiind greutatea cercetării poeziei rămase în periodice, a lui E. Lovinescu²⁾, ce surprinsese „sufletul faustian" în care „se ciocnesc principiile contradictorii ale omului modern", acest număr din *Integral* aducea câteva contribuții notabile la analiza fenomenului arghezian. Am văzut mai sus, explicată de B. Fundoianu influența lui Arghezi asupra poeziei de după război.

Cu o largă comprehensiune reliefează Ilarie Voronca³⁾ una din trăsăturile esențiale ale artei poetice argheziene: refuzând descriptivismul, poetul a ajuns la cultul cuvintului asupra căruia își exercită forțele asemenea unui demiurg: „*cuvintul e un organism viu, cal sălbatic spumegînd în zăbala scrisului. Fier, piatră, plămîn cu respirație dezordonată în fugă. Poemul nu trăiește decît pe nicovalea fierului de cuvînt. Sub mușchiul vînjos, cuvîntul tresare, pește spintecat viu. Firește, prin efortul acesta de alăturare proaspătă a cuvintelor, ideea științei în creștere ca mercurul în termometru. De aici, plămînire abstractă, imaginea: raport pur a două elemente cît mai depărtate (sau cît mai apropiate) între ele. De aici poemul construit integral inacesibil oficialității*". Parțial, Ilarie Voronca dezvoltă o idee a poetului însuși, care făcuse cu puțină vreme în urmă elogiul cuvintului dotat cu puterea de a crea „*toată natura din*

1) Al. A. Philippide: *Tudor Arghezi și generația nouă, Adevărul literar și artistic*, an. X, nr. 534, 1 martie 1931, p. 1.

2) E. Lovinescu: *Tudor Arghezi*, Critice IX. Ed. Ancora, 1923, p. 75-90.

3) Ilarie Voronca: *Tudor Arghezi — fierar al cuvîntului*, *Integral*, nr. 3, mai 1925, p. 6.

nou“ (Scrisoare cu tibișirul, Lumea, an. I. nr. 8, 21 decembrie 1924, p. 7). Într-o *Ars poetică*, apărută după *Cuvinte potrivite* (A.L.A., an. VIII, nr. 367, 18 decembrie 1927), Tudor Arghezi nu va afirma altceva: „Am căutat cuvinte virginale, cuvinte puturoase, cuvinte cu rîie: le-am excitat aroma, le-am avivat rîiele pe sticlă pisată și le-am in-fectat pe unele complet...” etc.

Omăgiindu-l ca pe un precursor, Ilarie Voronca era conștient că Tudor Arghezi nu poate fi socotit un adept al avangardei și înregistra lucid fenomenul: „Arghezi aparține întreg realizărilor moderne. Discuția ar fi inutilă. Mirarea lui Tudor Arghezi în fața spectacolului actual constructivist nu dovedește nimic. Se va mira încă o dată aflînd că, dîmpotrivă, constructivismul îl cuprinde. Pentru fraza gramatică arghezi; pentru Arghezi alchimist al imaginei; pentru Arghezi fierar al cuvîntului”.

Foarte limpede se reflectă în *Arghezismul* lui F. Brunea (loc. cit. p. 8) atitudinea duală a avangardei față de poet. Dezvoltînd de asemenea ideea poetului meșteșugar, F. Brunea evidențiază înriurirea „rapidă și integrală” a lui Arghezi: „Fără el generația ar fi întîrziat cu două decenii, și cei cîțiva chemați, cu o experiență. Generos, Arghezi și-a golit toate sîpetele, și-a divulgat toate secretele. Cuvîntul șlefuit pentru valorificarea propriului său carat, economia imaginii, reflector riguros pentru detaliile plastice, parfumul și apa regală, dantela veche și covercoat-ul, arhaismul și neologismul, averea poetului și a gazetarului tînăr de astăzi sînt ale lui”. Totodată, era recunoscută fără rezervă, dar și fără animozitate distanța dintre Arghezi și avangardă. Acolo unde Tudor Arghezi s-a oprit, aflîmă F. Brunea, avangarda literară a făcut un pas mai departe pe alt drum: „Arghezi a creat un curent. Fie ca ochiul lui să nu contemple potolit generația ce-i aparține, ci pentru gloria inovatorului de acum douăzeci de ani, să nu-i pară monștri prunci de alt facies congenital, absurde manifestările pe care le

poate înțelege, chiar cînd nu le poate gusta”.

Tudor Arghezi a ținut personal să mancheze, cu un zîmbet, linia de demarcație dintre sine și integralism, adresînd¹⁾ o scrisoare deschisă pictorului M. H. Maxy care-i desenase un portret constructivist în numărul omagial: „Cîitînd numărul, împovărat cu elogii pentru modestul personagiu ce bănuiesc a fi, al revistei Integral, m-am întrebat ca omul: nu sînt și eu un integralist și constructivist, de felul Domniilor voastre?”. Și se surprinde improvizînd un vis constructivist, acceptînd însă ca o firească realitate estetica mișcării de avangardă: „In lumea Dv. totul devine posibil și ironia funcționează cu o severă gravitate. Foarte bine, dragă domnule Maxy! Viața e mediocră și gustul nostru se atrofiază sorbind din aceleași pahare un interminabil conținut”. Dar în final, printr-o ironică imagine își sublinia iarăși neaderența.

În tot deceniul al treilea și după aceea, atitudinea avangardei față de Arghezi rămîne neschimbată și la apariția *Cuvintelor potrivite* îl omagiază iarăși. Sub titlul: *Tudor Arghezi văzut de contemporanii săi, Contemporanul*²⁾ a selectat un mozaic de impresii, de la Octavian Goga și Al. O. Teodoreanu pînă la Marcel Iancu, toți punînd accentul pe reliefarea noii etape deschise de poet în prozodia și arta poetică românească.

În același număr, *Contemporanul* publica pe primele pagini fantezia *Bering și Grewe*, prin care Tudor Arghezi își exprima la rîndul său, nemărturisit, recunoștința față de avangardă. Inițial, fabulația lasă impresia unei „tablete” obișnuite ce prevestește vag atmosfera din *Tara de Kutty*: Uzinele de oțel „Vîrfur S.A.” și minele de cărbuni „Kole A.G.G.M.B.H.” au delegat fiecare din ele „cite un export versat, pentru tratarea unei mari cîtîmi de combustibil cu 9.000 calorii. Reprezentantul oțelului se chema Bering iar

1) Tudor Arghezi: *Ce trebuie să știe un tînăr la 45 ani*, *Integral*, nr. 5, iulie 1925, p. 4.

2) *Contemporanul*, an. II, nr. 76, mai-iunie 1927, p. 11-13.

procuristul cărbunilor purta numele de Grewe". Și deodată întreaga bonalitate se schimbă: Industria, zice imperceptibil ironic Tudor Arghezi, „își selecționează intelectualitatea după o normă încă nelămurită, mulțumită căreia valorilor intrinseci ale materiilor prime sau transformate apar unui ochi de odaliscă sau de arab, ca niște animale foarte superioare sosite dintr-un regn nemai-pomenit, necunoscute pictorilor clasici, moșteniți cu un ideal de forme în echilibru simetric“.

Fraza e un pretext și în același timp o fină motivare a universului absurd, dezumanizat, creat în următoarele paragrafe, în care fraze izolate par întocmai rupte din Urmuz: „Domnișoarele dactilografe erau tot atit de bălane și de incolore ca și gumele de șters (...) Buzele lor de pușculiță sugeau bomboane insipide care fac bine la piept și dau respirației o fericită aromă

de cauciuc vulcanizat. Degete lungi ca niște creioane cu noduri și făcute ca să apuce rapid și să alăture alfabetul extrem al corului dactilic în cursul dicteului cu înfișitul la urmă sau cu To la început, ședeau în repauz pe glonțul genunchilor ca într-o rugăciune egiptiană de Sezastris îmbălsămat. Cit privește pe tinerii secretari, aceștia erau absenți din insul lor ca niște sticle goale, purtând lângă dop, la cheo-toarea hainei, o etichetă minusculă cu prețul fostului conținut. Evident, nici o aluzie, nici un suris nu su-părau efigia lor împăiată și nu puteau să impresioneze genul de crocodil al domnișoarelor dactilografe...“ etc, etc. În final, cu un suris, Tudor Arghezi revine la atmosfera inițială, dar ochii, ascunși în spatel-lentilelor ochelarilor, sclipeau șiret; demonstrase că poate imagina pagini de pură epică gratuită, dar, nepăsător, arăta că experiența nu-l interesează.



romanul „princepele“ de eugen barbu

traian stoica :

o carte spectaculoasă

Socotim că prezența unei cărți „bizare”, „singulară”, „ciudate” (cum a fost categorisită de unii cronicari, desigur, cu bune intenții) cum e „Princepele” nu e o apariție de excepție în cariera scriitoricească a lui Eugen Barbu. Dimpotrivă, după părerea noastră, cartea confirmă mai din adinc structura unei personalități creatoare nu numai prolifică, ci și proteice, așa cum aceasta s-a conturat pînă la ora de față. Așa că „Princepele” constituie mai puțin o „surpriză”, cît sublinierea mai apăsată a unui itinerar pe parcursul căruia, nu o dată, ne-au împinșat neașteptatul și fațetele inedite ale unui puternic talent desfășurat într-un lanț de explozii.

Nu e în intenția noastră de a stabili acum intensitatea felurită a acestor momente explozive; pentru aceasta se cere un răgaz mai îndelungat, nouă repugnîndu-ne, din respect pentru o muncă încălzită de pasiune, prinderea unei etichete printr-o simplă împunsătură de peniță. Aici doar enunțăm fenomenul, care numai de lipsă de monotonie nu poate fi făcut culpabil. Prozator, poet, dramaturg, memorialist, scenarist de film, exeget al poeziei înclinat să reliefeze portretul interior al subiectului poetic, publicist de vervă și extrem de diversificat, toată această multilateralitate de manifestare indică nu o superfluă versatilitate, ci impulsul de nestăvilnit de a se exprima, de a comu-

nica. Ne îndreptățește afirmația, printre altele, pasionalitatea incandescentă a scrisului său, care niciodată nu se poate simula.

Dar chiar în sfera delimitată a practicii unui gen, Eugen Barbu își mărturisește dinamismul viziunii. În proza sa mediile sociale sînt diverse. Faptul e destul de evident, pentru a mai insista. El nu e numai evocatorul lumii periferiei bucureștene din „Groapa”. În celelalte lucrări de proză, schițe, nuvele, romane, obiectivele sondajelor sale sînt diferite. Disponibilitatea epică a autorului e plurivalentă. „Princepele” e încă o dovadă că scriitorul e departe de a fi prizonierul unei anumite lumi. Cel mult, se poate naște mirarea că un scriitor trăind din toate fibrele sale prezentul, în contact nemijlocit cu imediatul, răs-punzînd, de atîtea ori, la solicitările lui, și-a îndreptat antenele investigației într-un trecut nu tocmai apropiat. Mirare, care însă nu e greu de risipit. Vom observa numai decît că Eugen Barbu și-a ales din istoria fărăi noastre, pentru a-i genera lucrarea, o perioadă care conține o sumedenie de date cu însușiri stimulative pentru ce are mai de esență talentul său. Epoca domniei fanariote, cu scăderile ei (oricare ar fi punctul de vedere asupra acestei epoci, totuși, nu se pot eluda nefastele ei coordonate) i-a atras irezistibil predispozițiile și inclinațiile. Natură pasională și polemică, scri-

itorul evocă istoria nu pasiv și contemplativ, ci activ și violent. De aceea, romanul „Princepele” cu toate elementele insolite ce le aduce nu ni s-a părut o surpriză, ci o expresie firească, perfect identificată și identificabilă cu un temperament scriitoricesc distinct pasional. Dacă, deci, „Princepele” se inserază organic în tipologia autorului, romanul concentrează trăsături definitorii ce apar mai mult sau mai puțin izolat în ansamblul operei. Autorul, în atit de comentatul Avertisment, își definește romanul și ca o „operă lirică”. Ne place să credem că Eugen Barbu nu s-a gândit când și-a denumit romanul astfel numai la anumite mijloace de expresie poematice, ci și la faptul că prin „Princepele” își exprimă nedisimulat reacțiile sufletești și emoțiile față de perioada și lumea evocată. Ochiului de mare plastician al scriitorului, care ne aduce în față o categorie umană viu colorată în opulența ei, nu-i scapă însă și sordidul ei moral, în faza de declin în care se află. Luminile de amurg ce poleiesc cu aur stins această lume nu exprimă nostalgia autorului, ci condamnarea ei; condamnare ce se derulează în scene de mare virulență, căptușite de o intensă și participativă afectivitate la opera distructivă a istoriei. Pamfletul de natură superioară ce-și revarsă acidul asupra unor aspecte degradante vorbește de atitudinea unui moralist și nu de a unui, cu orice chip, meschin polemist. În cele mai somptuos prezentate scene e implicată subtextual și reacția observatorului. Grandioasele solemnități petrecute în capitala otomană, prilejuite de investitura domnului Țării Românești sau de înscăunarea acestuia în București apar, până la urmă, în falsa lor strălucire carnavalescă, ele fiind doar puncte de plecare pentru spolierea poporului, pentru noi jafuri ale visteriei țării. Sarcasmul scriitorului învecinează, cu subtilitate, în astfel de ocazii, solemnul cu grotescul.

Dar să trecem la o altă trăsătură. E recunoscută îndeminearea de stilist a lui Eugen Barbu. În „Princepele”, scriitorul se arată a fi de o mare virtuozitate în mînuirea cuvintului.

Fastul stilistic — expresia e a lui Tudor Vianu — își răspindește strălucirea în tot romanul. Pictural și muzical totodată, stilul din „Princepele” învie policrom o epocă. Autorul a lucrat șapte ani la această carte; materia ei atestă, într-adevăr, o îndelungată și minuțioasă documentare. În amintitul Avertisment, Eugen Barbu ne mărturisește că pentru „a reda cît mai fidel epoca fanariotă... a folosit fragmente din texte vechi bisericești, cronici ale timpului, precum și documente autentice, începînd de la scrisori particulare și pînă la acte oficiale”. Demn de relevat e că folosirea, uneori aproape textuală, a unor asemenea documente, nu opune dificultăți cititorului. După cum nici prezența unor vechi vocabule nu pune la încercare rezistența la lectură. Ingeniozitatea asociațiilor verbale topește tot ce ar fi putut constitui o notă rebarbativă în alte cazuri, cînd stăpînirea meșteșugului cuvintelor potrivite nu ar fi fost deplină. În „Princepele” simțim la tot pasul voluptatea de a povesti a scriitorului. Seducția stilistică e acaparatoare. Cuvîntul e mustos și senzual, ca un fruct copt. Sînt pagini la care zăbovim cu delicia pe care le au melomanii la ascultarea unor partituri mereu îndrăgite. Și la care lectorul avizat și fanatic va reveni, așa cum revine la unele pagini ale lui Odobescu, Argehezi, Mateiu Caragiale, Emanoil Bucuța, pentru a numi cîțiva din scriitorii care punctează momente ale fastului stilistic în literatura noastră. De la început, romanul se deschide cu cîteva pagini de antologie; e vorba de acea obsesivă „nuntire a fluturilor”, prevestitoare a ciumei, cînd în văzduhul împietrit în așteptarea cumplitei boli „fluturii nu se mișcau, torceau parcă aerul cu aripile lor leneșe”. Dar, pentru a nu știrbi cu nimic din frumusețea acestui tablou de rafinate sugestivități muzicale și plastice, el trebuie întreg reproduș. După cum tot astfel în întregime ar trebui reproduce și alte fragmente în care sînt evocate ceremoniile de investitură de către sultan a domnitorului, de înscăunare a lui, petrecerile domnești, descrierea lampedu-

ziană a curții și casei baronului Meitani...

În Avertisment, Eugen Barbu își mai definește romanul ca un „basm“. Nici de data aceasta denumirea nu e întâmplătoare. Capacitatea de combinare și imaginativă în „Princepele” e impresionantă. G. Călinescu în „Estetica basmului” ne spune că „Basmul este o operă de creație literară, cu o genă specială, o oglindire în orice caz a vieții în moduri fabuloase...“ În „Princepele” identificăm aceste „moduri fabuloase” ale narațiunii. Fabulosul e servit nu numai de forța cuvintului, ci și de viziunea prozatorului. Nu punem la îndoială intenția de fidelitate a redării epocii fanariote, dar reflectorul proiectat asupra acesteia luminează intens și mărește contururile lucrurilor. În lumina lui, totul devine mai fantast, mai miraculos. Epicul e obținut tocmai din intensitatea înfățișării evenimentelor și nu din derularea rapidă a lor. Descrierea, de pildă, a vestimentelor, a mobilierului, a țeșturilor interesează, desigur, și pentru culoarea locală. Dar nu asta e cel mai important. Esențial e că statisticul și etnograficul cedează locul aerului de legendă, datorită unei imaginații de neistovite combinații.

Cartea e spectaculoasă. Ecranul pe care se perindă evenimentele e multicolor și grandios. Dar asta nu trebuie să ne ducă la concluzia că avem de-a face cu o carte-spectacol sau decorativă. Spectaculozitatea și decorativul ei nu acoperă cumva absența ideatică. Extraordinarul detaliilor ar putea — ceea ce s-a și întâmplat citeodată — să rețină exclusiv atenția în dauna relevării sensului lucrării. Deoarece „Princepele”, ca orice „basm”, are un filc, sau, altfel zis, elementele romanului sînt direcționate de o seamă de idei care constituie adîncul mesaj al cărții. Trei sînt personajele romanului din a căror confruntare se cristalizează finalitatea lui: Princepele, messerul Ottaviano, Ioan Valahul. Exponent al chintesenței domniei fanariote, Princepele, cultivat și rafinat, poartă în ființa sa stigmatul unei lumi condamnate. E

bolnav în spirit și obosit ca și istoria care l-a proiectat pe scena lumii. Contingențial, e circumscris în datele cunoscute istoricește. Trăiește în permanența spaimă a mazălirii de la scaunul domniei de către Sublima Poartă; pentru a-și menține puterea, e tiranic și spoliator; urmarește cu strășnicie stringerea sumelor pentru plățirea tributului unui sultan tot mai nesățios; cupid, pentru rotunjirea propriei avuții, nu se dă înapoi de la nici o samavolnicie. Dar Princepele, cu toată demonstrația lui de forță, declară messerului: „Sînt obosit, messer Ottaviano, puterea de care-mi trîncăni m-a ostenit, nu am ce face cu ea. Sînt melanholic“. Și aici, intervine marea artă cu care e desenat acest personaj. Ahțiat după putere, făcînd uz de toate mijloacele, de la intrigă pînă la crimă, pentru a și-o menține, el e totuși bolnav de spaimă și „melanholie“. Stare care e generată de două cauze. Una e provenită de amenințarea perpetuă a mazălirii, a pierderii puterii. Cea de-a doua e provocată de sentimentul unei existențe lipsite de sens, a unei existențe spinzurînd, fără noimă, în gol. Nu e vorba numai de faptul că își simte neaderența cu un pămînt ce nu-i al lui, ci, de altul, mai grav. Princepele calcă pe un pămînt străin și de care e mereu refuzat, dar sub pașii lui el simte, în același timp, solul friabil al incertitudinilor existențiale. „Ce vrea sufletul Vostru?” îl întreabă messerul Ottaviano. „Vrea să se mîntuie de îndoială”, îi răspunde Princepele. „E greu să speri că vom scăpa de acest chin“, vine replica messerului ca un ecou al gîndurilor Princepelui. De precizat că îndoielele Princepelui, chinurile sale, nu sînt ale unui ins în căutarea adevărului, incertitudinile lui sînt cu atît mai tragice, cu cît ele sînt zbatute în vid ale unor aripi ce nu au de ajuns o țintă. Astfel că Princepele va fi condamnat și istoric, dar și filozofic, existențial. „Melanholia” Princepelui e cu vaste ecouri sugerată de Eugen Barbu. Eforturile messerului Ottaviano, memorabil personaj, amestec tulburător de naștere carnală și ascetic ev mediu.



moartea achizitivului temperat

Romanul lui Petru Popescu: „Prins“ te cucerește încă de la început prin vitalitatea eroilor, convingerea în propria lor realitate, mișcarea lor neîncetată, firească, ajungându-și ei înseși; plăcerea cu care acești tineri hoinăresc pe stradă, se întilnesc, beau whisky cu gheață sau cafea, dansează, se zbenzue în mare, înghit conserve, aleargă cu automobilul, plăcerea cu care ei se mișcă și trăiesc se transmite cititorului. Și nu e deloc puțin lucru să citești o carte cu plăcere, fiindcă nu cred că e obligatoriu ca toate romanele să fie scrise caznit și să fie citite cu osîrdie. Aceasta e prima impresie, rezistentă, deci adevarată, dar nu și singura, fiindcă romanul lui Petru Popescu nu e pur și simplu o carte agreabilă, ci literatură autentică, dezbătînd probleme grave cu o reală vocație intelectuală, și nu e deloc în intenția mea de a eluda sau diminua acest celălalt aspect, problematic, ce dă volum, greutate, adîncime.

Paradoxul fericit al romanului „Prins“ este că, descriînd drumul inevitabil spre moarte al unui bărbat tînăr, vital și absolut normal, drama unui om ce n-ar fi trebuit să moară, fiind departe de extrema limită, a unui om ce nu pricepe de

ce trebuie să moară, fiind o carte, deci, străbătută de un suflu tragic, rămîne totuși atît de stenică și, în sensul cel mai bun, tinerească.

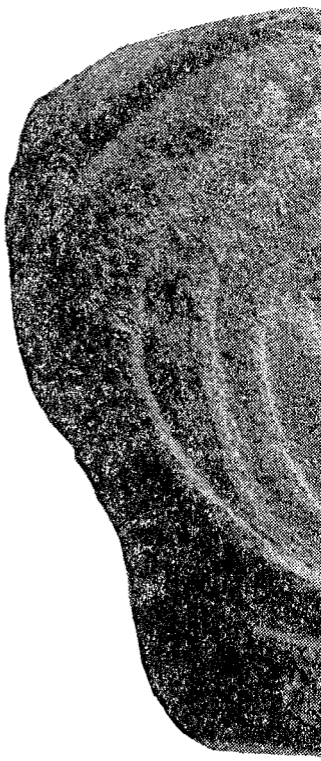
Desigur, criticul blejdit îmi va răspunde că toate acestea nu sînt merite literare, valori în sine. Bineînțeles, dar nici celelalte, contrariul lor, nu pot fi, în sine, valori estetice. Să acuzi un erou pentru vitalitatea sa e tot atît de nepotrivit cu a-l acuza pe altul de a fi neliniștit și sumbru. Important este că în „Prins“ (și, repet, aici, în această carte anume), așa trebuiau să fie eroii, și ei și sînt vitali, zdraveni, cu poftă de viață într-un mod cu totul firesc și necesar. În definitiv aceasta e și pecetea talentului: imbinarea perfectă între necesar și firesc.

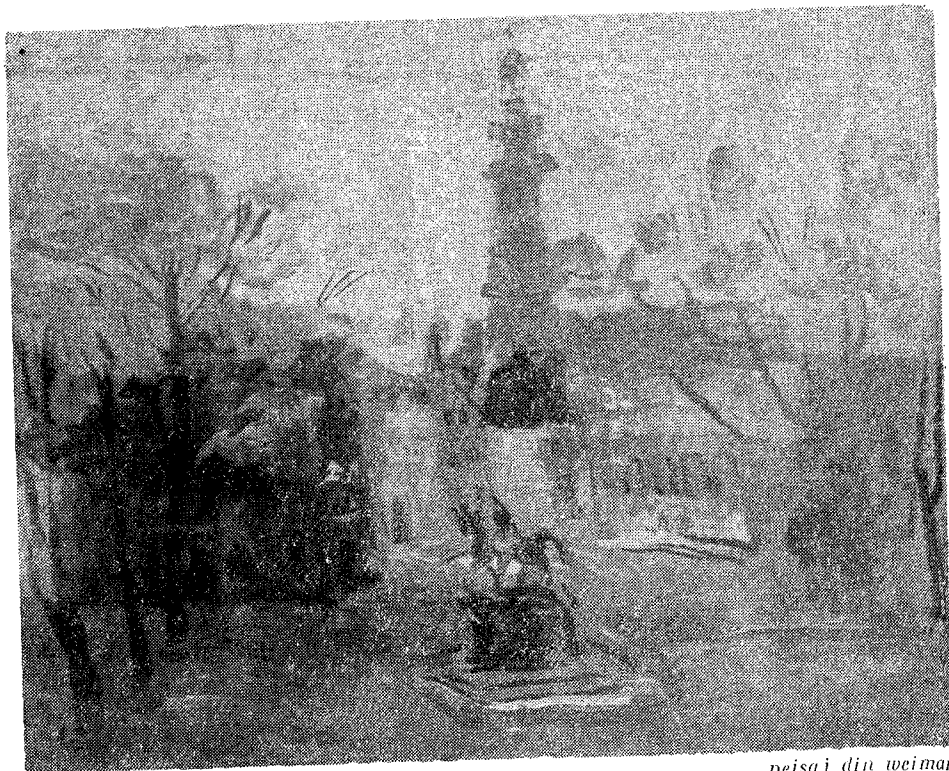
Există, la acești tineri, o plăcere a mișcării în sine care, ziceam, se transmite, devenind o plăcere estetică, plastică și chinestezică. Paradoxul de care aminteam exprimă o relație necesară: Petru Popescu n-a vrut să facă, și nici n-a făcut, romanul unei boli sau al unui bolnav, nici pe acela al spaimii de moarte, nu!, el a vrut să confrunte un tînăr normal cu moartea inevitabilă, apropiată, confruntare pentru care nu era pregătit, pe care ar fi vrut să o înțeleagă dar pe care nu o poate accepta. O carte a psihologiei bolnavului, a fricii de moarte, este, desigur, posibilă, dar acela ar fi un alt roman, nu cel pe care autorul și-a propus să-l facă. „Prins“ este, dacă vrei, o parabolă a condiției umane în care confruntarea cu moartea nu are loc la bătrînețe, nici în plină maturitate (ca în „Jedermann“, „Moartea lui Ivan Ilici“, „Moartea la Veneția“, etc.), ci la începutul vieții conștiente, în plina vigoare a tinereții. Este limpede că aceasta schimbă datele problemei.

Mai trebuie oare demonstrat că romanul unui tînăr normal nu este, și nu poate fi, nici romanul unui bicisnic, nici al unui bătrîn? Dar, înainte de a reveni asupra problemei cărții să observăm și alte aspecte.



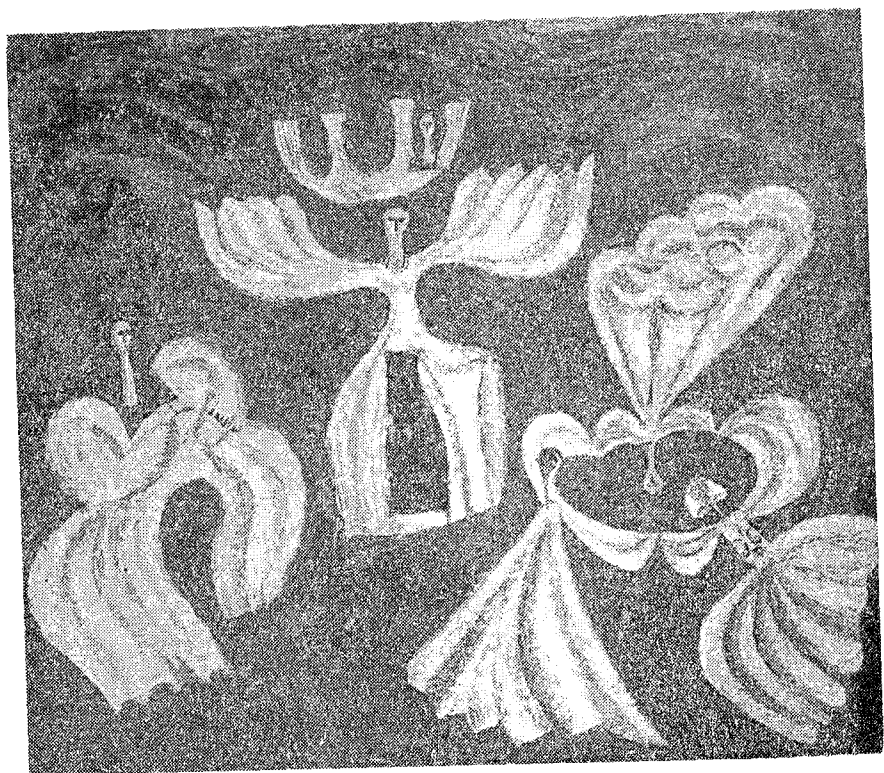
constantin foamete
brăncuși





nuni dona

peisaj din weimar



Se poate afirma că un adevărat erou este orașul. Acel București pe care-l iubim nu numai prin ceea ce are frumos, dar și pentru contrastele sale e aici nu un simplu decor ci un adevărat personaj ale cărui artere pulsează de viață, cu bulevardele și piețele aglomerate, cu străduțe coticite și pașnice, cu vuetul său stenic, cu varietatea stilurilor — dovadă a creșterii sale svicnite și rapide, cu barurile și cafenelele sale arhipline. Nu mă refer doar la evocarea descriptivă, frecventă, a orașului ci, mai ales, la prezența lui vie, implicită, discretă, insinuantă. Osmoza firească a tinerilor eroi cu orașul, calitatea lui de mediu plener și cu totul adecvat, conferă cărții lui Petru Popescu o calitate mai rară în proza noastră în care romanul citadin e puțin, iar cetatea, chiar când apare, e fie plină de maidane și bălării, fie periferie ponosită, ce găzduiește oaspeți speriați, dezrădăcinați ce se mișcă stângaci și țepeni. Nu voi susține, firește, părerea naivă după care, tematic, orașul ar fi ipso facto superior din punct de vedere literar, nici vorbă, dar iarăși, nu se poate nega, în a doua jumătate a secolului douăzeci (!) că metropola prezintă o varietate de structuri și relații sociale complexe, mult mai dificilă, dar și mai bogată. Or, tocmai această complexitate îi sperie, derutează sau anulează pe mulți prozatori. Nu se poate afirma că Petru Popescu ar vlăgui toate structurile și situațiile citadine, romanul său e al unui București studentesc în care tinerii au timp dar și posibilitatea de a se distra, însă firescul cu care ei trăiesc în acest mediu, perfectă lor adaptare merită a fi subliniată.

Autorul are curajul să trateze o problemă de conștiință cu mijloace behavioriste; în această ordine de idei, scena foarte lungă dar foarte antrenantă a revelionului la Pisica e o reușită, ca și vizita pe care Inginerul, însoțit de Bibi, o face prietenilor fratelui său mai mic, și unde, prin simple descrieri ale unor comportări, înțelegem o întregă

mentalitate. Desigur însă că psihologia nu poate fi alungată din proză și Petru Popescu știe să-i dea partea pe care o merită. Personajul principal al romanului, eroul-problemă este Inginerul. E limpede că autorul nu a urmărit un caz ci un tip cu putere de generalizare. Acest tânăr care trebuie să moară e ferm conturat: el e un om normal, fără complexe, obișnuit să muncească și să se distreze, adecvat la mediu dar păstrându-și individualitatea, nici avar, nici risipitor, într-un cuvânt un tânăr echilibrat și cu măsură. Această *avea mediocritas* apare și în alte atribute ale sale: inteligent și sensibil, receptiv fără capacitate creatoare sau teoretizantă. Pe scurt, acest tânăr plăcut, bine făcut și bucurându-se de darurile vieții e o ființă normală, mediu la pragul de sus. E important de specificat că personajul e descris exact și sugestiv, dar și că, așa cum e, trebuia să fie, adică realizarea confirmă ideea adecvată. Autorul nu a intenționat, e clar, nici să ne arate cazul de conștiință al unui intelectual cu mare forță teoretică și o sensibilitate excepțională, dar nici întâmplarea unui *mediocru opac* și obtuz. Valoarea personajului constă tocmai în caracterul său mediu la nivel superior, dincolo, sau dincoace de care limită și-ar fi pierdut tocmai puterea sa de generalizare. E vorba de un tânăr inginer în acord cu lumea și cu el însuși; evident, nu e un narcisic, un încântat de sine, dar e un suficient în sensul că, fără a fi solitar, își ajunge sie-și.

Trebuie subliniat caracterul polemic al cărții. Petru Popescu își critică eroul, și prin el un mod de a fi, dar nu caricaturizându-l (am insistat tocmai asupra normalității sale) ci confruntându-l cu moartea. În fața acestei implacabile sentințe biologice, nu numai că simpaticul tehnician se dovedește incapabil să afle o atitudine potrivită, să o înfrunte, dar rămâne opac la cele câteva răspunsuri clasice. Filozofia, religia, arta, iubirea, solidaritatea umană, fenomene la care el nu era

aprioric opac (și tocmai aici stă meritul autorului de a-l înfățișa drept exemplar reușit, dotat cu inteligență și sensibilitate), rămân pentru el mute în fața confruntării supreme. Ar fi o eroare evidentă dacă i-am atribui autorului dispreț pentru fenomenele amintite; dimpotrivă, inginerul e criticat dovedindu-se incapabil de a se ridica deasupra propriei sale tragedii. Ce e mai grav e că, silit să se confrunte cu sine, nu găsește în el însuși forța interioară. Primul său sentiment e de uimire (amintesc excelentele scene în care mișcarea se oprește, toate încremenesc), de abia mai târziu, și aparent întimplător (o altă scenă zguduitoare: accidentul lui Iordan), realizează inevitabilul și e cuprins de groază. Dar sentimentul dominant nu rămâne acesta; autorul nescriind romanul spaimii de moarte se produce o anume acomodare minimală cu tragicul, o anume vacuitate siderată. Petru Popescu nu urmărește drept dezvăluirea unor caracteristici individuale, ci paupertatea unui mod de a fi, agreabil și superficial, lovit în fața tragicului. Inginerul nu știe să moară fiindcă nu știe pentru ce a trăit.

Acest personaj este tipul achizițivului moderat: el are o axiologie de „consum”. Nu e carierist obstinat, nu e un achizițiv feroce, ci un indiferent politicos și acomodant, cu frigider, mașină și ceva bani la CEC, obiecte ce se dovedesc insuficiente în fața confruntării definitive. Obiectele nu pot înlocui valorile; nu se poate trăi autentic fără valori: o idee importantă, demonstrată convingător cu mijloacele literare ale unui adevărat talent. „Prins” e un roman realist și firesc ce dezbate o problemă care este în același timp socială, etică și metafizică. Realismul lui Petru Popescu e, mai ales, de observație și comportament. Dar realismul nu e limitat la descriptivism ci înălțat prin idee, ce răsare cu necesitate din observație. Raportul dintre realitate și idee, în cadrul realismului

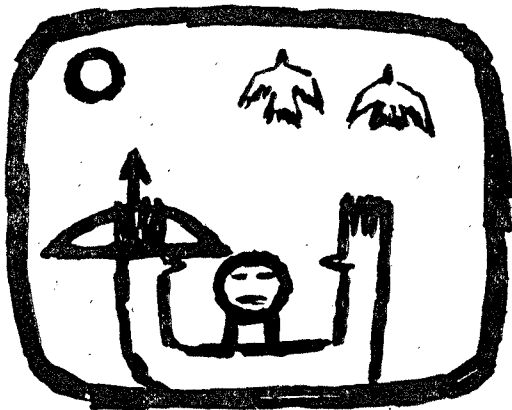
autentic, ar putea fi exprimat printr-o cunoscută formulare a lui Hegel: Ideea „este conceptul esențial, simplu, al realității, este înălțare la gând, dar nu evadare din real, ci exprimând realul însuși, în esența lui (...) rațiunea care își exprimă esența”. Ar fi desigur de precizat că, uneori, critica reușește să creeze confuzii printr-o terminologie obscură, nesigură, folosind idei tulburi, plate și insipide. Dacă, într-o vreme, criticii vedeau în orice roman un „demitizare” (vroiau să spună „demistificare”) acum, fiecărei cărți i se cere să lanseze cel puțin un mit, să fie abisală și metafizică.

În felul acesta unii au substituit sociologismului vulgar, metafizica vulgară: nu văd progresul. Abisalul e un termen blagian pentru ceea ce Jung analizase sub denumirea de subconștient colectiv ancestral: în ambele cazuri termenul presupune o psihologie arhetipală și colectivă, nu individuală; deci, a fost folosit în presa noastră, în necunoștință de cauză. Tudor Vianu a explicat, într-o polemică, pe vremuri binecunoscută, că un autor nu emite mituri ci cel mult le prelucrează, mitul fiind o generalizare colectivă, desfășurată în timp și spațiu. Chiar admitând că un autor ar crea un Mit, aceasta nu se poate constata decât prin verificarea timpului și validarea spațiului, deci a universalului. În orice caz, orice Mit face parte dintr-o structură precisă, nu poate fi mutat de coloro și combinat după bunul plac. Ca să nu mai amintim de metafizică, termen folosit cu o jalnică fantezie, și cu o pioasă imprecizie. Când asemenea termeni, folosiți obscur și nesigur, tind să devină criterii absolute și intolerante în judecata de valoare, trebuie să reamintim adevărul elementar că, dacă în literatură particularul și concretul nu pot exista fără general și abstract, nici inversul nu poate fi adevărat. Mi se va ierta, poate, să citez încă o dată din Hegel, care, referindu-se

la pitagoreicii tîrzii ironiza... „tot conținutul dughenei cu mistere a capetelor sucite de exaltările unei imaginații tulburi și lamentabile”. Și, avertisment pentru unii dintre criticii noștri alchimiști, ce exaltă „abstractul mort”: „Cu cît devin mai tulburi gîndurile, cu atît ele par mai profunde. Lucrul principal este faptul că se eludează tocmai ceea ce este esențial, dar și dificil: exprimarea prin concepte determinate”.

Dacă am combătut, cînd a fost cazul, schematismul sociologic, trebuie să ne ferim de a introduce schematismul ideatic (fantasmagoric). Evident, nu trebuie să uităm că realismul nu este imitație (mimesis) ci, cu un termen al lui Platon, participare (mesezis). Ca să ne reîntoarcem la romanul „Prins”, meritul său constă tocmai că prezintă o

problemă metafizică (moartea), în determinarea ei socială și în termenii observației realiste. Realismul lui Petru Popescu știe să ridice individualul la general, să sugereze că meditația asupra morții înseamnă, de fapt, a gîndi despre sensul vieții, al valorii ei. Dar nu numai atît. Am amintit excelenta scenă în care moarte apare eroului drept încremenire a timpului. Desigur, neînța nu poate fi gîndită, ea e intuită de erou ca un scurt circuit cosmic. Timpul este un proces sensibil abstract, esență sensibilă, formă clasică a devenirii. El este procesul trecerii din neființă în ființă, din ființă în neființă. Noi apercipem numai prezentul, dar acesta este distrus imediat, însă și re-creat instantaneu. Iată de ce moartea e intuită de erou ca perplexitate, ca oprire a devenirii.



„george bacovia“
de
m. petroveanu

Subtil, în genere, cercetător al liricii românești, critic de solidă cultură și fină intuiție, avansind adesea puncte de vedere inedite dintre cele mai interesante, M. Petroveanu și-a dat în acest volum, consacrat lui Bacovia, adevărata măsură a posibilităților sale de exeget al poeziei.

Departate de a fi o monografie de tip clasic, o greoaie lucrare universitară, sufocată de date și referințe, strivită de lungi și minuțioase analize tehnice sfârșind prin a anula fiorul poeziei însăși, departe de a fi un studiu cu pretenții exhaustive, merit să epuizeze un subiect în sine nepuizabil și înmormântînd, de fapt, cu onoruri un mare spirit destinat supraviețuirii, — cartea lui M. Petroveanu propune o **viziune nouă** despre un poet prezent acum mai mult ca oricînd în conștiința noastră, despre unul dintre puținii noștri lirici putînd circula liber pe orice meridiane și cu șansa enormă de a se bucura de o reală și largă audiență.

N-aș vrea să fiu greșit înțeles. Petroveanu nu construiește în gol, făcînd abstracție de cercetările anterioare, neglijînd programatic datele biografice, sau de altă natură, care s-au adunat pînă acum cu privire la Bacovia. Travaaliul său e, dimpotrivă, sub acest aspect, exhaustiv, iar preocuparea de a utiliza din plin materialul existent, atît de accentuată încît a iscat și unele — pînă la un punct, cel puțin —

îndreptățite reproșuri colegiale (Capitolul consacrat biografiei e, într-adevăr, raportat la ansamblul cărții, disproportionat; capitolul **Eminescu și Bacovia** nu se justifică deplin în acest context, deși n-ar fi putut lipsi dintr-o monografie obișnuită; idem, capitolul **Bacovia, bacovianism, bacovieni**). Numai că datele, referințele nu sînt aglomerate din plăcerea naivă a etalării unei erudiții (în fond ușor de dobîndit, mai ales în cazul unui poet ca Bacovia, cu o biografie, în genere, lipsită de surprize, neprevăzut și spectaculos, și cu o operă restrînsă), ci utilizate parcimonios parcă, și numai în măsura în care favorizează luminarea unui aspect al operei, permit evidențierea unei idei, contribuie la conturarea profilului bacovian.

Capitolul consacrat biografiei, bunăoară, agreeabil la lectură, cuprinde tot ceea ce se știe efectiv despre viața lui Bacovia. Nici o mărturie nu e omisă. Sînt folosite chiar și amintiri cu caracter anecdotic (ale lui Rașcu, de exemplu), unele provenind din surse, pînă la un punct măcar, dubioase, cum sînt acelea din volumul memorialistic al soției poetului, animată, se pare, nu numai de intenția de a contribui la dezlegarea enigmei Bacovia, ci și de dorința de a se prezenta pe sine ca o martiră. Parcurgînd, însă, acest prim capitol al cărții (capitol — repetăm — diluat în raport cu celelalte), nu încercăm totuși nici o clipă sentimentul că autorul monografiei se supune doar unei obligații, unei convenții, că face gratuit biografia poetului. Reconstituind, pe baza tuturor elementelor de care dispune, biografia lui Bacovia, M. Petroveanu face cel puțin două descoperiri care nu sînt la îndemîna oricui și care facilitează înțelegerea operei poetului: prima se referă la psihologia — i-am spune — infantilă a poetului, care nu se concepe decît protejat, apărat, care reclamă protecție cu o timiditate nu lipsită de o anume demnitate; a doua descoperire, refugiul poetului dintr-o realitate care-l contrariază și căreia nu i se poate opune, în nevroză, merită, de asemeni, consi-

derată ca o contribuție peste care nu se poate trece cu ușurință.

Psihologia de ins ahtiat de protecție, clamind un ajutor extern, explică în mare măsură o caracteristică a eroticii practicate de Bacovia. Dragostea nu e — va demonstra ulterior Petroveanu — pentru poet doar o evaziune dintr-o realitate ce-l contrariază și căreia nu i se poate opune; e, mai mult, un mod de a se apăra de această realitate, la care recurge în disperare de cauză, dar de eficacitatea căreia nu pare niciodată pe deplin convins. Poetul cere iubitei nu dragoste, ci tandrețe, femeia iubită fiind concepută, până la un punct cel puțin, ca o mamă. Soluția e, însă, în fond respinsă, ca fiind o formă de manifestare a lășității de a accepta realitatea, ca o tentativă de a se sustrage condiției tragice căreia îi sintem destinați.

Refugiul în nevroză explică nu numai acuitatea senzațiilor din poezia bacoviană („...la Bacovia — scrie Petroveanu — apele cerului cad „direct“, „pe nervi“), nu numai hohotul bacovian („dacă ... nu are pu-doarea plînsului, cînd rîde se ascunde nu numai de lume, ci parcă și de propria conștiință. ... Bacovia, rîzînd, are intuiția nebuniei sale integrale”), expresie a unei frustrări fundamentale, ci însuși caracterul de experiență-limită al liricii sale, faptul că Bacovia e „singurul simbolist“, singurul „decadent“, la care „acea criză a conștiinței moderne cunoaște o intensitate într-adevăr tragică“.

Abordînd din această perspectivă lirica bacoviană, Petroveanu își poate permite să se întrebe dacă anume piese ale ei, desconsiderate în genere de criticii dispuși a vedea în ele expresia degradării poetului, nu sînt viabile, nu fac, dimpotrivă, decît să exprime mai pregnant încă alienarea morală a poetului, nepuțința comunicării impunîndu-i ideea tăcerii. El se întrebă dacă, acordînd un interes sporit elementelor de discontinuitate, poetul nu intră, de fapt, într-o altă etapă a creației sale, superioară, fiindcă atribuie o nouă dimensiune tra-

gismului său. E o întrebare fecundă, menită să provoace mutații în receptarea liricii bacoviene și să deschidă o nouă perspectivă pentru înțelegerea ei.

Perspectiva deschisă de M. Petroveanu evidențiază mai clar încă luciditatea acestui artist tragic, pe care risul — ca și natura, ca și dragostea de altfel — nu-l consolează, ci îl exasperează, și care își poate permite parodiarea procedurilor tragice obișnuite din teama de a nu se transforma în poncife care ar compromite, în cele din urmă, însăși ideea de tragic. Aliată tragemului său existențial, această luciditate îl situează însă pe Bacovia nu printre simboliztii a căror estetică o depășește chiar atunci cînd pare a i se conforma fidel, ci în familia unor spirite dintre cele mai moderne. O familie căreia îi aparțin Kafka, Camus și Beckett, și în care poetul nostru, integrîndu-se firesc, face, într-un fel, și figură de precursor. În stabilirea acestei rudenii spirituale vedem meritul esențial al cărții. Petroveanu, făcînd această descoperire, atribuie poeziei lui Bacovia o nouă dimensiune și află, totodată, explicația universalității acestei poezii (în care unii vedeau doar imaginea realistă a unui tîrg moldovenesc) precum și explicația fericitei ei destin postum.

Ca în orice monografie, nici în aceasta analizele nu lipsesc. Uneori, atunci bunăoară cînd se demonstrează caracterul muzical al poeziei bacoviene, ele sînt de o rigoare extremă, sînt duse pînă la ultimul detaliu, dobîndind pe alocuri chiar un anume caracter tehnicist, ușor rebarbativ. Dar ambiția de a epuiza pe această cale opera, prezentînd o succesiune de analize e, din fericire, absentă. Analiza are, la Petroveanu, un caracter exemplar, demonstrativ. Se analizează, de pildă, o piesă pentru a descoperi structura poeziei lui Bacovia, modul cum acest „Iov patetic“ își construiește mimodrama. Esențialul acesta era: să se demonstreze caracterul de mimodramă al poeziei sale, nu numai din necesitatea ca prin cunoaștere să se poată spulbera prejudecăți privitoare la

carența conștiinței artistice a poetului, ci pentru a se urmări, și pe această cale, apropierea dintre Bacovia și un Beckett, de exemplu. Analiza e, totdeauna, la Petroveanu, subordonată unei idei generale pe care trebuie s-o ilustreze, s-o sprijine.

Tochmai de aceea accentul nu cade, la el, pe *analiza de poezii*, ci pe *analiza elementelor care alcătuiesc universul liricii bacoviene*. Avantajul este evident. În primul caz, am asista la operația de demontare, piesă cu piesă, a mecanismului poeziei. Poezia și-ar pierde astfel viața, s-ar transforma în ceva inert. Impresia cunoașterii am realiza-o, dar cu prețul anulării vrajei poetice. Esențialul ar rămâne neexplicat. Cunoașterea obținută ar fi, deci, aproximativă, dacă nu chiar iluzorie. În al doilea caz, însă, întregul univers bacovian e recreiat de fiecare dată de la alt orizont. Fiorul poetic nu numai că nu e anulat, ci, dimpotrivă, potențat. Cunoașterea e acum reală. Dobândită progresiv, pe etape, nu e niciodată unilateralizată, căci fiecare element al universului poetic e raportat mereu la ansamblul căruia îi aparține, insistându-se asupra funcției pe care o îndeplinește în acest ansamblu. Criticul nu se rezumă să inventarieze doar motivele bacoviene (camera, orașul, natura în genere și florile îndeosebi, golul prezentului, nostalgia viitorului, erosul, hohotul, obsesia eului), sau proce-

deele (cromatice, muzicale, gesticulația de mim, dialectica dintre elementele de discontinuitate și cele marcând continuitatea), ci folosește aceste motive și procedee pentru a reliefa, de fiecare dată, dominantă acestei poezii, tragismul ei, sentimentul obsedant al morții. Sentiment care se dezvăluie prin toate aceste motive și își pune pecetea pe ele, dându-le o cu totul altă semnificație decât o au în realitatea obișnuită. Fiecare demers analitic al criticului vizează esența însăși a poeziei bacoviene. Fiecare demers e o demonstrație a aceleiași idei fundamentale, demonstrație efectuată, de fiecare dată, cu alte elemente.

Un travaliu ca acesta n-ar fi fost cu putință dacă Petroveanu nu și-ar fi însușit cele mai avansate cuceriri ale metodologiei literare și dacă nu le-ar fi utilizat cu tact și discernământ, fără nici o ostentație și, de fiecare dată, numai acolo unde ele sînt într-adevăr adecvate. Poate, pe alocuri, să fi manifestat — cum s-a observat — o anumite timiditate. Cert e, însă, că ne-a convins de aportul unor tehnici noi la înțelegerea unui mare scriitor, într-o măsură în care n-au reușit s-o facă nici adepții exclusivi ai psihanalizei, nici structuraliștii ai *outrance*, nici discipolii fanatici ai lui Bachelard. Cert e, iarăși, că în această carte densă, M. Petroveanu ne-a propus o viziune inedită despre Bacovia — mare poet. Inedită, și dintre cele mai fecunde.



„vămile pustiei“ de ion alexandru

Poezia lui Ion Alexandru din ultimul volum — „Vămile Pustiei” — se distanțează net de volumele precedente prin tentația dominantă de desprindere din lumea cotidianului, chiar așa purificată și uneori esențializată cum apărea ea în „Viața deocamdată” sau în „Infernul discutabil”. Pare necesară ca o condiție a continuării periplului spiritual abandonarea zonei casnice, a spațiului în care chiar și noțiunile de apropiere și depărtare erau deplin asimilabile.

Și un asemenea gen de evoluție este în fond foarte firesc. Pornind de la „copacul din care a căzut” pe pământ (*Portret* — „Viața deocamdată”) pădurea, apele și munții care l-au primit și l-au crescut, întrebările se nasc la fiecare pas, răspunsurile nu întârzie o dată cu ancorările în dragoste, în prietenie sau în spaimă. Evident, orizontul nu este limitat, fiecărei vinste îi corespunde un anumit drum, așa cum actele naturii se produc la sorocul stabilit de fiecare anotimp. Există certitudinea plecării din tinerețe așa cum există certitudinea că apa urmează uscatului și lumina întunericului. Fără îndoială că toate aceste explorări se înscriu în ordinea suflatească a lucrurilor. Poezia nu poate fi descriptivă; dar elementul concret și exterior cu existența legiferată în timp printr-un șir infinit de ritualuri ordonează valorile psihice după ace-

leași reguli, impunându-le stadiul de reflectare subiectivă a lumii. Chiar din această ipostază („Viața deocamdată”) legământul cu poezia s-a făcut, cuvântul vrea să conțină în si-labele lui ceea ce viața oferă ca fapte. Obsesia drumului și a zodiei sînt deja pecetluite. Nu lipsește nici ideea ciclului atît de perfect în natură, atît de precară pentru om: „*Suți de pămînt și bombardați din cer / ne căutăm un înveliș pe lume. / O, valorile vremii cum se repetă reci / Legînd mereu de nume un pre-nume*”.

Există totuși un miez necunoscut în lucruri, o valență poate inexplicabilă, poate absurdă și această nouă căutare va configura „Infernul discutabil”.

Încep întrebările asupra nedreptății, se nasc frământările contradicțiilor. Zona telurică devine sau numai argument, sau numai semn de întrebare. Răspunsuri contorsionate se zbat în fraze, dar sentințele se anunță calm. Zonele neînțelegerii se multiplică, spațiul în care se dispută legile universului amplificîndu-se („În așteptare” — *Infernul discutabil*).

Nu mai natura rămîne implacabilă. Temerile și îndoielile omului persistă și se solidifică, idealul pare mai departe decît oricînd, dar trecerea omului prin lume e eternă și inviolabilă.

Nu există vină, există numai destin. Continuă închinăciunea pentru poezie, nevoia de cuvînt mai imperioasă decît oricînd, deși materialitatea lumii și diversitatea formelor ei de mișcare se lasă greu subsu-mabile.

Această atmosferă teribilă de nesiguranță „se numește” infernul („Vi-ziu-ne”) și se repetă constant și firesc fără să poată exista scăpare: „*Se repetă o neîncredere ce-o am / în anumite stări ale aerului / ...Asist la lume, iscoadă și voință / pînă din-colo de legile cuviinței*”. Infernul este într-un fel o procesiune dementială, uneori eliberări programate, menită să netezească drumul pentru o altă cunoaștere. Astfel începe călătoria spre marea idealitate. Așa se și des-

chide volumul „Vămile Pustiei“. Călătoria, adică „Ascensiunea“ (spre a nu exista dubiu în legătură cu sensul ei) despre care nu poți vorbi decât atunci când s-a încheiat așteptarea ei, când devine o certitudine după ce a fost o necesitate. „O călătorie fără de care nu se mai poate / Marea călătorie, marele tău drum“.

Destinul este așteptat, acceptat, împletit cu resemnare: fără indoielă că această călătorie sugerează moarte, nu una adevărată, ci doar metaforică, doar poetică. O trecere dincolo, în acel „dincolo“ depărtat, despre care nu ști nimic, doar că există undeva. De altfel adevărata ascensiune începe foarte târziu, după epuizarea pământului și mai ales a apei, principiu al nesfirșirii. Durata se dimensionează spre infinit, încît nu mai poți ști că ești plecat, de cînd, de unde, spre unde. Totul este ascuns în întuneric. Memoria se surpă, prezentul se adîncește încît o cupă totul. „Un astfel de lințoliu peste lume lătit și gros la nesfirșit“. Momentul iluminării este prima revelație a ascensiunii: „Pe valuri sint culcat și se văd mii de stele / Și marea e albastră și de foc / Și mii de coruri, îngeri mă-mprejmuie cîntînd / Întins pe un potop de aripi / Incepe ascensiunea mea prin vămile văzduhului“. În acest teritoriu necunoscut, considerat pură idealitate, se desfășoară o nouă viziune, nu o dată ambiguă, puntînd însă inițial ferma conștiință a elevației. Ne-am obișnuit să constatăm că migrarea poeziei spre un ținut pe care îl numim de obicei absolut, înseamnă în genere transcenderea unui nivel supradimensionat valoric dar cu implicație netă în artă. Cu alte cuvinte, semnul absolutului ar distinge sfera adevăratei creații, ca loc de decantare spirituală esențializată al ultimului grad de cunoaștere posibilă. Pentru Ion Alexandru, acest spațiu de idealitate extremă rămîne un bun al umanului în orice condiție. Cu siguranță accesibilitatea este vămuțată. Deci nu perfecțiunea conțeață ci tendința omenească spre ea. Și nici măcar nu se poate numi perfecțiunea pentru că nivelul atins este în cazul dat preponderent haotic, asemenea unui început; prima căutare

este cea a genezei („O, mamă“). Din păcate relația genezei rămîne confuză, deși frumos spusă. Două sint constanțele ei: Omul, primul pelecet, autor și rezultat al genezei, și Haosul — atît de veche idee — acum însă circumscrisă rămășițelor unor epoci străvechi, mereu pierdute încît par a nu fi fost — și de aici pregnanța neorînduiei. Totuși, se întrezărește mișcarea ciclică a lumii, idee obsedantă a volumului în multiple forme deosebit realizate. Totul a început de undeva de sus și tot acolo se împlinește acum incursiunea imaginară stăpînită de o mare nevoie de trecut. Prima coborîre a fost a fiului și mai apoi: „Cînd lumile se îndreptau în jos / Trase de-a valma de întîii fluturi“. Coborîrea urcările și invers. În această atmosferă haotică există totuși o stare eternă: Poetul. Aici trecutul, prezentul și viitorul se contopesc într-o singură relație prezență/absență în care absența ca non-prezență definește mai exact starea etern afirmativă (teoria non-prezenței, de o considerabilă vechime, s-a oprit nu o dată în poezia lumii.), definită limpede ca atot-puternică: „Oprit oricum. El adaugă mării încă un orb / Norului un mormînt, ceasului ciurul memoriei / Oh, și celui iubit încă un val de cenușă minuscul / Pe bolta ochiului — puțin vîiet în miezul greierilor / Un riu uscat în coroana uitată / Sectei ginții mele un giulgiu / Sertarul istoriei plin cu cerbi răpuși în noaptea mirelui“.

În fine căutarea marii definiții: „Ce este Pustia?“ — Pustia se prezintă ca un teritoriu al paradoxului, al aparențelor înșelînd esențele și invers, un loc cu care creatorul de artă poate stabili orice fel de relație sau nici una, zonă indispensabilă și inutilă deopotrivă, mișcătoare pentru că neclintită (dacă ne-am oprit aici ce fragil ar deveni tot volumul !): „Poetul și Pustia, pururi frați / Porniți în căutare prin Pustie / Maica lor e Pustia și ei sint îmbarcați / Pe-o navă-mpotmolită în Pustie“. Dar oricît de paradoxal construită, pustia este o mare de taine. Ea nu are nimic comun cu perfecțiunea absolutului. Marele ei semn este „misterul“, aproape același mis-

ter care domină, minus cunoașterea în accepția lui Lucian Blaga. Rosturile poetului sînt simple și complicate deopotrivă: Pustia trebuie străbătută, iubită și ocrotită: „Să nu se prăbusească din înalt / Pustia marilor mistere“, iar modalitatea păstrării nu poate fi decît creația văzută ca o zămislire a lumii evident prin ardere: „*Întemeind din vămi în vămi / Albastru cite-un ochi de foc în piatră*“. Ideea lumii prin artă, și ea foarte veche, e veșnic înfîlțită în poezie iar mai aproape de noi, ca să nu mai vorbim de Blaga, ne amintim de copacul-candelabru din Psalmul lui Arghezi, numai că acela era prins cu rădăcini adînci în teluric așa cum și trebuie să fie arta.

Și astfel începe să se întrezărească începutul unui hiatus estetic în concepția lui Ion Alexandru. Această Pustie, o entitate evident goală de materie, resimțită ca un vid și suspendată în această postură face să transpară ideea unei disperări acute, neasimilabilă, ca o perfectă înstrăinare. De aici Pustia începe să-și piardă aura idealizată, îndelung așteptată: „*Ce să facem ca să scăpăm de Ea și cum / S-o adăugăm suferințelor noastre ?*“.

De altfel, fiind atît de goală, provoacă nevoia de a fi populată, cere parcă o reinventare a lumii și fără îndoială că această lume nu poate fi construită decît aidoma celei părăsite la plecarea în călătorie. Trebuie pornit din începuturi lumea dată fiind inexistența ei într-o asemenea viziune a lucrurilor. Omul înarmat cu inițierea imanentă va folosi deci ceea ce știe în mod primitiv sau numai va aștepta dezlegările primitive. Poezia: „Ce știm?“ devine astfel un fel de apologie a focului, a ideii de ardere. Nuanța vizibil prometeică, deși avînd o factură de construcție total diferită, se întregeste prin pecetea neputinței. Din afară (adică omul — eventualul martor) nu se poate face nimic, nici măcar nu se poate da o definiție. Iată focul ajuns un fel de Demiurg, speranța de cunoaștere omenească: „*Ce știm din depărtarea lui despre noi ? / Această mîndră speranță a*

noastră / Că-ntr-o zi incendiile lui ne vor deschide“.

În „Amintirea“, omul este la fel de neputincios: martor și victimă a destrămării și transformării elementelor. Nici memoria nu-i rămîne întregă ci numai sentimentul așteptării. Poemul este deosebit de izbutit ca expresie, elementele universului se descompun și se recompun într-un ciclu veșnic deschis oricît de neștiut ar fi: „*Sub soarele-ncins pe-un fund de fostă mare / Azi un platou imens calcinat / Investimintai în negru așteptăm / Să vină cealaltă mare / De care am uitat*“.

Ne întorcem la ideea veșnicei reveniri, a veșnicului început: („Lumina necreată“). Totul trebuie luat de la capăt dacă este nevoie, există întotdeauna un haos, fără să fie primordial dar avînd mereu aceeași valoare de eterogenie care-și așteaptă rînduiala. O lume moartă sau inexistentă înseamnă întotdeauna o altă lume în posibilă ascensiune. Mai ales în această Pustie dezolantă pe care ai visat-o altfel și în care „singurul leac“ sînt „apele moarte“ transportate în ulcioare („Marea moartă“).

În „Tentation“, reinventarea lumii mai trece un prag sau o pseudo-treaptă. Recrearea scenelor biblice cu nimic altele decît cele de la care se pornise de mult; o întoarcere atît de totală încît „istoria“ e „învînsă“. Dar învingerea istoriei pînă la reluarea primitivului înseamnă poate puritate dar nu evoluție. Dacă miștrarea spre cunoaștere are rostul unei reveniri totale, atunci de ce i se mai poate conferi sensul ascendent? Ea apare ca o inevitabilă coborîre. Ideea superiorității spirituale nu poate fi o refacere ci o creație. Ne putem reinventa mituri, dar la altă scară valorică și nu ca o necesitate de acoperire a unui spațiu gol. De aici încolo apare hiatusul de care aminteam. Incoerența ideatică se manifestă în aceea că sensul ascendent al tentativei de întregire spirituală prin înaltă cunoaștere devine o nevoie obscură de întoarcere în primitiv, ceea ce, estetic vorbind, este imposibil.

De altfel, această tristețe a coborîrii o simte și poetul: lumea a-

ceasta dezarticulată care permite refacerea și e resimțită ca un labirint, („Pantocrator“) este supusă unui amplu proces de măcinare producător de lamentație. „O, cetății, mult am crezut că altceva se va alege / din voi decît pulberea. Și iată că Morile au început să vă macine temelile“. Dar Morile sînt ale Pustiei: „Sîntem clădiți pe Marele Izvor / Ce urcă-ntr-una și coboară / Pustia se întinde între noi și el / Cu uriașe pietrele-i de Moară“ („Ce este Pustia?“).

Așa dar, Pustia poate semnifica și spațiul unei veșnice distrugerii. Apare astfel deci malefică, mai ales în conștiința poetului, pentru care ideea întregului se proclamase suverană. Toată această tentativă poetică părea că stabilește o încercare de reconstituire a unei integrități spirituale pornind evident de la ideea întregului necesar, inițial uman apoi universal. Unde se găsește fisura? Există și o soluție posibilă: înțelepciunea. „Chant grégorien“ este o asemenea apologie a înțelepciunii, pornind de la jertfa ca „poruncă neluminată de vremi / Ajunsă cumplit o neînțelegere“. Înțelepciunea ar fi aceasta: să poți, asistînd la declin, spera o altă resurrecție. Și mai mult, există o iluzie binefăcătoare: spațiu distrugerii conjugată cu speranța unui nou început provenind dintr-o viziune a dispariției ca o trecere în alte țărături, condiția veșnicului periplu („Ceasul acela“). Pustiirea poate fi deci anulată: „Stolul mistuitor de vietăți pustiitoare / S-a inclinat către amurgul mărginitor“. Din nou apelul la vechime, poate făcînd dovada viitorului posibil, nu în zadar sperat: „Din Pustie în Pustie profet pe profet s-a trimis / Urmele lor le mai paște corbul ieșit din / Arcă întii și neintors și columba blîndă / Cu ramura verde întoarsă vestind un / Nou început“.

Nici nevoia de credință nu pare străină de această viziune, așa încît poezia „Bucurie“ este mai degrabă un psalm în care elanul mistic este asemuit unui vulcan interior. Iar în „Ego sum via“ se perindă într-o formulă violentă un fel de întoarcere a fiului risipitor: omul își poate o-

coli sau întîrzia destinul dar nu i se poate împotrivi. Poetului îi rămîne dăruirea, risipirea, inutilitatea. Această constatare ar trebui să fie tragică dacă n-ar conține totuși o nuanță de efemer. Ea nu pare o constantă în gîndirea lui Ion Alexandru. Vîsînd integritatea nu poți accepta risipirea. Poate un pesimism contracarat de restul elementelor poetice înlănțuite într-o dinamică plină de o vigoare de factură vizionară, clădind pe conștiința, devenirii o cunoaștere atotputernică, cu toate că ar putea include și catastrofa: „Avem dreptul la teamă / și la bucurie, dar singele nostru divin / Știe ceva ce ne depășește“.

Există aici un fel de rivalitate cu cealaltă divinitate, totuși recunoscută: o eternitate există dar cui îi aparține? Nu se poate ști, așa cum nu se poate ști „De unde vine Umbra“ în Pustie. Cu toată credința în propria-i forță, totuși există umbră, există oboseală. Accepți destinul, dar aștepti împlinirea lui sperînd că-l poți duce mai departe. Lumina și taina trebuie să vegheate, păstrate. „Iată, eu am intrat în această Pădure / Și n-am să mai ies niciodată. Prea-s tainice atitea / Luminișuri și drumurile nu se ocolesc. Vreau să mor / Pe-aceste izvoare ce-mi frămîntă inchipuirile“. Periplul se apropie de sfîrșit, de moartea cea adevărată. După conștiința distrugerii o precară întoarcere, deși îndoită, către mistic, și o ultimă doleanță: moartea ca odihnă reală. „Mormîntul poetului“ poate fi dovada materială a fosei lui existențe (poate din nou teoria non-prezenței): Capătul boalei singurătății: „Poetul — capul nimănui / Rostogolită din zare-n zare / Cînd pe pămînt e marea amurg / Și cînd pe cer e marea-nmormîntare“.

„Via dolorosa“ este o remarcabilă lamentație de mari proporții, însă de gravă melancolie în structura destul de constant viguroasă a volumului. Însingurarea, suferința și depășirea lor conștiință se convertesc într-o invocare a morții care a părăsit toate sfeerile abisale, păstrînd tonul profund pămîntesc. O procesiune de înmormîntare pe cît de dureroasă pe atît de reală, aproape naivă în

limpezimea ei. La antipodul mării deschideri spre infinitul Pustiei, în-
toarcerea în pământul blînd ca un
balsam mărește parcă valența sen-
sibilă a poemelor. Dar imaginea ră-
mîne doar o invocație de liniște,
departe de a deveni o realizare, atît
de departe încît adevărata condiție
a înstrăinării își așează din nou um-
bra tristă asupra unviersului destră-
mat („Străinătate“). Din nou legă-
mintul cu Pustia ca un datum ele-
giac. „Dar tu și eu Pustie în cel mai
greu Pustiu / Sintem nădejdea stinsă
a marelui Pustiu“. Din periplusul du-
reros al călătorului în Pustie, urnit
din vamă în vamă, nu va rămîne
nimic, totul va fi fost o goană ne-
bună, dezastruoasă și inutilă, căci
Pustia își înghite toate victimele în-

tr-un joc etern al deșertăciunii pe
care le străbate și le poartă.

Pentru poet ea nu va fi existat
decît într-o postură de catharsis
imaginativ sau de teribilă îndoială
asupra rostului artei. Fără a putea
nega acestor zone închipuite purita-
tea și amplitudinea curentului li-
ric, ele par o construcție suspendată,
greu justificabilă. Expresia poetică
de gravă tensiune și acunateță de
limbaj suferă uneori dintr-un exces
de discursivitate. Dar extinsa gamă
de forță și traiectoriile verbale ale
metaforelor alcătuiesc un sistem po-
etic aproape desăvîrșit. Construcția
ideatică, deși plină de substanță, nu
reușește să ajungă o structură auto-
nomă și de aici lipsa unei realizări
perfect rotunde.



proza și stilul

Aproape un secol și jumătate de la întemeierea prozei românești moderne îndreptățește cu prisosință aplecarea atenției critice și asupra formării unui stil național al prozei. Deocamdată însă, criticii, analizând adesea cu multă amănunțime aspectul formal al literaturii cutărui ori cutărui scriitor, nu se preocupă să definească stilul național. Stilul național, ca realitate literară și ca idee critică, nu este încă, sincronic ori diacronic, cercetat. Întârzierea e în bună parte datorată perspectivei de istoric literar pe care o are deseori criticul român, chiar atunci când se exercită asupra literaturii vii. Ocupându-se de teme și idei, cât și de determinările politice, sociale și spirituale, istoria literară neglijează puțin, fatalmente, ceea ce am numi „unghiul scriitorului“. Stilul, care e una din expresiile cele mai exclusive ale personalității, nu e încă o stabilă preocupare a analistului român, și, prin urmare, nici generalizarea acestei preocupări, adică ridicarea stilului la rangul unei categorii estetice naționale, nu s-a produs încă.

Un stil național al prozei românești moderne există însă? Adică e legitim regretul nostru că cercetarea mai sus citată e încă absentă?

Despre stilul franțuzesc, german, englezesc, toată lumea știe la noi câte ceva. Dacă nu adevăruri filologice, cel puțin anecdote. Despre stilul românesc nu se știe în străinătate mai nimic, iar românii înșiși, întrebați, pot pronunța doar generalități, într-atât de rară e la noi me-

dităția critică pe un asemenea subiect.

În aceste condiții, încercarea noastră de a spune câte ceva despre stilul prozei de azi apare riscantă. Ne vom rezuma la impresii și intuiții proprii, fără a avea pretenția vreunei axiome. Chestiunea, în aspectul ei contemporan, cit și în cel total, istoric, rămâne de resortul specialiștilor.

Cum scriu prozatorii români de azi?

Stilul depinde, firește, întâi și întâi de teme.

Notăm, ca un adevăr general, faptul că maturizarea prozei românești (încă nu totală, atâta vreme cât nu se produce o definitivă deruralizare, atât tematică cât și mentală) ar trebui să corespundă și unui larg și multilateral proces de dezinhibare, ce merge de la fondul comunicației și principiile compoziționale la mixtura cuvintelor și tehnica frazei. Acest proces, abia început, cuprinzând scriitorul român de azi între nostalgia modelelor și aspirația inovațiilor, e în parte cauza dezorientării teoretice și concrete ce se observă în proza de azi.

În genere, proza modernă a cultivat în lume două tendințe stilistice: înfrățirea și speciozitatea, proprie creatorilor rafinați și baroci, și franchețea și degajarea, proprie spiritelor cu adevărat moderne, pînă la un punct promotoare ale unei „democratizări estetice“. Tendința a doua, mai genuin modernă, e și cea dominantă. În lume, stilul începe a fi dominat de modelul reportericesc. Reportajele, documentele, memoriile, jurnalele de epocă, adică cea mai citită literatură a zilelor noastre, impun o lămpezire a stilului, o degrevare de acea conștiință a „scrisului frumos“, care duce uneori la adevărată manie a intricației compoziționale, în dauna mesajului. Nu se mai scrie „frumos“. Se scrie numai corect, și cu aspirația semnificației. Pe măsură ce stilul oral se umple, în lumea modernă, de termeni intelectuali și tehnici, ce pînă mai ieri erau considerați chiar și în scris sofisticăți și academici, viteza stilului modern apropie acest stil de realitatea transcrisă. Problema e aceea

ca un stil atât de direct, de vorbit, de „popular“, să poată adăposti fonduri adânci. Experiențe reușite s-au produs. Cărți dintre cele mai importante sînt scrise cu detașare și chiar exteriorizare, într-o manieră eficientă și obiectivă, tipic masculină. Se poate spune că stilul prozei poeziei moderne elimină toate grațiile și efeminările salonului literar post-romantic. Chiar și prozatoarele, în clipa de față, caută să mimeze masculinitatea.

Acest stil pare să descrie viitorul prozei, și el e cu atât mai prețios în formele sale superioare cu cît dă senzația deosebitei sincerități, fără de care publicul modern nu mai citește o carte, și permite integrarea, în forma sa dreaptă și egală, a celor mai neașteptate momente de umor, reverie, dezbateri filozofică, emoție carnală ori sentimentală, conștiința tulbură și așa mai departe. În fond, stilul „obiectiv“ e una din cele mai bune forme de exprimare a subiectivității. Acest stil nu e însă deocamdată foarte frecvent în literale românești. Modernizarea și lărgirea conștiinței literare sînt imperioase, dar, deocamdată, stilul unei părți din proza românească e încă dominat de modelele mai vechi.

Primul e modelul scrisului „frumos“.

Foarte mulți prozatori români au fost mari stilști. La unii dintre ei, înclinația către stil a fost însă reflexul unui complex față de limbă. Autorul în chestiune fie nu a cunoscut limba îndestul (deficiența de instrucție publică ori privată, destul de des prezentă în biografia scriitorului român autodidact și autodidact și complexul lingvistic l-au dus, prin compensație, la excese), fie, cunoscînd-o „s-a speriat de ea“. În sensul că a considerat limba ca primă calitate a literaturii sale, ca mod principal de individualizare a artei sale literare, eventual ca singur mod al universalizării literaturii românești (a existat și există atitudinea excelenței lingvistice a literaturii române, cu corolarul pesimist al intraductibilității, ori, dimpotrivă, cu speranța că geniul nostru lingvistic va fi odată și odată recunoscut, după care literatura noastră va fi în fine

apreciată la justa valoare). Deci, fie din complex, fie din prea multă finețe — ceea ce creează, la urma urmei, un complex cu efecte similare — preocuparea scrisului frumos a fost de rigoare, chiar în detrimentul ideilor și temelor. E, după noi, și unul din motivele pentru care mulți prozatori români au produs puțin. Romancierul, în sensul adevărat al cuvîntului, e încă rar la noi: unii autori de romane au scris deseori puțin față de posibilitățile existențelor lor, oricum mult mai puțin decît confrații din alte națiuni. Firește, nu prolificitatea e primul criteriu al autenticității prozei. Însă el exprimă ceva. Regula prozei e producția masivă, căci proză înseamnă comunicație prin teme, subiecte, caractere, și această comunicație nu trebuie întîrziată de scrupulul rotunjimii estetice, dacă această rotunjire e întrezărită exclusiv la nivelul stilului. Imaginea populară a prozatorului român e și azi una de „om de condei“. „Condeiu“ e în conștiința românească de azi o prejudecată încă activă. Pritocind în frază subiectul și predicatul și întîrziind cu emoție (și, zice-se, uneori cu voluptate) asupra locului fiecărui cuvînt în schema comunicației, prozatorul rămîne la obsesia, uneori la mistica, stilului, într-o epocă de literatură în care primează fondurile, experiențele, atitudinile. Scrisul frumos e, de altfel, la noi, o dată cu talentul, principiul de promovare a operei incomplete și de transformare a promisiunilor în valori instituționalizate.

Acest bel-canto al stilului, prezent în literatura interbelică la diverse nivele, a fost moștenit ca principiu și el există și în proza noastră de azi. Între acest principiu și proza de azi există însă, după noi, o fundamentală improprietate.

Căci romanul de azi, ca și nuvela, e preponderent țărănesc. Ce performanțe de cuvînt se pot face pe tema țărănească, cînd nu mai ai contactul cu folclorul pe care l-a avut Creangă, și cînd țăranul de azi trăiește un destul de rapid proces de industrializare, care i-a schimbat în primul rînd limbajul? Pe de altă parte, pentru rafinamentul stilistic se cere

unui autor o anume structură intelectuală, în lipsa temei care să recomande cu necesitate așa ceva. Or, dintre autorii de literatură bucolică, mulți nu au formație intelectuală și se slujesc, scriind, de propria lor experiență pitorească. Combinațiile stilistice nu fac, într-un asemenea caz, decât să îngreuneze curgerea narațiunii, și subiectele, în genere previzibile și tipice, devin greu de consumat. Maniera stufoasă, în descripții, alternează cu o încercare avortată de autohtonizare a „comportamentismului” atunci când autorul reproduce acțiunea personajelor. Senzația e de fals, de neconform cu realitatea. „Comportamentismul”, practicat abuziv de unii prozatori români, exprimă în lucrările de origine o anumită perspectivă asupra existenței specifice, de cele mai multe ori defel înrudită cu temele și problemele societății românești. Ca să nu mai spunem că românul, ca natură, nu e ermetic, nici flegmatic, ci e dimpotrivă volubil, explicit, chiar anecdotic. Analizele sufletești lipsesc de multe ori din asemenea cărți tocmai pentru că maniera lor stilistică e dintre cele mai delicate.

De altă factură, dar tot guvernată de ideea scrisului frumos e literatura ultramodernistă. Așa zisul curent oniric ne dă în acest sens un exemplu substanțial. Preluând fenomenologia lingvistică pusă în circulație de noul roman franțuzesc, au apărut la noi proze scurte de cîte cincizec pagini, ori romane sub o sută de pagini, din care de obicei nu se poate înțelege nimic, și a căror înfățișare e un dadaism academic, așezat în pagina prozei. Aici, preocuparea stilistică propriu zisă e mai restrînsă, căci nu există criterii de adevărată selecție. Totul e oportun și potrivit, într-o pagină compactă și îndăgestă. Avem de a face, în fond, nu cu un stil, ci cu o tehnică.

Între acești poli, care exemplifică deopotrivă stîngăcia narațiunii și criza epicii, se înscriu o serie de autori de mijloc, aparținînd temelor și mediilor terțe. Unii din ei cultivă analiza. Adesea întîlnim iar stilul frumos, complexe, inhibiția,

discriminarea cuvintelor, balanța frazei, rotunjirea finalelor, uneori accente de-a dreptul de salon. Sînt scriitorii ce dau cu deosebire senzația că posedă conștiința literară a anilor treizeci, și că peste ei nu s-a așternut îndelungata traumă a ultimului război.

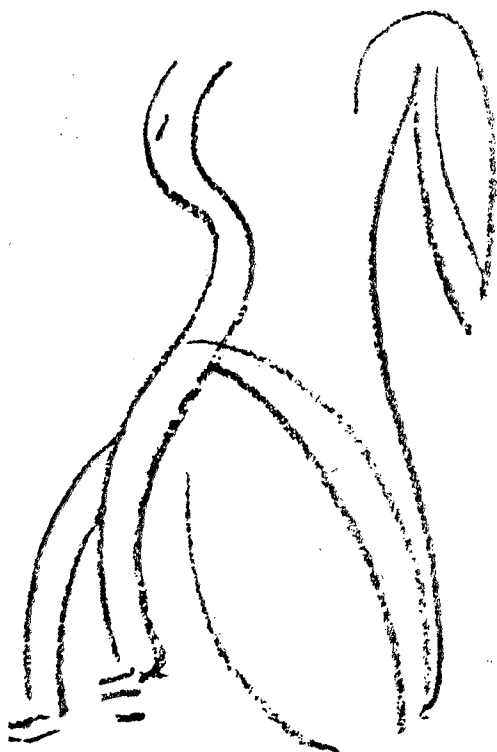
Nota bene. Acest „formalism” e un formalism de efect, nu unul de sursă, un rezultat nu o intenție, oricum nu o intenție mărturisită. Cei mai mulți scriitori vor să fie și chiar pretind că sînt sinceri și autentici în stil ca și în teme. Însă complexul față de literatură, dominația prejudecăților literare străvechi, unele de-a dreptul romantice, pe care critica nu face nimic ca să le spulbere, e încă foarte mare. O doctrină a sincerității stilului ar fi în clipa de față unul dintre cele mai binevenite curente literare. De efectele unui asemenea curent s-ar bucura întîi cititorii.

Într-o perioadă de formare scurtă și zbuciumată, proza românească modernă a reușit totuși să-și fixeze anumite caractere proprii. Unul din cele mai puțin subliniate e încă stilul. Avalanșa de influențe străine, multe contrazicîndu-se la intervale de timp minime, a avut și ea rolul ei în îngreunarea misiunii scriitorului, scriitor confruntat cu un public împărțit în nivele de instrucție dintre cele mai neomogene și preocupat, firește, în trecut ca și azi, de realități dintre cele mai imediate. Dezorientarea stilistică a avut de aceea toate scuzele. Ceea ce ne poate întrista e însă faptul că această dezorientare ajută la îndepărtarea textelor de public. Cu scepticism, unii literați români au declarat întotdeauna a nu se interesa de public, căci, e știut, publicul românesc nu citește autorii români. Tocmai aceeaș resemnare, ce poate justifica ulterior cele mai înalte turnuri de fildeș, trebuie să dispară. O literatură modernă nu se poate concepe în afara unei audiențe substanțiale, atrasă de centrele de atenție ce le propune literatura, sedusă de comunitatea de idei, sensibilitate, interese cu autorul.

Preconizăm un stil dezinhibat, clar, lipsit de artificii, fără mania fru-

mosului cu orice preț, fără taine inutile. Un stil, prin excelență al comunicării sincere. Un stil, deci, al autenticității și realității, o realitate de semnificație, din unghiul autorului. Acest stil în care se poate integra o personalitate literară oricât de bizară și exotica, depinde de caracterul de comunicație acută pe care îl are literatura modernă, implicând profund pe autor în ideea de responsabilitate și morală a scrierului. Frumusețea și adâncimea se vor incorpora de la sine într-o asemenea operă fără mărunta alchimie a cuvintelor rare. Pledăm în fond

pentru maniera simplă (prin simplitate se înțelege justificarea și legitimarea strictă a oricărei părți din întreg), aceea a marii literaturi care a fost modernă „avant le lettre“. În fond, logica retorică a antichității, ori patosul și violența shakespeariană, au fost alte moduri de a chema audiențele largi. Buna tradiție românească nu se îndepărtează nici ea de această lege. Odată reîntors la cititori, scriitorul va realiza fără efort stilul organic, eliminând discrepanța între fond și formă, ce sărăcește azi de valori proza românească.



curentul literar ca manifestare metacritică

Sîntem, evident, încă departe de o teorie riguroasă a istoriei literaturii. Însăși încercarea de a-i indica sarcinile este extrem de dificilă; ea implică fie o complicată trecere în revistă, critică, a diverselor *practici* (fărește susținute relativ teoretic) și a diverselor *negări principale* (de la Croce la adepții exclusivi ai metodelor sincronice), fie o prealabilă fundamentare totală de teorie a literaturii (care, de fapt, e abia în curs).

Alegînd o problemă ca aceea a *curentului literar*, recurgem, cel puțin în punctul de plecare, la o atitudine empirică: în măsura în care se practică o istorie a literaturii, oricare ar fi orientarea teoretică, fenomenul *curentului* este acceptat unanim ca verigă într-un proces diacronic. Într-un fel sau altul, toate istoriile literare prezintă un lanț de *curente* („mişcări“, „școli“ etc....). Într-o accepție implicită și foarte largă, se poate spune chiar că acest lanț acoperă întregul câmp al unei literaturi desfășurate în timp, chiar dacă se raportează la alte înlănțuiri istorice („epoci“, „perioade“, „momente“ etc....) sau la diverse serii morfologice („stiluri“ în sensul lui Wölfflin sau al lui Blaga etc....).

În locul unei definiții care încă nu poate fi exactă, acceptăm *curentul* ca un loc comun al istoriilor literare precum acceptăm fără rezistență ce putem scoate în factor co-

mun din toate definițiile uzuale: o mișcare literară distinctă, localizabilă și datată, în care intră un număr de opere, cu un program explicat sau implicit, specific literar sau transferat din alte sfere în sfera literaturii. În ultimă instanță, o metaforă circulînd în istoria literaturii și a artelor, ca și în a ideilor și sentimentelor, și a cărei sursă se află în denotația termenului, ca *deplasare totală a elementelor unui fluid* (curent aquatic, curent de aer, curent electric etc....).

Referirea la valoarea denotativă a termenului ne permite să primele conotații menite să specifice metafora: *curentul* indică o *mutație în interiorul unei continuități*; în cazul nostru, un curent literar nu numai că nu anihilează literatura ca structură unitară, dar ține de însăși curgerea ei în timp; realizează *mișcarea* ei (sau este o *mișcare* a ei) în raport cu un punct fix luat drept reper pentru schimbarea de poziție în curs de efectuare; pe de altă parte, masa structurii literare în mișcare e compatibilă, ca și a apei și a aerului, cu existența unor sub-structuri deplasabile separat (a unor fluide care fac parte din întreg), a căror mișcare proprie duce la o dereglare a totalității și la o ulterioară reasezare a structurii acesteia: operația unui curent înseamnă astfel o criză, căreia îi definim *orientarea* (alt sinonim uzual, ca și *mișcarea*) și prin care se produce mutația: literatura, ca întreg, s-a modificat, rămînînd literatură. Deplasarea *în timp* a curentului literar îl datează și îl raportează la succesiunile istoriei generale și particulare (epocă, perioadă, moment); mutația formală ce se produce îl proiectează pe planul izomorfismului (al unui ciclu stilistic sau pur și simplu al unor corespondențe formale relevabile indiferent de natura concret-istorică a substanțelor).

Această specificare a metaforei *curent literar* este însă fatal incompletă, deși necesară metodologic, cită vreme nu realizăm pe deplin trecerea ei din tărîmul structurilor anorganice în acela al structurilor vii și, în interiorul acestuia, al structurilor spirituale. Încercarea noastră por-

nește de la „teoria generală a sistemelor“ propusă de Jean Piaget pe urmele deopotrivă ale gestaltistului Bertalanffy și ale semiologiei saussuriene : și anume de a traduce în termeni de implicații conștiente noțiunile fundamentale ale structurismului. Această traducere ne apare cu atât mai imperativă când studiem un fenomen eminamente din punct de vedere diacronic, care reliefează un raport de anterioritate și posteritate între operele literare (prin care se manifestă curentul) și orientarea lor („programul“ curentului ; „școala“ literară poate fi considerată un quasi-sinonim al curentului, indicând ipostaza lui extremă, de organizare voluntară, cu program declarat etc...). În cele din urmă, ca raport între literatură și auto-reflecția ei ideologică.

Cea dintâi „traducere“ ne obligă să vedem, în opoziție cu structurile fizice, orice structură vie ca „un sistem deschis“ (Bertalanffy), în sensul că se păstrează doar de-a lungul unui flux continuu de schimburi cu exteriorul. Cum subliniază Piaget, o asemenea structură poate fi descrisă static (în sincronie), de vreme ce își păstrează ființa în ciuda activității ei neconținute, dar e, de fapt, dinamică, fiind forma numai relativ stabilă a unor transformări perpetui. Punctul de vedere diacronic se impune astfel oricâteori ne propunem să urmărim dinamica unei structuri vii, după cum e absolut necesar punctul de vedere sincron ic dacă obiectul cercetării noastre îl constituie însăși constanta ei, forma ei de organizare păstrată. Dar nu numai atât : considerată în activitatea ei, o structură vie (deocamdată fie ea biologică sau spirituală) implică o funcționare care e „expresia transformărilor ce o caracterizează“ (de observat ispița metaforei fiziologia, tocmai în acest sens, când spunem, cu Thibaudet, „filozofia criticii“ ; „anatomia criticii“, a lui Nothrop Frye, ne trimite, aparent, la analiza descriptivă ; în fond e și o fiziologie).

În acest sens, funcția unei structuri vii nu e pur și simplu transferul funcției matematice, cum e la Hjemslev (un raport între doi ter-

meni), suficient în analiza sincronică (cu specificarea situațiilor de interdependență, determinare și constelație).

Ea devine, cum spune Piaget, rolul pe care îl joacă o sub-structură în raport cu funcționarea structurii totale. Funcționarea ar fi, deci, în același timp, în specificitatea structurilor dinamice (fără echivalent pe terenul fizic) : producție, schimb și echilibru. Și anume :

1. — Un proces de dezvoltare sau evoluție în sensul producției de forme organizate (structuri) noi (transformări calitative în cursul etapelor).

2. — Un schimb continuu (metabolism) între organism și mediul lui (mediu înconjurător și alte organisme de același tip).

3. — O echilibrare în fiecare etapă, ca autoreglare, funcționarea echilibrată reprezentând stadiul sincron ic al structurii sezizabile în statica ei.

Funcționarea unei structuri vii presupune, așa dar, studiul transformărilor diacronice, al echilibrului sincron ic și al metabolismului prin care organismul trece de la echilibru la transformare și de la transformare la echilibru.

Termenii stabiliți astfel de Piaget țin de biologie. Structura unui organism biologic se autoreglează prin funcționare fiziologică, după legi naturale, fără nici o intervenție a unui subiect (a unei conștiințe), producția și schimbul realizându-se spontan, în virtutea relaționalismului ei intern sau al energetismului ei în contact cu exteriorul. Când simt, însă, mentale sau interpsihice, când au loc, adică, într-o structură spirituală, producțiile, schimburile și echilibrările implică factorul conștient, decisiv pentru distincție. Auto-reglarea biologică, întemeiată pe legi, se traduce prin ansamblul unor reguli (sau norme) resimțite (sau acceptate) ca necesitate logică. O regulă este o tipică implicație conștientă : ea obligă, fiind asumată de subiect, dar poate fi și violată, în vreme ce o lege (întemeiată biologic pe o cauzalitate independentă de conștiință) nu cunoaște excepții (decît ca variații aleatorii datorate unui

amestec de cauze). Cercetătorul unui proces de reglare conștientă a unei structuri spirituale — cum e cazul curentului literar — va constata „faptele normative“, în sensul identificării normeii pe care și-a asumat-o subiectul studiat, fără să o evalueze. Ce va urmări el este procesul prin care este reglată structura (în specie structura literară) în urma unei evoluții productive și printr-un metabolism ce poate fi distins (metabolism în planul social-istoric al literaturii; metabolism în planul raporturilor dintre literatură și non-literatură, inclusiv dintre literatura *dată*, luată ca punct de reper, și mediul social sau momentul istoric).

Spunând că literatura este o structură vie, în ansamblul ei, o putem privi sincronic, diacronic și în metabolismul ei. Sincronic, o vom privi făcând abstracție de subiect, pentru a o descrie în termeni principal formalizabili. Diacronic, vom fi siliți să traducem termenii funcționării structurale în implicații conștiente, căutând programarea mișcării ei de către un subiect (colectiv sau individual). Metabolismul studiat în perspectivă diacronică se va referi la *opțiuni ideologice*, inevitabil. În felul acesta, diacronia literaturii (reglată, nu auto-reglată) înseamnă istoria literaturii meditănd asupra ei înseși, istoria conștiinței literaturii.

Evident, la scara creației individuale nu e un raport direct între literatură și meditația asupra ei. Conștiința reglatoare poate funcționa ineficient și Chapelain n-a produs o structură epoeică valabilă în ciuda intenționalității sale adecvate. Aparent, capodopere ale literaturii universale au apărut spontan, prin auto-reglare structurală, în afara oricărei conștiințe „estetice“ — cum e cazul eminent al literaturii populare. Dar conștiința artistică funcționează eficient fără să fie „teoretică“ iar reflecția teoretică e doar unul din modurile de existență ale subiectivității artistice, și ineficiența ei nu e rară. E vorba însă de o conștiință socială, acționând față de individ, în mod frecvent, ca un factor dinafara lui (care i se impune) sau ca o depunere inconștien-

tă (de care „nu-și dă seama“ că o urmează). În fine, e de observat că o funcționare aparent auto-reglată a structurii literare (precum în creația populară) nu cunoaște *schimbări*: aici nu se produc deplasări semnificative de sub-structuri, nu apar structuri noi în continuitatea mișcării, metabolismul echivalează aproape dialectica biologică a adaptării la mediu. De altfel, nu există o istorie a literaturii populare, ci numai o morfologie a ei.

Dimpotrivă, sistemul literaturii, ca structură continuă, este un sistem care se deschide și se închide neîncetat (prin producere, schimb și reechilibrare) impunând neîncetat prezența *reglărilor*. Sistemul literar este un sistem de *opere deschise* (cf. Eco), indiferent de programarea *deschiderii* de către scriitor, în două sensuri:

1. Pe de o parte, orice structură nouă (produsă la un moment dat) răstoarnă echilibrul de pînă la ea și restructurează întregul sistem literar (care s-a deschis pentru a o integra și s-a reînchis schimbîndu-și, în raport cu ea, întreaga interrelaționare internă). Sistemul literaturii (europene) pînă la Dante era relativ stabil în structura lui epică (Virgiliu, să spunem, stabilizînd o structură reglată de-a lungul vremurilor, de la Homer). Divina Comedie îl răstoarnă și întreaga epică anterioară e restructurată în raport cu ea. Ș.a.m.d. Romanul e structurat prin Balzac, restructurat integral pentru a-l integra pe Tolstoi, apoi pe Proust, în fine, să zicem, „anti-romanul“. (Ideia o găsim la T.S. Eliot).

2. Pe de altă parte, orice lectură nouă modifică la rîndul ei întreaga structură stabilită, literatura apărînd de fiecare dată într-o restructurare care o păstrează ca *literatură* dar îi deschide și îi reînchide sistemul interrelațional intern. Barthes vorbește, în acest sens, de restructurarea întregii „moșteniri literare“, de către cititorul de azi. De fapt, e vorba de o infinită restructurare succesivă și paralelă.

De observat, deci, mai întîi, că restructurarea literaturii ca întreg desfășurat poate fi — și este — nu

numai succesivă ci și simultană, reglată nu de însăși totalitatea operelor literare, ci de opțiunile ideologice (în sens larg, literar și non literar) ale receptării ei, adică ale meditării asupra ei.

Mai mult: restructurarea totalității anterioare prin apariția unei noi structuri produse în literatura însăși (v. Divina Comedie) nu se efectuează decât prin receptarea acestei structuri noi, prin *conștiința că a apărut o structură care impune restructurarea întregului*. Nu momentul apariției lui Shakespeare a restructurat întreaga literatură engleză, ci momentul *shakespeareologiei*, a conștiinței receptoare a noului adus de Shakespeare.

Operele există solitare și raporturile dintre ele sînt sincronice, într-un prezent etern. Ordinea diacronică, de sistem restructurat prin producție, schimb și reechilibrări, o introduce meditația asupra lor. Numind această meditație *critică literară* (deocamdată convențional) înțelegem astfel *receptarea scrisă* (în opoziție cu aceea inexprimată a lecturii obișnuite și cu aceea neînregistrabilă a lecturii rămase la o expresie orală) a *literaturii ca totalitate dinamică* (spre deosebire de receptarea ei ca totalitate statică, în sincronia ei, pe care o vom numi, convențional, *receptare teoretizantă*, activitate de *teorie literară*). Cu alte cuvinte, critica literară urmărește, cu conștiința constanței, variabilele unei transformări continui și forța lor restructurantă (în opoziție cu teoria literaturii care urmărește ce se păstrează în ciuda schimbărilor). Istoria unei literaturi este produsul activității structurante a criticii literare aplicate la totalitatea procesului de funcționare a literaturii. O critică literară văzută în opoziție cu istoria literaturii e un abuz terminologic consacrat de uz: ea se poate aplica unei singure opere și nu totalității, dar totalitatea este cel puțin implicată oricîtorei se pretinde o judecată de valoare (care e *locul* operei studiate?); chiar în cazul *echivalării criticii literare cu analiza unui text literar izolat*, totalitatea procesului se cere tot atît de

mult implicată ca și structura sistemului privit sincronic. Opoziția definitorie nu poate fi decît: *critica literară* (împreună cu istoria literară) versus *teorie literară*, echivalînd opoziția: studiul procesului versus studiul sistemului. Procesul funcționează în virtutea sistemului, dar sistemul nu se manifestă decît prin proces.

Prin opoziția stabilită se relevă însă o altă opoziție fundamentală: teoria literaturii, în sens riguros, se situează în afara literaturii; ea studiază literatura, ca limbaj-obiect, prin intermediul unui *meta-limbaj*, limbaj științific, specializat, necesarmente artificial, care formalizează „realitatea” literaturii. Față de o *poetică* implicată în această realitate, teoria literaturii este o *meta-poetică* în sensul în care se vorbește de *meta-matematică*: un studiu necesar al proprietăților unui sistem formal (S) cu ajutorul unui meta-limbaj (în cazul nostru S reprezentînd sistemul literaturii ca atare). Critica literară este, și ea, un discurs despre literatură, dar statutul acestuia este al literaturii înseși, ca și limbajul lui (cîtă vreme nu implică formalizare, transformîndu-se în *teorie ilustrată*). Critica literară, dedicîndu-se *procesului*, nu sistemului, este, în ultimă instanță, *meta-literatură* în sens de literatură ridicată deasupra literaturii, ca literatură care se meditează pe sine.

În contextul acestei terminologii vedem rolul specific al curențelor literare ca *manifestare literară* în raport de posterioritate față de *manifestarea meta-literară*, aceasta dînd urmă acționînd ca mediatoare a unui metabolism producător de noi structuri.

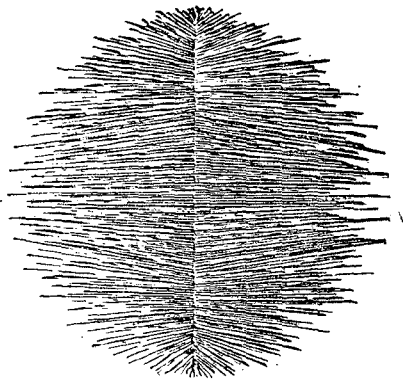
Raportul continuu este: metaliteratura post literatura. Discontinuitatea producătoare de noi structuri este a raportului inversat: meditația literaturii asupra ei înseși produce o mutație în interiorul literaturii, un *curent*, ca manifestare *metacritică* (literatură ridicată pe critică).

În perspectiva unei ciclări a procesului literar, apariția unui *curent* marchează un *moment critic* în opoziție cu un *moment de echilibru*: momentul critic e al unei crize (cf.

sensul etimologic) care capătă conștiință de sine; momentul de echilibru e al structurii perfectate. Termenii pot fi transformați în vârste (englezescul *age*; prin metaforă biologică): *Vârsta critică* (a criticii) urmează *Vârsta clasică* (a echilibrului), producând un nou ciclu (în care senilitatea unei etape e înlocuită, prin *reglare*, cu infantilismul și adolescența etapei următoare) care tinde spre o nouă clasicitate (maturizare a echilibrului).

Curentul literar apare astfel ca o manifestare de *metaliteratură* prelungită din câmpul criticii literare în acela al literaturii scrise cu conștiință critică. De aici, caracteristicile sale: manifestare de opoziție față de literatura ajunsă în criză; manifestare colectivă; manifestare *programată*; manifestare în care metaliteratura domină literatura; și în care valoarea dinamică a mișcării colective e superioară valorii intrinseci a operelor literare luate izolat. O creație ieșită din comun, ca structură unică și irepetabilă, adică impredictibilă, sparge cadrul *curentului*; valoarea lui *representativă* e concurată de aceea a *exemplarului original*, „fără seamă”; sau această din urmă valoare e luată drept etalon, stimulând curentul dar și prevenindu-i apusul. *Parnasul* a avut, de pildă, toate trăsăturile unui curent. Era produsul unei metaliteraturi ivite din criza romantismului;

reacție colectivă, a unui grup lucid; manifestare *programată*, ilustrată la cel mai înalt nivel de un Leconte de Lisle, tipică perfecție a unui artist în opoziție cu izbucnirea sublimă a unui poet (v. opoziția în tradiția italiană Vico-De Sanctis — Croce, între Dante și Petrarca); polemică anti-romantică, pseudo-metapoetică a unui tratat de versificație (Banville); mișcare fundamentală pentru dinamica poeziei, pentru ieșirea ei din criză; dar mediocră operă poetică a reprezentanților ei mulți și mărunți care îl iau ca etalon pe Mendès. Un Verlaine și un Mallarmé sparg curentul. *Symbolismul*, privit drept curent, îi iau ca etalon; dar *reprezentanții* noului curent vor fi Regnier — la cel mai înalt nivel — înconjurat de o masă cu valoare *istorică*. Cu Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, apar zorii unei noi vârste clasice: *N.R.F.* va „clasiciza” symbolismul, adică va fi nu un curent ci un nou moment de echilibru, quasi-unanim recunoscut ca fiind dominat de „clasicii secolului XX”. Iar azi, referindu-ne la aceeași literatură, dar fără perspectiva istorică, nu asistăm oare la afirmarea unui curent — sau complex de curente — în care ce e cert e că se produce o metacritică, mișcare *interesantă* de literatură dominată de metaliteratură (poeti „programați” ca bachelardieni, romancierii, „programați” ai structurilor deschise)?



henri wald

limbajul și construirea ideilor

Adunînd în același volum cîteva din cele mai răsunătoare studii asupra limbajului publicate înaintea celui de-al doilea război mondial, Jean Claude Pariente pune la dispoziția cititorilor de azi cîteva din principalele surse ale concepției moderne asupra limbajului.

Volumul¹ se deschide cu celebrul studiu al lui Ernst Cassirer „Le langage et la construction du monde des objets”. Opunîndu-se acelor care mai cred că limbajul este doar un instrument cu ajutorul căruia oamenii își comunică unii altora idei deja construite, autorul demonstrează că limbajul este indispensabil nu numai comunicării ideilor, ci și construirii lor. „Legătura limbajului este aceea care unește experimentatorul cu subiecții săi și care le permite să se înțeleagă. Și orice observație cu privire la sine însuși, orice cunoaștere a propriilor noastre stări interioare este, mai mult decît ne dăm seama de obicei, condiționată și procurată de limbaj” (p. 43).

Sortit, prin însăși menirea lui, să devină din ce în ce mai transparent, limbajul are tendința să se facă uitat și să lase în fața atenției umane numai gîndirea. Concentrați asupra gîndirii, oamenii au descoperit mult mai greu rolul decisiv al vorbirii în formarea și dezvoltarea ideilor.

Despre om nu se poate vorbi însă decît din clipa în care avem de-a face cu o ființă capabilă să-și folosească propriul organism nu numai pentru a asimila natura, dar și pentru a o contrazice. Omul este prima ființă producătoare de mijloace de producție și de comunicare. Ernst Cassirer nu se oprește însă asupra nolului pe care îl joacă mijloacele de producție în construirea și dezvoltarea ideilor. Pe el îl interesează numai principalul mijloc de comunicare: limbajul. În concepția lui Cassirer, limbajul este principalul instrument prin care omul se poate opune naturii, deoarece îi permite să se distanțeze atît față de individualitatea lucrurilor cît și față de reacția sa pragmatico-afectivă determinată de ea.

„Tendinței, poftei, pasiunii, care merg drept către lucruri, limbajul îi opune totdeauna o altă direcție, afectată de un semn contrar” (p. 55). Bănuind că apropierea de esență implică îndepărtarea de fenomen E. Cassirer scrie: „Forța de «atracție» este balansată de forța de «abstracție». Îndreptarea spre lucruri, care se împlinește în limbaj, este în același timp un fel de a se îndepărta de ele” (p. 55).

Convingerea că omul nu poate explica lumea dacă nu se distanțează de imediat este prezentă de-a lungul întregului studiu. Animalul nu poate explica lumea deoarece între el și lume nu există nici o distanță. Cassirer scrie că „faptul de a trăi și de a acționa în acest spațiu nu echivalează deloc cu faptul de a avea intuiția lui sensibilă; dacă animalul trăiește în acest spațiu, el este totuși incapabil să i se opună în mod obiectiv, mai ales să și-l reprezinte ca pe un tot unicat, de o anumită structură” (p. 46). Cassirer face apel și la psihologia infantilă pentru a dovedi că îndepărtarea de imediat joacă un rol hotărîtor în elaborarea unei concepții despre lume. „Mi se pare tipic faptul că, la copil, forma interogării asupra numelor nu constă niciodată, după cîte știi, în a cere cum «se cheamă» un lucru, ci, dimpotrivă, ce «este» el. Interesul copilului nu este atras de actul de

¹) Essais sur le langage, Paris, Editions de Minuit, 1969, 348 pagini, format 13,5x22.

desemnare, pe care de altfel încă îl ignoră complet ca act separat" (p. 48).

Copilul, ca și omenirea multă vreme, ignoră importanța pe care o are limbajul în construirea ideilor. Elaborarea unei idei este imposibilă fără activitatea vorbirii. Cassirer consideră că principala formă prin care limbajul permite omului distanțarea de biologic și apropierea de logic este întrebarea. „În construirea conștiinței umane, nu există pas mai mare și mai important decît acela care duce de la expresia vocală sub formă de strigăt sau de orice interjecție emoțională la expresia sub formă de întrebare. Căci astfel constrîngerea purei necesități fizice este sfărîmată și temelîia libertății spirituale este pusă. În întrebare se exprimă, pentru prima oară, o curiozitate îndreptată nu spre posesiunea unui obiect, ci spre obținerea unei cunoștințe" (p. 58).

Întrebarea marchează și începutul distanțării de fenomen și începutul parcurgerii acestei distanțe dintre fenomen și esență. Prin întrebare, omul începe să fie nu numai un consumator de bunuri materiale, ci și un consumator de bunuri spirituale. Căci „așa cum copilul care aleargă nu mai are nevoie să aștepte ca lucrurile lumii exterioare să vină la el, tot așa copilul care pune întrebări posedă un mijloc cu totul nou de a interveni personal în lume și de a-și construi această lume prin el însuși" (p. 47).

Înțelegînd rolul pe care îl joacă limbajul în geneza animismului, Cassirer, referindu-se tot la psihologia infantilă, observă că, în ciuda aparenței „copilul nu vorbește lucrurilor pentru că le consideră însuflețite, ci, dimpotrivă, le consideră însuflețite pentru că vorbește cu ele" (p. 62).

Convins că noțiunea nu se poate forma decît în și prin cuvînt, autorul crede însă că identitatea diferitelor lucruri de același gen nu aparține lucrurilor, ci este produsul cuvîntului. „Unitatea numelui servește drept punct de cristalizare pentru multiplicitatea reprezentărilor; fenomenele eterogene în ele însele,

devin omogene și asemănătoare prin relația lor cu un centru comun" (p. 49). În concepția lui Cassirer, cuvîntul este principalul mijloc de construire a noțiunii, dar noțiunea nu reflectă esența lucrurilor, ci o creează. Din mijloc de construire a formelor logice prin care omul cunoaște lumea, limbajul devine un mijloc de construire a însăși lumii. „Lumea voinței nu este mai puțin decît lumea „reprezentării" o operă a limbajului" (p. 50).

Rămîne însă și astăzi valabil modul în care înțelege Cassirer raportul de subordonare a privirii fenomenului față de ascultarea cuvîntului purtător de noțiune. „Eul nu devine el însuși obiectul „privirii" interioare decît atunci cînd a reușit să se sesizeze astfel în oglinda propriei sale expresii. Căci orice exteriorizare a simplelor stări ale eului se întovărășește acum de un nou fel de a le înțelege, de un anumit mod de a le percepe și de a „apleca urechea" la ele" (p. 52).

Relevînd din nou importanța pe care o are limbajul în procesul de distanțare a omului față de fenomen și de emoția pe care acesta i-o stîrनेste, Cassirer insistă: „Și această manieră de «a asculta» conduce puțin cîte puțin la o formă de «ascultare» foarte îndepărtată de simpla supunere, de subjugarea condiționată față de emoție" (p. 52).

★

În al doilea studiu al volumului, intitulat „La pensée et la langue ou comment concevoir le rapport organique de l'individu et du social dans le langage", Albert Secheyne răspunde, cu cîteva decenii mai devreme, lingviștilor contemporani care pretind că nu oamenii vorbesc o anumită limbă, ci o anumită limbă SE vorbește prin oameni. „Nu se poate spune că o limbă nu are caracter corespunzător acelor ale colectivității care a creat-o, dar această corespondență se va explica îndeajuns altfel, fără să fie nevoie să se facă din gîndire și din limba care îi împrumută forma ei produse naturale direct determinate de factori pe care omul le

îndură și ale căror consecințe trebuie să le accepte așa cum acceptă forma craniului său sau culoarea părului" (p. 73). Omul nu este numai o ființă socială, supusă determinismului istoric, ci și o ființă individuală, creatoare de istorie. Omul este „punctul nodal” prin care natura saltă în cultură și determinismul social se transformă în libertate individuală. „Apoi presupunând chiar că doi indivizi s-ar fi dezvoltat în condiții sensibil identice, limba lor ar avea totuși câteva caractere distinctive. Mai întâi, prin faptul că însușirile lor intelectuale și morale diferă; dar și pentru că masa mijloacelor lingvistice pe care o au de asimilat oferă o mare supraabundență de resurse expresive care trebuie triate și clasate. Chiar în cazul cel mai favorabil, orice limbaj comportă un joc de sinonime destul de bogat și este sigur că sentimentele și ideile care se leagă de anumite cuvinte poartă un caracter de idiosincrasie personală” (p. 80—81).

Coercițiunea socială a unei limbi nu duce niciodată la anularea totală a contribuției individuale. După ce arată „că întrebuințarea limbii ne dispensează într-o anumită măsură de a gândi” (p. 88), Albert Sechehaye atrage însă atenția că „niciodată un sistem gramatical nu va împiedica spiritele confuze să rămână în conuzia lor” (ibid.).

Este adevărat că societatea, prin intermediul limbajului, pune la dispoziția individului o uriașă experiență istorică, teaurizată în lexic și în structura gramaticală, dar individului îi revine sarcina s-o utilizeze și s-o îmbogățească. „Grație limbii pe care o primim de la societate nu mai sintem condamnați să improvizăm rudimente de idei de fiecare dată când încercăm să gândim lumea pe care percepțiile senzoriale și altele ne-o dezvăluie” (p. 94). Așa cum aerul susține zborul avioanelor și rezistența naturii susține construcțiile culturii, tot așa limba impusă de societate permite individului să-și transforme neliniștile incommunicabile în idei comunicabile. „Există un principiu de mecanică — scrie Sechehaye — con-

form căruia nu există transmisie de forță decît acolo unde organul intermediar rezistă și cedează în același timp; nu se întâmplă altfel aici; printr-un proces analog, fructul gândirii personale se transmite comunității și se încorporează patrimoniului ei în măsura în care aceasta este capabilă să-l asimileze” (p. 95).

Autorul consideră că eroarea fundamentală pe care o comite sociologismul lingvistic constă în neglijarea contextului individualo-social, în cadrul căruia circulă textul. „Marea eroare este, după noi, de a acorda mult prea multă importanță textului, vrem să spunem entităților semnificative ale limbii, puse cap la cap, și mult prea puțin contextului, înțelegem aici prin acest cuvînt tot restul” (p. 86—87).



Urmează articolul: „Quelques remarques sur les rapports de la sociologie et de la linguistique”, în care autorul, W. Doroszewski, se oprește asupra înrudirii dintre sociologismul lui Emile Durkheim și structuralismul lui Ferdinand de Saussure. Apoi, Karl Bühler, convins că omul „vede” mai bine dacă își „ascultă” propria sa voce aducătoare de noțiuni, se apropie de părerile lui Picasso, care cere pictorilor să-și scoată ochii pentru a vedea mai bine. În articolul său „L'onomatopée et la fonction représentative du langage” el scrie: „Dacă s-ar face un plebiscit printre psihologi pentru a se ști care este mai bogat în resurse picturale, pictorul colorist sau cel care se folosește de sunete, votul meu ar fi, desigur, pentru cel de-al doilea” (p. 117).

Celelalte articole sînt mai speciale. Antoine Meillet în articolul: „Sur le bilinguisme”, examinează cum apare o limbă nouă din două limbi mai vechi. De pildă, franțuzescul „haut” din combinarea germanului „hoch” cu latinul „altus”. N. Trubetzkoy se ocupă de fonologia actuală. E. Sapir analizează realitatea psihologică a fonemelor. Charles Bally cercetează noțiunile gramaticale de absolut și relativ,

iar Gustave Guillaume schițează o teorie psihologică a aspectului, oprindu-se asupra a ceea ce este imanentă și transcendentă în categoria verbului.



Ultimele două studii, cele mai ample ale volumului, aparțin celebrilor afaziologi Adhemar Gelb și Kurt Goldstein. Autorii aduc o serie de date experimentale prin care dovedesc importanța distanței dintre om și mediul său înconjurător în construirea formelor logice ale cunoașterii. Ei demonstrează, cercetând patologia limbajului, că afazicul alunecă pe scara culturii și se prăbușește din nou în natură, pe măsură ce i se agravează boala. *Desigur* — scrie A. Gelb în studiul său intitulat „Remarques générales sur l'utilisation des données pathologiques pour la psychologie et la philosophie du langage” — *pentru noi, de asemenea, funcțiunea pur reprezentativă a limbajului se șterge când ne găsim angajați sau scufundați într-o situație care ne cere acțiunea imediată*” (p. 240).

Legătura nemijlocită cu o împrejurare dată îi cere omului mai mult reacții pragmatice și afective prompte decât idei ezitante și aproximative. În asemenea situații, mai mult omul ascultă de mediu decât mediul de om. A. Gelb precizează că „cu cât acționăm mai imediat într-o situație oarecare, cu atât mai puțin punem «distanță» între noi și obiecte sau lucruri; de asemenea, cu cât le tratăm cu mai multă precizie și exactitate, cu atât actul nostru devine mai «comandat» și mai inconștient” (p. 240).

Distanța dintre afazic și lucruri se micșorează pe măsură ce se deteriorează capacitatea lui de a se folosi de limbaj, principalul instrument cu ajutorul căruia poate ține lucrurile la o anumită distanță. „*Bolnavul, în măsura în care în general a putut conserva conduite ordonate, nu poate decât să persevereze pe linia actelor și atitudinilor pe care i le impune situația momentană. El nu poate nici să «iasă» din ea și nici să-i determine urmarea*

prin anticiparea unor scopuri oarecare” (p. 243). Capacitatea de abstractizare și de generalizare a afazicului este considerabil diminuată. „Astfel, un afazic numea litera B „lămpă cu gaz”, M „tichie de carnaval” și S „păianjen” pentru că aceste litere — scrise de mine perfect vizibile — aveau o formă puțin deosebită de aceea a bolnavului” (p. 247). Atenția afazicului este mult mai solicitată de ceea ce vede decât de ceea ce i se spune. La afazic, raportul dintre vizual și auditiv se răstoarnă în favoarea vizualului. Ceea ce i se arată îl împiedică să asculte ceea ce i se spune. „*Pentru «a asculta» trebuie cel mai adesea «a face abstracție» de situația prezentă, a se plasa la o anumită «distanță», ceea ce bolnavul este incapabil s-o facă*” (p. 250).

Adhemar Gelb își rezumă el însuși rezultatele cercetărilor sale. „*Am caracterizat modificarea fundamentală a afazicului prin doi factori, am vorbit de o alterare a atitudinii categoriale și, în legătură cu această modificare, de o regresivitate la un stadiu de umanitate mai primitiv, mai imediat «manual»*” (p. 240).

Pe Kurt Goldstein îl preocupă aceeași problemă: modul în care scăderea capacității de semnificare readuce viața omului din ce în ce mai aproape de imediat, de reacțiile pragmatice și de expresiile emoționale. Aceasta este teza principală din studiul său „L'analyse de l'aphasie et l'étude de l'essence du langage”.

Cel mai uman act al omului constă în semnificarea generalului cu ajutorul individualului, semnificarea abstractului cu ajutorul concretului. „*Expresia simbolică cere ca să se sesizeze o realitate dată, în același timp și în ea însăși și ca simbol al unui alt lucru*” (p. 285). Simbolul RE-prezintă ceea ce este absent cu ajutorul a ceea ce este prezent. Kurt Goldstein este și el de părere că aptitudinea de a semnifica prin vorbire a dus în mod firesc la subordonarea privirii față de ascultare. Absentul nu poate fi arătat, ci numai numit. „*Pentru a dobîndi această cunoaștere verbală*

trebuie să ne fi așezat în această atitudine reprezentativă, să fi dominat lumea privirii" (p. 330). În concepția lui „atitudinea categorială față de lumea exterioară și aptitudinea de a folosi cuvinte pentru a desemna concepte traduc una și aceeași atitudine fundamentală” (p. 308). Atitudinea fundamentală a omului în fața lumii constă în puterea lui de a se opune fenomenelor prin limbaj și de a le supune prin producție. Ca și Adhemar Gelb, Kurt Goldstein numește „categorială” atitudinea specifică a omului față de mediul său înconjurător. Afaziul pierde, în primul rând, ceea ce omul a câștigat cel mai târziu: înțelegerea conceptuală a lumii. Alterarea atitudinii categoriale înseamnă „o regresivitate a cunoașterii care alunecă de la o pricepere conceptuală a raporturilor dintre lucruri la o înțelegere mai intuitivă și mai concretă” (p. 305). Raportul dintre limbajul conceptual și cel afectiv se apleacă din ce în ce mai mult de partea celui afectiv. Primul devine din ce în ce mai sărac, iar al doilea, din ce în ce mai intens. „De mult timp cercetările atât de importante ale lui Jackson, prea multă vreme necunoscute, au demonstrat că limbajul expresiv se conservă totdeauna mai bine decât limbajul «reprezentativ» și voluntar” (p. 278).

★

Firește că din unghiul de vedere al filozofiei marxiste, construirea ideilor nu poate fi pe deplin explicată fără înțelegerea unității dialectice dintre construirea unei idei și aceea a limbajului. Unelta este deja proto-grafia unei vorbe și nucleul unei idei. Prin unealtă se manifestă lupta omului cu natura, prin vorbire se realizează colaborarea oamenilor în lupta cu natura, iar prin idei sporește continuu superioritatea oamenilor asupra naturii. Oamenii transformă natura cu ajutorul uneltelor, dar conform unor idei construite cu ajutorul vorbirii. Vorbirea este principalul instrument în construirea ideilor. Numai în și

prin vorbire se transformă în idei aversiunile și aspirațiile omului.

Descoperirea faptului incontestabil că vorbirea nu este numai un mijloc de comunicare a ideilor, ci și un mijloc de construire a lor i-a împins pe unii teoreticieni la hipertrofierea vorbirii în dauna gândirii. După părerea lor, gândirea n-ar fi decât o iluzie naivă care se ivește cu prilejul mînuirii diverselor sisteme imperfecte de semne. Un limbaj riguros formalizat va fi o vorbire complet dezantropologizată, care va face imposibil parazitismul gândirii. Se va pune astfel capăt și uriașei „schizofrenii” care a despicat lumea în subiecte gînditoare și obiecte de gîndit. Destinați să viețuiască, nu să gîndească, oamenii ar trebui să-și reia locul, iluzoriu părăsit, printre celelalte lucruri, iar cuvintele să revină, astfel, printre celelalte semnale emise și receptate de diversele sisteme de organizare ale lumii.

Antropoidul a început să devină om tocmai din clipa în care, pe de o parte, a izbutit să desprindă un fragment de natură, îndreptîndu-l împotriva restului naturii, iar, pe de alta, a reușit să-și folosească gura, nu numai pentru a asimila natura, ci și pentru a o contrazice. Strigătul este un mijloc natural de adaptare la natură, în vreme ce vorba este un instrument cultural de transformare a ei. Prin ideea pe care o zămislește, vorba este un substitut al faptei și un proiect de acțiune.

În vreme ce strigătul este un mijloc nelingvistic de comunicare, vorba este un mijloc de comunicare lingvistică. Mijloacele comunicării nelingvistice sînt mereu aceleași și totdeauna legate de o împrejurare prevăzută; vorbirea poate construi însă o varietate infinită de unități semnificative cu ajutorul unui număr finit de unități distinctive. Comunicarea melingvistică existentă între animale dar posibilă și între mașini este calitativ deosebită de comunicarea lingvistică, posibilă numai între oameni. Prima se propagă direct, ca focul în pădure, de la un sistem la altul, iar a doua se realizează indirect, prin mijlocirea ideilor.

Muncind și vorbind, omul este singura ființă în stare să folosească diversele fragmente ale naturii nu numai pentru materialitatea lor consumabilă, ci și pentru semnificația lor comunicabilă și conservabilă. Muncind și vorbind omul este singura ființă în stare să construiască semnificații.

Limbajul nu se reduce numai la un semnificant — vorba rostită sau scrisă; ea presupune și o semnificație: ideea; limbajul uman este unitatea contradictorie dintre vorbire, rostită sau scrisă, și gândire.

Făurind unealta și limbajul, omul a reușit să se emancipeze din ce în ce mai mult de sub dominația naturii și să devină creator de cultură. Construind prin forța metaforică a semnificantului verbal semnificații din ce în ce mai abstracte și mai generale, omul a izbutit să depășească oglindirea senzorială a individualului și a prezentului, să țin-tească un viitor din ce în ce mai îndepărtat.

Importanța sunetelor vorbirii și a semnelor scrierii nu rezidă în „fizicitatea” lor, ci în ideile pe care le vehiculează. Semnificantul este interesant nu prin ceea ce prezintă sensibil, ci prin ceea ce reprezintă inteligibil. Materialitatea semnificantului este subordonată spiritualității semnificației. Îndepărtarea treptată a semnificației de semnificant a dus, în mod firesc, la o continuă stilizare a semnificantului și, în consecință, la o permanentă abstractizare a semnificației. Istoria culturii este un proces prin care materialitatea semnificantului devine din ce în ce mai transparentă, iar idealitatea semnificației mai abstractă.

Tocmai creșterea distanței dintre semnificație și semnificant este aceea care sporește tensiunea gândirii și intensitatea elaborării unor idei din ce în ce mai profunde. De altfel gândirea nici nu se declanșează dacă distanța dintre semnificație și semnificant este prea mică sau prea mare. În primul caz, semnificantul este doar un semnal, iar în al doilea, semnificația este obscură.

În structura semnalului, semnificația și semnificantul nu sînt încă diferențiate, în vreme ce, în structura cuvîntului, semnificația se află într-o legătură din ce în ce mai mijlocită cu semnificantul. În timp ce semnalul aparține naturii, cuvîntul aparține culturii.

Creșterea distanței dintre semnificație și semnificant face, într-adevăr, ca prima să devină din ce în ce mai abstractă, iar al doilea din ce în ce mai transparent. Însă „transparent” nu înseamnă „neutru” decît în știință, unde cea mai mare parte a reacției subiectului este închisă între paranteze; în artă, unde interesează mai ales reacția subiectului față de obiect, metafora semnificantă trebuie să fie cu atît mai izbitoare cu cît este mai înaltă semnificația la care trebuie să ridice gîndirea.

Degradarea pînă la zero a expresivității metaforei înseamnă suspendarea prerogativelor subiectului, rechemarea omului din cultură în natură, capitularea în fața tendințelor tehnocratice de a obiectualiza subiectul, abandonarea luptei de a da lumii rosturi omenesti.

Fîind singura ființă care știe că moare, omul este și singura ființă care luptă pentru nemurire. Cultura nu este altceva decît strădania omului de a supraviețui.

A făurit unealta pentru a-și consolida gesturile, a născocit vorba pentru a depăși efemeritatea strigătului, a inventat scrisul pentru a prelungi viața vorbelor, a construit concepte pentru a se apropia de eternitate.

Fiecare concept este o izbîndă a omului asupra vremelnicei. Prin forma lor logică, toate conceptele vizează Universalul și Permanentul.

Posibilitatea semnificației de a se îndepărta de semnificant permite omului să-și sporească neconținut tensiunea sa spre eternitate.

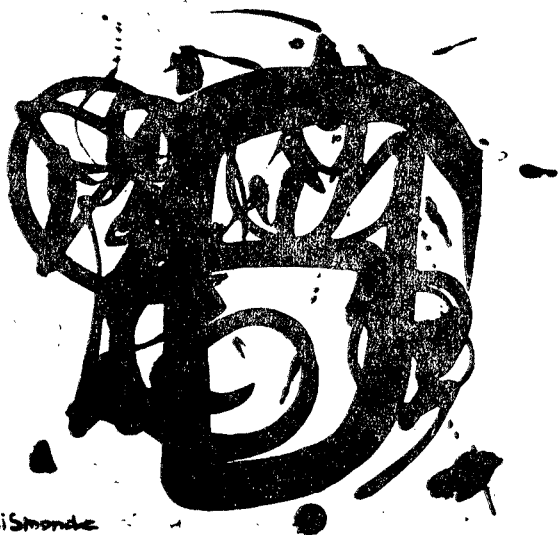
Firesc că distanța dintre semnificant și semnificație variază de la o epocă la alta. În general, crește continuu și numai manii creatori realizează distanța „contemporană” care provoacă tensiunea maximă a gândirii și elaborarea celor mai înaintate idei ale vremii.

Nevoia urgentă de a colabora în lupta cu natura i-a silit pe oameni să făurească vorbirea înainte de toate ca mijloc de comunicare. Însă la început oamenii își comunicau mai mult „îndemnuri” decât „idei”. Vorbirea era menită mai degrabă să emoționeze decât să încunoștințeze. Uneltele erau rudimentare, iar vorbele semnificau în mult mai mare măsură percepții și afecte decât idei. Perfecționarea uneltelor și rafinarea vorbirii au permis ținerea lucrurilor la o distanță din ce în ce mai mare și formarea unor idei din ce în ce mai comprehensiv. Oamenii au devenit, astfel, din

ce în ce mai liberi în fața naturii și mereu mai capabili s-o înfrunte.

Într-un moment în care atenția contemporanilor noștri este îndreptată din ce în ce mai mult nu spre idei, ci spre sistemele de semne prin care doar se materializează ideile, este necesar să se sublinieze că un creier artificial nu poate să aibă de-a face decât cu „litera” unei idei; „spiritul” ei nu e accesibil decât minții omeneste.

Sunetele și imaginile devin „limbaj” numai din clipa în care devin, după cum spunea Marx, „realitatea nemijlocită a gândirii”.



LiSmonde

ovidiu constantinescu



cronica târzie a unor vechi premiere

O atmosferă mai agitată ca de obicei, o curiozitate ce a reușit să tulbure apele moarte ale blazării cu care sînt așteptate într-alte seri premierele: la teatrul Alhambra, echipa de comedie alcătuită din trei cupluri actoricești, care avuseseră curajul să se asocieze cu puține mijloace pecuniare (ca în *Insula*, asociația Nadia-Boby II-Manuel, ale cărei fonduri se ridică la suma de 48 dolari, 75 cenți, o marcă poștală și un nasture), bizuindu-se însă pe un capital imposibil de calculat în unități monetare — talentul și tineretea — prezintă o piesă originală, *Steaua fără nume*, semnată de un necunoscut, Victor Mincu. Fauna teatrală constituie totuși o lume prin excelență indiscretă și, dacă rostul scenei este să completeze prin iluzie optică produsul unei fantezii literare, culisele sînt parcă anume făcute să divulge și să discrediteze orice mister. În teatru, care este un templu al publicității, anonimii n-au ce căuta și, în virtutea precedentului creat de piesa *Călătorie în întuneric* a Sonanei Topa, care, temindu-se de prejudecățile curente împotriva autorilor femei, mai ales cînd femeile în cauză mai sînt și actrițe, socotise mai înțelept să apară pe afiș sub un nume de împrumut (Nicolae Bucur), toți gazetarii teatrali sînt

convinși că Victor Mincu nu poate fi decît un pseudonim.

După ridicarea cortinei, sala, deși foarte atentă, continuă să freamăte în surdina. De la primele replici, contactul cu scena s-a făcut spontan, totul are un aer cunoscut, familiar, decorul, oamenii sînt perfect înscrși în spațiul românesc; șeful gării, țăranul care cere un bilet pentru Jirovăț, profesoara acră și înțepată, care-și pîndește elevele ca să le prindă în flagrant-delict de amuzament extrașcolar, au înrudiri vădite cu personajele caragialești, cu deosebirea că, deși mai mult sau mai puțin caricaturale, portretele nu sînt lucrate în acvaforte, ci în pastel sau în acuarelă. Necunoscuta ce coboară în rochie albă de seară, învăluită într-o boare de parfum franțuzesc, în gara obscură de pe valea Prahovei, aparține în schimb unei lumi neverosimile sau ireale. *Cînd te-am văzut astăzi, seara, intrînd acolo — în gara aceea afumată — cînd te-am văzut albă, limpede, strălucitoare... am crezut o clipă că vii din altă lume* — îi mărturisește timidul profesor de matematică, asupra căruia Mona exercită aceeași fascinație ca Oriane de Guermantes asupra lui Swann sau, ca să revenim pe coordonatele noastre, ca Donna Alba asupra lui Mihai Aspru: crea-

ție artificială a unei false aristocrații — cea financiară — floare de seră, puțin absurdă și eminemente frivola, dar cu o refulată virginitate sufletească. Marin Miroiu face parte la rîndul său din categoria morală a inadaptaților, o floare de seră și el, produs al unei intelectualități desconsiderate și vitregite, ce nu-și află locul într-un mediu înecat în mediocritate, cu o viață spirituală redusă la câteva idei preconceptuate și la câteva scheme; Ladiima și, într-o oarecare măsură, Gelu Ruscanu din *Jocul ielelor*. Drama intelectualului inaderent la o realitate meschină, se rezolvă însă la Mihail Sebastian liric și pastelat prin evadare și refugiu în atemporalitate și visare, steaua virtuală sau epopeea lui Alexandru cel Mare fiind deopotrivă simboluri ale actului gratuit compensator ale unei atitudini de opoziție pasivă și de apărare.

Piesa are șansa de a-și fi întîlnit înțepreții ideali: cele trei cupluri de actori talentați alcătuiesc un ansamblu perfect omogen, în care obișnuința de a juca împreună a creat un numitor comun, ca stil de interpretare, bazat pe o egală inteligență artistică. Micuța și copilăroasa Nora Piacentini s-a transformat, sub vraja unei zîne malițioase, într-o domnișoară bătrînă, uscată și veninoasă, care răcnește cu un glăscior implacabil *Taaaci!* ori de cîte ori biata elevă Zamfirescu încearcă să-și găsească un alibi. Nămeta Gusti mimează cu atîta autenticitate încurcătura și sfiala delicioventei încît pare într-adevăr o școlăriță fugită din internat și surprinsă în plină escapadă. Iar vocea tărăgănată și dulce a lui Radu Beligan psalmodiază liric textul, ca și cum ar rosti o incantație. Protagonista, în schimb, joacă într-o manieră diferită de a partenerilor. Invitată în reprezentație pentru prestigiul numelui său, Mania Mohor, fostă vedetă a teatrului Maria Ventura, a avut o vogă a sa, datorită frumuseții ei exotice și gesturilor cochetă și alintate. Zveltă și delicată cîndva, a început să ia forme planturoase, așa încît apariția Monei este nu numai stranie, dar și impunătoare.

Desprinzîndu-se încetul cu încetul de realitatea vulgară, actul al doilea păsește pe făgașul teatrului poetic francez (Mihail Sebastian va fi cunoscut desigur pe Giraudoux, pe Salacrou și, poate, și pe Anouilh, de care pare a fi cel mai apropiat, dacă nu cumva e vorba de un sincronism literar pe meridiane diferite) cu grația și delicatetea cu care perechile de îndrăgostiți din tabloul lui Watteau se îmbarcă spre Citera. Desenul e clar și precis însă, fără acea prețiozitate vaporosă a secolului al XVIII-lea, dar cu aceeași calitate a sentimentului, cu aceeași nostalgică reverie.

Intervenția inopinată a lui Mircea Șeptilici (Grig), cu distincția lui mondenă, suplețea de tînr sportiv și morga de om de afaceri, destramă fragilul vis urzit de o noapte înstelată și de glasul vibrant al liricului astronom provincial. Barca s-a desprins de mal și plutește pustie spre Citera, în timp ce Mona pleacă în limuzina prietenului său, spre viața de huzur și vane desfătări a unei întreținute de lux.

Succesul e cu drept cuvînt răsunător. Cu toate apelurile, nimeni nu se prezintă însă la rampă să culegă aplauzele...

Piesa ține afișul o lună încheiată, ceea ce pentru o lucrare originală înseamnă o carieră mai mult decît satisfăcătoare.

La cîteva luni după premieră, în septembrie, cînd ieșise în sfîrșit la iveală numele autorului, care-și redobîndise drepturile legitime asupra operei sale, l-am întîlnit întîmplător pe Sebastian în holul ziarului Informația, pe Academiei. „Mi-e așa de rușine — i-am mărturisit — cînd mă gîndesc c-am scris despre autorul *Stelei fără nume* ca despre un debutant”. „Lasă, domnule, n-ai de ce să te scuzi, crede-mă, m-a liniștit el, grăbindu-se să închidă discuția. Observasem, de altfel, mai dinainte, că nu-i plăcea să i se vorbească despre lucrările lui. Cu toate astea nota în jurnalul său, în prima zi de elaborare a piesei *Jocul de-a vacanța*: *Am adormit greu azi-noapte. Eram într-o excitație de spirit pe care de mult n-am mai avut-o... Vedeam azi-noapte seara de premieră, sala, spec-*

Iacolu, mă ocupam de distribuirea biletelor, cui să dau, ce fel de bilete să dau, etc. Doamne, cât pot fi de copil. A împărțit cu aceeași intensitate și statornicie ca și Camil Petrescu pasiunea pentru teatru, care, la un moment dat, avea să fie exclusivă și determinantă. În timp ce autorul *Mioarei* deținea cronică dramatică a ziarului *Argus*, Mihail Sebastian era cronicarul teatral al *Vieții Românești*. Eroul unicei sale nuvele, *Deschiderea stagiunii*, este un obscur gazetar de teatru, pentru care faptul de a fi fost refuzat la control într-o seară de premieră ia niște proporții catastrofale, antrenând după sine conștiința ucigătoare a mizeriei, a bătrâneții și a ratării.

Nu știam pînă acum ce înseamnă a vedea scenic o poveste, notează Sebastian în jurnalul de șantier al primei sale creații dramatice. E cu totul alt proces de gestație decît pentru roman. Și mă ametește tentația culiselor, a sălii de teatru, a așezelor. E puțin cabotinaj în mine... Și, în plus, emoția de a scrie pentru X! Gîndul că va trăi lucruri gîndite de mine, va spune cuvinte spuse de mine! Cîte revanșe nu-mi voi lua asupra ei. (Opere alese, vol. I, Teatru E.S.P.L.A., 1956).

Nu mai e pentru nimeni o taină, cred, faptul că piesa *Jocul de-a vacanța* a fost scrisă pentru Leni Caler, și nu numai din admirație pentru actriță. Citatul de mai sus însă ar putea da loc la presupuneri ce nu corespund adevărului. Relațiile dintre ei, după toate aparențele, n-au depășit stadiul unei strînse camaraderii. În realitate, Mihail Sebastian, care la vremea aceea avea douăzeci și nouă de ani, era îndrăgostit ca un adolescent entuziast și timid de actrița, a cărei prezență într-un spectacol însemna o cheazășie de succes, fiind, prin jocul ei plin de vervă și dragălășenia sa firească, favorita marlei publice.

În 1946 am avut cîtva timp în mînă unul din caietele jurnalului intim al lui Sebastian, din care trebuia să extrag niște fragmente semnificative pentru Revista *Fundațiilor*. Operație destul de delicată, deoarece manuscrisul — cu o caligrafie lîmpede, ordonată, fără rectifi-

cări sau ștersături — conține o serie de însemnări și de remarce obiective, colorate pe alocuri de o fină ironie, în legătură cu oamenii pe care i-a cunoscut, însemnări și remarce destul de inofensive în fond și care i-ar fi putut eventual sluji drept fișe pentru creionarea unor personaje de roman, dar care, date publicității, ar fi contrariat pe unii, ar fi șifonat pe alții, stîrnind oarecare numoare și mici resentimente. Fiind vorba de întîmplări și circumstanțe mult prea apropiate, de înși care erau încă în viață (majoritatea mai trăiesc și azi) și cum, pe de altă parte, confesiunile nu fuseseră făcute, poate, niciodată cu glas tare, ci numai încredințate în taină caietelor, pentru a nu fărîmița prea mult textul, lăsînd să se irosească tocmai ceea ce constituia farmecul său, am înlocuit toate numele menționate în jurnal cu inițiale fanteziste, în așa fel că nici cel vizat nu s-ar fi putut recunoaște. Operația a fost atît de conștiincios îndeplinită încît la un moment dat m-am încurcat eu însumi în atîtea false inițiale și am fost nevoit să verific cu atenție totul, de la început, ca să se poată păstra continuitatea.

Citînd cu cel mai mare interes, cum era și de așteptat, însemnările zilnice ale lui Mihail Sebastian, am fost surprins de tonul pătimaș al anumitor fraze, de incandescența și febrilitatea anumitor cuvinte, ce contrastau atît de frapant cu comportarea echilibrată și cu stăpînirea de sine pe care o vădea scriitorul în viața de toate zilele. A trecut un sfert de veac de la moartea lui Sebastian, iar Leni Caler este, de sigur, acum — sau ar trebui să fie — o doamnă de o vîrstă respectabilă și ar avea toate motivele să se simtă flatată de această iubire nebănuită sau ignorată dînr-o nevinovată — poate — cochetărie, iubire ce s-a răsfrînt, idealizată, asupra întregii opere dramatice a lui Mihail Sebastian — Corina, Magda Minu și Nadia D. fiind trei ipostaze, nu prea mult diferite între ele, ale tinerei fete zglobii, istețe, sensibile și oneste, cu spontaneități încîntătoare și replici prompte și pertinente, o fată ce abia a depășit pra-

gul adolescenței, pe jumătate băețându-l, mai mult camaradă decât iubită, adică personajul pe care l-a creat în teatru și pe care l-a jucat ani de-a rândul Leni Caler în diverse variante.

Recitind recent *Jocul de-a vacanța*, piesă pe care n-am apucat s-o văd niciodată pe scenă, am reconstituit în amănunțime situațiile, avînd tot timpul înaintea ochilor imaginile celor trei interpreți principali: V. Maximilian, George Vraca și Leni Caler: cuvintele, gesturile, felul de a reacționa erau mai mult ale ei decât ale Corinei și rareori modelul mi s-a părut atât de concret prezent într-o ficțiune literară.

Ultima oră a văzut luminile rampei la o jumătate de an după accidentul stupid ce a curmat viața scriitorului. Regia: Momi Ghelerter. Distribuția, și de astă dată, excelentă: Costache Antoniu, în Andronic, de o incomparabilă candoare, radiind o înduioșătoare umanitate, Ion Finteșteanu, în Buceșan, un veritabil rechin al marii finanțe, cu solemnitatea disprețuitoare și impenetrabila eleganță exterioară a unui magnat american, Niki Atanasiu, în Borcea, mai balcanic și mai *terre-à-terre*, în raport cu condiția mai minoră, în ierarhia șarlatanilor, a unui rechin de presă, Marcela Demetriade de o cuceritoare prospețime în Magda Minu, rolul cel mai frumos, poate, din cariera sa și interpretat în optime dispoziții, Carmen Stănescu, proaspătă angajată a Naționalului, într-un rolșor de câteva replici, jucat cu aplomb și cu umor.

Frate mai mare al lui Marin Mirosu, Alexandru Andronic este mai puțin provincial, dar și mai puțin poet decât el, cu pedanterii și ticuri didactice, mai dezarmat totodată, de o naivitate mai mult decât ridicolă, care face din el uneori un personaj de țârsă, amestecîndu-l într-o serie de quiproquouri burlești. Schimbîndu-și numele în Magda, Corina a devenit mai fantasmă, dar în același timp și-a însușit o inteligență practică și a câștigat o perspicacitate capabilă să înfrunte și să-i țină în șah pe cei doi corifei ai șantajului, utilizînd propriile lor arme cu abilitatea și dezinvoltura pe

care Molière sau Marivaux le atribuiau agerelor subrețe din comedii lor.

Intențiile blajin-ironice sau acid-ironice din piesele anterioare s-au accentuat pînă la satiră și sarcasm, intriga condusă cu brio și cu o ineputabilă suculență comică de-a lungul celor trei acte are o concluzie amară, chiar dacă unelțirile cinice ale celor doi profitori sînt dejucate de tînăr și isteța studentă, iar o parte din profituri deturnate în folosul științei. Suflul liric nu a dispărut însă cu totul și duetul Magda-Andronic din actul al doilea, deși cituși de puțin amoros, este însuflețit de fervoarea și admirația cu care discută amîndoi despre Alexandru cel Mare și care, prin grațuitatea și amacronismul lor, capătă valențe poetice.

1950. O notiță laconică publicată în ziare anunță comemorarea a cinci ani de la moartea lui Mihail Sebastian, cu prilejul unui spectacol cu *Ultima oră*, pe care urma să-l deschidă printr-o cuvîntare Camil Petrescu. Zi cenușie, friguroasă. Sala plină cu spectatori duminicali. Camil Petrescu detesta să vorbească în fața unui public numeros și faptul că se hotărîse s-o facă era o excepție consimțită în amintirea bunului său prieten. A vorbit sobru, cu o emoție reținută, fără să se risipească în cuvinte goale. Puține figuri cunoscută în staturi. Întîlnindu-se în pauză cu profesorul Alexandru Rosetti, fratele mai mic al lui Sebastian constata cu tristețe că în presă apăruseră doar cîteva informații sporadice și un articol sau două în legătură cu comemorarea.

1947. Teatrul Municipal și-a deschis stagiunea cu ultima piesă a lui Mihail Sebastian, *Insula*, din care nu apucase să scrie decât primele două acte. Mircea Șepțilici, căruia dramaturgul îi împărtășise planul lucrării și destinele personajelor, a completat-o adăugîndu-i ultimul act.

Autorul *Insulei* relua într-o interpretare originală tema piesei *Potopul* de H. Bergheer, pe care o prelucrase pentru teatrul Barașeum: în împrejurări excepționale, sîdii să

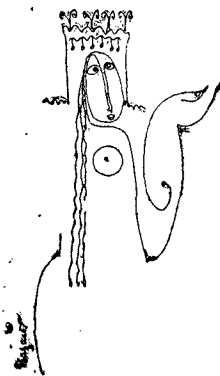
facă față cu propriile lor mijloace unor condiții vitrege, oamenii se apropie, împinși de instinctul de conservare, pentru a descoperi în cele din urmă eficiența și plenitudinea afectivă a sentimentului de solidaritate, ce face să dispară deosebirile sociale și atenuează contradicțiile structurale. O temă animată de un idilic umanitarism și care nu putea fi tratată decît într-o ficțiune romanescă și într-un spirit de largă încredere în virtuțile edenice ale sufletului omenesc. Rămîne totuși întrebarea : o asemenea metamorfoză este destul de profundă pentru a fi și definitivă ? Mihail Sebastian, după relatările lui Mircea Șeptilici, avea în proiect două variante pentru finalul piesei : una, în care Nadia se decide să aleagă între dragostea matură a lui Manuel B. Manuel și cea juvenilă a lui Bobby și primește să-și împartă viața cu cel dinții, după încetarea blocadei ; a doua, în care cei trei tovarăși de restriște optează pentru noua lor existență boemă, rămînînd mai departe împreună și după ce condițiile au reintrat în normal. Mircea Șeptilici a imaginat o a treia eventualitate, fără să trădeze intențiile autorului, lăsînd o margine de incertitudine, în care orice ipoteze sînt îngăduite : blocada ia sfîrșit și eroii se despart, la fel ca în *Jocul de-a vacanța*, întorcîndu-se fiecare la destinul său, dar cu speranța că se vor mai întîlni.

Sub direcția de scenă și în decoururile lui Mircea Șeptilici, piesa a fost slujită cu rîvnă și dragoste de cîțiva dintre actorii de frunte ai teatrului Municipal : Beate Fredanov

— o blondă foarte blondă și feminină Nadia B. — cu un joc cerebral și nuanțat, I. Lucian, care pe vremea aceea nici nu visa că va ajunge director de teatru și va juca roluri de bunici, regretatul Jules Cazaban, care exprima atît de convingător stupefacția bancherului scortșos și aferat atunci cînd descoperă că prestigiul său este întru totul dependent de hazard, încît o clipă figura lui devenea mărturia cea mai sugestivă a relativității, vigurosul N. Sireteanu și suava Sara Manu — amîndoi de mult plecați din mijlocul nostru.

1945. Zi de vară senină, caldă, îmbietoare. În cimitir, verdeța copacilor nu și-a pierdut încă frăgeziimea. Aleile sînt împinzite de lume, în timp ce sicriul se îndreaptă spre groapa proaspăt săpată, urmat de un munte de flori. E ultimul spectacol la care participă Mihail Sebastian, de astă dată în calitate de actor principal. Cineva se gargarisește cu un discurs emfatic și stupid. Cuvintele sînt însă acoperite de ciripitul sumedeniei de păsări ce cîntă îmbătate de lumină și de parfumul florilor.

Prin dantelăria crengilor se țes raze de soare și, dacă aș închide ochii, l-aș zări pe Mihail Sebastian îndeapărtîndu-se dincolo de ziduri, într-o atmosferă vaporosă, însoțit de patru doamne în crinoline pastelate, ca în tabloul lui Watteau — Corina, Mona, Magda și Nadia — spre țărmul magic unde-i așteaptă corabia pentru Citera.



d. i. suchianu

ceea ce numai cinematograful poate spune

Este vorba de remarcabilul film al lui Alain Resnais: „Te iubesc, te iubesc“. O echipă de savanți descoperă mijlocul de a „arunca“ pe cineva în trecut, în propriul său trecut. Adică de a înfrînge cea mai severă lege a universului, anume ireversibilitatea timpului. Experimentele făcute pe șoareci dăduseră rezultate excelente. Acum se va încerca o experiență pe om. Se va alege un sinucigaș proaspăt salvat. Cobai ideal, căci nu-i pasă dacă moare și deci se pretează bine la această încercare care ar putea să-l coste viața. Experiența ratează. Odată proiectat în trecut, pacientul nu a mai putut fi „recuperat“. Și moare. Iar filmul ne arată, prin imagini și conversații, cum operația primă, a „aruncării“, reușește, dar — din păcate — reușește prea bine. Asemenea pățaniei ucenicului vrăjitor, eroul nostru este „înghițit“ de acest trecut (expresia aparține lui Caramfil). Ce fel de imagini a ales autorul pentru a ne zugrăvi fenomenul? Probabil că le-a ales bune, căci publicul în sală părea impresionat, chiar dacă nu pricepuse deplin problema (de altfel, „deplin“ voi arăta că nu a priceput-o încă nimeni).

Cronicarul foarte intelectual de la foaie intelectuală revistă „Cahiers du Cinéma“ (care tocmai din asta, din „intelectualitate“, a și murit,

acum, recent) numește filmul lui Alain Resnais „o tentativă ratată de amestecare laolaltă a unei ficțiuni cu o știință-ficțiune“. Toată aparatura de laborator a „mașinii de întoarcere a timpului“, acest critic o numește „naivă“, „îmbătrinită“ (vieillot), „puerilă“ contrastând în mod penibil cu o „grijă de extremă modernitate“. Din contră, doi critici români au înțeles corect ce înseamnă așa zisul „science-fiction“, gen în care strălucise Jules Verne și mai ales Wells. Naiv e tocmai să insiști asupra realismului tehnic al detaliilor. E o greșeală să descrii în mod savant procedeele, care prin definiție pot să fie oricât de naive. Importante sînt consecințele, aplicațiile noilor invenții, nu anatomia aparatelor. Aparatura e doar o ipoteză, o presupunere. Autorul spune (mai exact are aerul să spună): „Să presupunem, prin ipoteză, că am descoperit că există substanțe rele-conducătoare de gravitație“ (Wells); sau că putem arunca pe un om, îndărăt, în propriul său trecut (Alain Resnais); sau că s-a descoperit o licoare care transformă pe un intelectual subțire în bestie fioroasă (Doctor Jeckyl); sau că Moartea, la intervale fixe, din miliarde în miliarde de ani, are dreptul la o vacanță de o lună, în care își poate alege orice gen de existență vrea („Moartea în vacanță“). Sau că un savant a descoperit niște unelte chirurgicale cu care se obține, pe animalul operat, o accelerare a evoluției darwiniene. Dacă unui leopard i-ar trebui câteva miliarde de ani ca să se ridice pînă la stadiul de om, savantul nostru obține asta în câteva zile („Insula doctorului Moreau“ de Wells). În toate cazurile enumerate, uneltele și mașinile cele noi aproape că nici nu ne vor fi arătate. Cum se fabrică aceste mașinării de science-fiction, din ce se compun, pe baza căror legi fizico-chimice funcționează, puțin importă. Importă efectele aplicării acestor aparaturi. Ele, aparatele, ne vor fi arătate convențional, sumar și fără explicații, cu piese oricât de bizare sau oricât de banale. Tot ce li se cere e să vedem că sînt acolo. Altfel tot. Asta e „regula jocului“ (expresia aparține Anei

Maria Nartii). Plecînd de la ipoteza inițială, povestitorul are ocazia de a descoperi o mulțime de foarte logice și naturale lucruri, „dacă... Da. Dacă! Înșă, o dată ancorată pe acest „dacă“, devenim teribili de legați de logică și de verosimilitate. O dată miracolul admis, consecințele trebuie să nu aibă nimica de miracol, să fie realiste și adevărate ca $2 + 2 = 4$. Dacă. Dacă ar fi Harap Alb. If.

Cei doi croniciari români au înțeles aceasta — Caranfil chiar își începe articolul cu iscălitura contractului între el (spectator) și ei (personajele și autorul). Cronica începe cu cuvintele: „Bine, de acord! partea de science-fiction nu este aici decât un pretext, un mod de a pune problema“. Excelent spus.

Ana Maria Marti folosește două epitețe tot atât de juste ca și „acord“ și „pretext“ ale lui Caranfil. Ea zice că partea de science-fiction servește „doar ca un chenar al adevăratei povești a filmului“, adică, în fond, al singurei povești, devreme ce ea este cea adevărată. Tot A.M.N. spune că un asemenea film nu poate fi înțeles, apreciat, „gustat“ (citez): „decît de aceia care-i acceptă regula jocului. Pentru ceilalți el rămîne o compoziție complicată și artificială“. Ceilalți. Da, ceilalți vor găsi că filmul e stupid (sau, cu o formulă mai elegantă și mai fudulă, vor binevoi a găsi că bietul Resnais e în scădere. Asta chiar s-a și întîmplat aievea. În revista „România Literară“). Și Ana Maria Nartii adaugă că această aparentă complicație și artificialitate (citez): „spune un lucru deosebit de simplu, anume că pentru om nu există timp obiectiv, străin de sine“ (adică, străin de acel om). Poate că nici nu știe A.M.N. ce adevăruri uluitoare, ametoitoare se află îndărătul acestei corecte a dumisale înțelegeri a lucrurilor.

Filmul lui Resnais înscrie în venerabila, antica știință a psihologiei un capitol nou, încă mai senzațional decât capitolul foarte nou pe care același Alain Resnais îl adaugă psihologiei prin al său „An trecut la Marienbad“. Și acolo era vorba tot de memorie. Dar, cum foarte frumos spune Caranfil, în „Je t'aime“ autorul „repetă fără să se repete“.

În primul film el făcea (lucru complet inedit), ceea ce eu am numit „preistoria amorului trăznet“, istoria multelor vederi care preced totdeauna ultima vedere a amorului zis „de la prima vedere“. Acest film descria încapăținarea de a-și aduce aminte și de a evoca scene fugitive pe care, tocmai de aceea, sîtem biologicște datorți să le uităm. A nu le uita este o anomalie, dar o anomalie care nu e patologică, fiindcă e legitim să vrei să-ți aduci neapărat aminte ceva care știi sigur că a existat.

În „Je t'aime“ e de asemenea vorba de anomalie: întoarcerea în suita a coborișului timpului. Anomalia, ca și în „Marienbad“, reușește. Dar, vai, reușește prea bine. Și, ca în legenda ucenicului vrăjitor, succesul prim se mută în catastrofă. Problema anomaliilor timpului — scumpă lui Resnais — apare pentru a doua oară, dar altfel decât în prima dată. La „Marienbad“ fenomenul era posibil, realizabil, dar era. În „Te iubesc“, reversibilitatea timpului, aruncarea în trecut, se arată a fi totodată posibilă și imposibilă. Posibilă, fiindcă savanții din poveste au izbutit să-l auzirile pe erou în acel „minut“ din trecut. Imposibilă, fiindcă această reușită a declanșat un fel de reacție în lanț și moartea victimei.

A.M.N. bănuiește toate acestea cînd zice că eroul trăiește „rătăcit în propriul său altădată“. Eroul își execută saltul înapoi, aruncarea într-un anume minut al anului trecut, fixat, de comun acord, de către subiect și experimenterii, dar (citez): „minutul acesta se multiplică, se reia, se desfășoară în crîmpeie dezordonat adunate, adăugîndu-li-se fărîme din alte trecuturi“ (A.M.N.).

Resnais nu numai că înnoiește știința psihologiei, dar o și răstoarnă, pur și simplu. Fără să-și dea seama, el va dărîma celebre teorie a lui Bergson, teoria „celor două memorii“. Și, mai ales, el va arăta că ceea ce Bergson (și mulți alți psihologi) numesc „suvenir pur“ este, în realitate, forma cea mai im-pură de amintire. Antiberghsonianii contestă unele funcțiuni și semnificații ale suvenirului „pur“. Îndee-sobi nu admit ca el să fie dispensat

de orice bază fiziologică, nervoasă, cerebrală. Dar nimeni nu contestă existența însăși a acelor amintiri, în care reconstituim o scenă trecută în mod complet și dezinteresat, fără nici o intenție de acțiune subsecventă, și fără nici un adaos din imaginație. Marea nouitate, marea adevăr descoperit de Resnais este că acest suvenir pur nu există în viața curentă. Că acele „retrairi complete“ nu sînt pure deloc, ci, mai mult ca oricînd, amestec de trecut, prezent și viitor (și asta mai ales în exemplele date de Bergson). Trecutul pur e cu totul altceva. Ceva care ar putea să existe, dar nu a fost încă observat. Trecutul pur este trecutul sec, în care am putea fi „aruncați“; este un moment precis și stîngher, este un timp țapăn, fără acele imbolduri spre acțiune care sînt tocmai funcția normală a trecutului. Și fără, de asemenea, celălalt avînt spre acțiune, pe care îl aduc proiectele, planurile, năzuințele, adică viitorul. Nimic din toate astea în trecutul pur, uscat și fix, pe care îl descoperă Alain Resnais. Acesta, și nu acela al lui Bergson, e suvenirul pur, trecutul receptacul, trecutul recipient, în care experimenterii din filmul nostru îl vor „arunca“, pasiv, pe pacient. Acest trecut este presupus a fi exact ceea ce trăise odinioară. Și este, în fond, un prezent, căci pe atunci, cînd îl trăia, el era prezent. Avea, desigur, în el, ca orice prezent, antecedente și planuri viitoare, așa cum toate prezentele au. Înșă experimenterii din film voiau tocmai să purgheze acest prezent, să-l curețe de toate intricațiile sale cu trecutul și viitorul, trecîndu-l la ceea ce s-ar putea numi un prezent absolut, căruia îi vom zice „trecut“ doar fiindcă, printr-un salt înapoi, numai acolo, în trecut, îl vom putea găsi. Numele acestor imagini de trecut pur, și fix, și sec, este acela de prezent absolut. Aceste prezente totale, și numai ele, sînt imaginile stînghere care se prind pe ecran, adică în mintea personajului supus la experiența aruncării în timp. Acest fel de trecut, lipsit de viitor, de acțiune, de închipuire, este posibil. În tot cazul, se pleacă, în povestea noastră, de la ipoteza că e

posibil. Și se arată că, deși posibil, el este contra naturii. Posibil, dar condamnat — odată existent — să rateze. Căci orice contact cu „alte trecuturi“ (cum observă Ana Maria Nartî) îl zăpăcește și îl anulează. Experimentatorii din poveste au avut inteligența să vadă că „aruncarea în trecut“ cere ca scena trecută, scena de recepție, să fie numai una, una singură. Ei și-au dat seama că contactul cu alte trecuturi pure ar produce o fuită asemănătoare scurtului-circuit. „Multiplicarea“ (pe care o semnaleză A.M.N., cu drept cuvînt, ca un defect) împiedică „recuperarea“ în prezent, cum o numesc experimentatorii. Recuperare lungă, de 4 minute, în timp ce „aruncarea“ dura numai 1 minut. Manetele și comenzile de aparate electronice, spectatorul nu le vede, și nici nu are nevoie să le vadă, ci vede doar efectele. Vede și aude exasperatele eforturi ale experimentatorilor de a nu lăsa pe subiect să „lunece“ (Caranfil) în „alte“ trecuturi (A. M. Nartî). Din păcate, nici-un critic nu a observat sensul tragic al acelei scene unice, aleasă de experimenterii, scenă care se repetă de vreo zece ori, și unde eroul ieșind din mare, de sub apă, este întrebat de iubita lui: „A fost bine?“ Iar el răspunde: „Foarte“; apoi încă vreo 2—3 fraze, apoi ieșirea din apă, așezarea lui lângă iubită. Aceasta era clipa „trecut pur“ aleasă de experimenterii. Trecut rapid, de un minut, bine fixat în timp (fixat pentru veșnicie, înțepenit pentru totdeauna). În acest trecut scurt, uscat, imobil și unic, acolo va fi aruncat eroul. Dar vai, inundat de „alte“ trecuturi, el scapă și o ia razna, în timp ce experimenterii încearcă disperat să-l tot întoarcă la aceeași, mereu aceeași scenă, cu exasperanta repetare a ieșirii din apă și a crîmpeiilor de frază respective. Mereu aceleași? Într-o privință, am spune că de fiecare dată altfel, în sensul că odată scena are 6 din cele 6 fraze, alteori 2, după cum reușita experimenterilor de a-l readuce pe subiect la punctul zero a fost mai mult sau mai puțin izbutită. Și așa, din fiasco în fiasco, aruncarea și recuperarea care trebuiau să dureze

cronica filmului

1 minut + 4, vor dura lungi, foarte lungi minute, aproape un ceas, tot cu nădejdea că minutul de trecut pur se va desbăra de „alte“ trecuturi pure și că pacientul va putea fi recuperat. Încă o dată: experiența aruncării în trecut nu a eșuat; a reușit; dar a reușit oarecum prea mult. Iar faza a doua a dat greș. Ceea ce arată bine caracterul „contra naturii“ al întoarcerii înapoi a roatei timpului, al „săgeții“ timpului, cum zic fizicienii.

O nespusă frumusețe de adevăr și emoție se află în felul plastic cinematografic în care ni s-a arătat acest eșec; cum s-a produs el, și cum a evoluat pînă la catastrofa ultimă. Asta nu a frapat pe comentatori, după cum nu i-a frapat nici caracterul *unic* al scenei de ieșirea de sub apă. Ei au socotit-o asemănătoare, prin neînsemnătatea ei, cu atîtea alte neînsemnate „cărămpele“ și „particule“ de trecut. Și n-au observat că aceste „alte“ secvențe, treptat-treptat, își schimbă structura, factura, natura. Încet-încet, trecutul pur se „despurifică“, încetînd mereu mai mult să fie *numai* trecut, și adăogîndu-și tot mai mult prezent și tot mai multă alură de viitor, cu intenții, planuri, proiecte, socoteli. Ca în viață. Scenele își păstrează unele față de altele incoerența, dezordinea haotică, dar fiecare în parte începe tot mai mult să semene cu scene din viața reală. Cronicarul de la „Cahiers du Cinéma“ observă că „în mod curios“ (el a avut deci meritul să-și dea seama că este aici ceva *curios*), deci, scrie el, „în mod curios, cu cît multiplele tablouri ne livrează informații mai multe despre erou, precum și cu cît aceste bucățele de viață par a se angrena unele într-altele ca să reconstituie un puzzle, cu atît mai puțin aflăm despre ce este vorba. Lacunele par a se înmulți paralel cu piesele care ar trebui să le umple“. Faptul e exact. Eroarea e de a vedea în el un cusur. Faptul exprimă magnific penibila evoluție, anevoiosul drum în care viața combatte antinaturala „cădere în trecut“. Comentatorii n-au văzut acea deosebire tot mai mare între trecutul cheie, trecutul de un minut, trecutul programat, și toate

celelalte imagini. Toți, chiar și cei doi critici români pe care i-am lăudat, fierb în aceeași oală aceste fapte deosebite, ba chiar opuse; le fierb pe toate în oala visului, a incoerenței (a pretinsei, presupusei) incoerențe a visului, pe care îl numesc, de preferință: coșmar. Reîntîlnim aici o vestică eroare de psihologie, în care a strălucit mai ales Bergson. El zice că prima speță de memorie, memoria activă, suvenirul achiziționat prin repetiție și obișnuire, această memorie activă o „jucăm“, prelungind suvenirul în acțiune. În schimb, suvenirul pur, pe care îl căpătăm din prima dată, nu-l jucăm, ci-l „visăm“. Visul după Bergson este contrariul acțiunii; este „dezinteresul“, dezinteresarea. Ceea ce o dublă eroare. Mai întîi, nu sîntem niciodată mai „actori“ ca în vis. Janet spune că în timpul visului sînt „amorsate“ sute de mișcări, în vederea a tot soiul de operații fizice și morale. Omul (zice Janet) „visează mai ales cu mîinile și picioarele“. Cît despre „dezinteres“, acesta e o eroare și mai mare. De la Freud și Janet încoace se știe că toată imajeria viselor se grupează în jurul unor centre de interes, dorinți sau temeri „refulate“, adică tot ce e mai dramatic, mai interesant și mai interesat în viața noastră.

Sînt multe, în frumoasa poveste a lui Resnais, scenele care seamănă cu acea scenă-cheie, cu scene de „trecut pur“ (ieșirea de sub apă). Dar mereu mai multe devin scenele unde prezentul acțiunii și viitorul proiectelor se amestecă și poluează trecutul pur, făcînd din el scenă de viață, sau scenă de vis, care în viață este, dacă nu chiar și mai mult, în sensul că în vis coeficientul de năzuință spre viitor, spre schimbare, învoire, progres, evoluție creatoare, este încă mai mare decît în platitudinea existenței cotidiene. Deși conțin din ce în ce mai mult prezent și viitor, aceste secvențe care fac puntea spre viață, păstrează totuși ceva din forma seacă a trecutului pur. *Ele conțin numai în timpări care au avut efectiv loc*. Nu cuprind adausuri imaginare, ca în vis. Dar blestematul proces mergea înainte. Și spre sfîrșitul filmului

lui, ca o încoronare dialectică a fenomenului, avem o imagine, o scenă, unde realitatea întimplată și cea închipuită se găsesc amestecate exact ca în vis. E curios cum nici-un cronicar nu a observat-o, deși era foarte vizibilă, mai întîi fiindcă e unică în felul ei și, al doilea, fiindcă se repetă de mai multe ori. Dar poate nici Resnais n-a observat-o, ci doar a pus-o așa, instinctiv, cum știu să ghidească marii creatori.

Este imaginea eroului sinucis, cu pete de singe pe pulover, dar aflat în curtea institutului de cercetări, unde nu putea să fie, căci el acolo venise *după* ce se sinucisese, după ce-și vindecase complet rana. Ni se arată întîi cum el se omoară adevărat, la el acasă. Apoi, făcînd un salt spre vis, el apare rănit și însîngerat în curtea institutului, unde, realist vorbind, nu avea voie să afle. E prima oară cînd imaginarul irupe în real. Asta marchează înfrîngerea finală. Pînă atunci, în ciuda intruziunii progresive a prezentului și viitorului în trecutul sec și pur, imaginarul totuși nu fusese lăsat să intre. Acum ultima spîrtură s-a făcut...

Adevărul profund al acestei povești este că întoarcerea înapoi în timp este pentru om ceva contra naturii. Că moartea, ca și viața, este totuși un mers înainte. Acele popoare care și-au dat osteneala să-și imagineze cum va fi „viața de apoi“ nu și-au reprezentat-o ca o pisare pe loc a unor suveniruri țepene și invariabile, ci ca o viață de schimbare, mai exact: de îndreptare. Tipică e concepția Dacilor, care socoteau că, după moarte, continuăm — fără nici-o întrepruză — viața de pînă atunci, dar tot ce făcusem prost, vom încerca să dregem. Cam asta este și ideea din filmul lui Resnais, unde moartea nu e catastrofă, ci soluție, ba chiar revenire la acel ova-druplu amestec de trecut, prezent, viitor și imaginar, amestec care caracterizează deopotrivă viața terestră și orice presupusă viață „de apoi“. La eroul lui Resnais, împotriva mersului înapoi, a trecutului vid natura, care „are eroare de vid“, restabilește ordinea, mersul înainte, fie chiar prin moarte, care

tot un fel de mers înainte este. Stare pe loc este numai mersul înapoi. Și nu este nici aici un paradox mincinos. Am văzut, în povestea noastră, cum mersul înapoi declanșează o serie de alte mersuri înapoi, care îl înțepenesc pe primul și apoi se înțepenesc toate unele pe altele, ajungând la acea „mlaștină“ de care, de mai multe ori, vorbește eroul.

Ana Maria Narti a avut intuiția acestui fenomen de ucenic vrăjitor, când așa de frumos spune: „Nu avem dreptul să atingem mecanismele gingașe care conduc relațiile noastre cu lumea timpurilor purtate și strânse în noi, pentru că, încercând să le mînuim, am putea să ne rătăcim în ele și să ne distrugem“.

Să nu minimalizăm tîlcul acestei povești. Să nu spunem (Caranfil): „Sub masca unui inocent joc de societate...“. Sau: „este și nu este joc“. Nu. Nu este nici-un moment joc. Există aici o „regulă a jocului“, adică convenția că știința actuală poate „arunca omul în propriul său trecut“. Asta nu e jucărie. Din contra, cum spune A.M.N., să nu ne jucăm cu aceste lucruri.

În schimb, și A.M.N. minimalizează măreția acestei povești, spunînd: „În sfîrșit, pentru a defini pînă la capăt, trecutul se confundă cu iubirea“. Desigur, găsim aici o sfîșietoare poveste de dragoste. Dar mai găsim și alte lucruri, chiar lucruri humoristice, care compun portretul eroului. Iar adevăratul tîlc al poveștii putea fi evocat de orice alte împrejurări, cu o egală elocvență și claritate. Ceea ce-mi amintește cu cîtă finețe A.M.N. observa că, în comparație cu incoerența și stupiditatea cu care cinematograful de avangardă american se aruncă în adîncurile vieții interioare, a psihologiei subiective, în comparație cu asta (citez): „melancolica evocare a lui Resnais are limpezime carteziană“. Îi sînt recunoscător pentru această formulă. Căci analizînd, cîndva, filmul „Marienbad“, arătam că, de îndată ce știm despre ce este vorba acolo, toate incoerențele, repetițiile, vidul de evenimente, aspectul fantomatic, ceșos al personajelor, stupiditatea poveștii, toate acestea se transformă într-o poveste

cronica filmului

de o „limpezime carteziană“, evidentă ca $2 + 2 = 4$.

Năci amorul, nici sinuciderea nu sînt „tema“ filmului lui Resnais. Greșește Căranfil cînd zice: „Singurul punct cert de referință, singurul moment statonnic — aici e drama — e sinuciderea cu care (eroul) își încheie peregrinarea în coșmar“. Nu. Sinuciderea e o imagine foarte episodică. Ea vine doar la sfîrșit, cînd eroul simte că moare. Prin asociație de idei cu moartea, el își aduce aminte că mai murise odată. Cadrele cu sinuciderea au o altă semnificație, mult mai importantă decît aceea a unei simple asociații de idei. Am spus că acele imagini marchează pentru prima oară intruziunea închipuirii în trecutul sec și fix și, paradoxal, sub chipul morții, victoria finală a vieții împotriva mersului înapoi spre nemîșcare. Este un înțeles nu numai

uman, dar și cosmic, căci ireversibilitatea timpului este un adevăr deopotrivă psihologic și fizico-chimic.

Bine înțeles, tema amorului, a morții, a sinuciderii, a visului sînt importante în sine și nu trebuie să ne plîngem că le întîlnim ca „material“ în povestea lui Resnais. Ne plîngem doar că aceste frumoase teme ne împiedică să vedem tema de bază a filmului, așa cum uneori pomii te împiedică să vezi pădurea.

Încă un cuvînt, pentru a justifica titlul acestui studiu. Socot că nici romanul, nici poemul, nici teatrul n-ar fi putut trata această aruncare a omului în trecutul pur, și consecințele ei. Aici imaginea vizuală fizică era indispensabilă, ceva mai mult, această imagine optică materială nici pictura, nici sculptura nu ar fi putut-o da.



[M]26V69

radu ionescu



ștefan popescu

Muzeul de Artă al Republicii ne-a obișnuit cu expoziții retrospective care, cu cataloagele lor, devin criterii de referință. Prin ele artiștii prezenți în conștiința publicului își dezvăluie valențe uitate sau chiar necunoscute, iar alții, complet ieșiți de pe linia preocupărilor noastre, pot să-și recapete locul meritat.

Cu toate că Ștefan Popescu s-a bucurat de o mare notoritate în timpul vieții, destinul său postum a fost deosebit de ciudat. Ca pictor el a fost complet negat, iar ca desenator considerat drept o personalitate excepțională. Primul punct de vedere era în special al tinerilor critici și istorici de artă, iar al doilea al acelor care, cu câteva decenii în urmă, erau prietenii și admiratorii de o vîrstă apropiată ai pictorului. Retrospectiva lui Ștefan Popescu pictorul, organizată anul trecut la Ploiești, ne-a arătat că o selecție severă este aptă să ridice nivelul opiniei curente despre această fațetă a operei sale, după cum actuala retrospectivă de desen ne-a făcut să zîmbim amintindu-ne gratuitatea apropierei pe care un critic străin o făcea între Ștefan Popescu și Rembrandt.

Și totuși, în măsura în care ne dăm seama de ineficiența și chiar necovinitatea unor asemenea apropieri (Ștefan Popescu-Rembrandt, Jiquide-Delacroix etc.) constatăm și seriozitatea cu care pictorul se apro-

pie de desen și gravură, netăgăduita lui înzestrare pentru această formă de exprimare și pasiunea, uneori școlărească, ce îl anima.

Este greu de spus că în pictura lui Ștefan Popescu se poate urmări o evoluție. Lăsînd la o parte primele lucrări, acelea de o nedigerabilă cumînțenie și fidelitate mînceneză, restul operei sale poate fi catalogat nu în funcție de criteriul estetic, de concepție, ci în funcție de subiect. Cu excepția luminării mai mari a paletelor — după epoca petrecută în Bretania — opera sa este rodul unui temperament calm, netulburat de întrebări și îndepărtat de marile frămîntări ale antei contemporane lui.

Aceste observații sumare credem că sînt valabile și pentru atît de bogata operă de desenator a lui Ștefan Popescu. În lucrările timpurii ale artistului toate datele unui elev conștiințios sînt prezente; chiar atunci cînd, ceva mai tîrziu, descoperă pictura bisericilor de la Cozia și Hurezu, el se mulțumește a înregistra, a face relevee, fără a fructifica aceste date. Să nu uităm că nenorocosul său contemporan Abgar Balthazar, mort la 29 de ani, încercase pe baza aceluiași descoperiri folclorice să creeze un stil românesc, o interpretare a elementelor oferite de tradiția noastră artistică.

Temele lui Ștefan Popescu sînt puține. Peisajul rural, cu o netă preferință către aspectele creionate în Deltă sau, într-o perioadă mai scurtă de timp, temele orientale în care nu atît peisajul cît siluetele oamenilor scâlțați în plin soare torid aduc în opera sa o pauză necesară și tonică. Tehnica în care sînt executate aceste din urmă desene este mai alertă, condeiul de prestie aluneacă ușor și egal pe hîrtie lăsînd în urmă-i contururi precise, închise, delimitînd siluete profilate pe lumină. Rar de tot hașuri sau accente de laviu împlinesc imaginea. Atunci cînd tehnica de redare este aceea a acuarelei, aspectul general capătă rotunjimea și densitatea unei picturi în ulei. Toate celelalte imagini îndrăgite de artist — copacul bătrîn, un trunchi contorsionat, casa izolată din Deltă, bărcile cu pînză de

mare — au nenumărate variante cu deosebiri de mică importanță, astfel încît se pot confunda ușor unele cu altele sub un aer comun de monotonie.

În ciuda acestor rezerve față de opera unui artist atît de elogiât în vremea lui, numele lui Ștefan Popescu este temeinic legat de grafica românească. El a ridicat desenul de la simpla notație sau exercițiu în vederea unor lucrări de pictură la nivelul unei creații de sine stătătoare, așa numita grafică de șevalet. Consecvent acestor afinități, prezența sa în expozițiile de desen era o carte de vizită a aceluia care a luptat ani de zile pentru statutarea expozițiilor în țara noastră și a organizării unor memorabile manifestări de alb-negru.

paul constantin



ștefan constantinescu

Faptul că pictura murală a lui Ștefan Constantinescu este unanim apreciată ca un aspect dintre cele mai semnificative ale artei moderne românești, datează de mai bine de treizeci de ani ; și nu abia din „ultimii ani“, cum socoate o foarte tînără, de altfel dotată, colegă — critic de artă — în cronică sa din „Contemporanul“ (20.III.1970). Mai

Faptul de a fi fost unul dintre primii autori de peisaje industriale din țara noastră, pasionat militant social (în anii tinereții), de a fi donat sume importante muzeelor pentru achiziționarea de lucrări ale tinerilor pictori, sînt date care completează portretul acestui atît de controversat artist.

Expoziția recentă a fost deci bine venită. Părăsind sala, fără să vreau mi-am amintit o frază pe care Ștefan Popescu o cita, încheind prefața pe care singur și-o făcuse unui album cu operele sale : „Atîta am putut, atîta am făcut“. Este un semn de modestie care îl onorează și de aceea nu avem dreptul nici să-l neglijăm, dar nici să-l supraevaluăm ; n-avem acest drept față de el, după cum nu îl avem față de noi.

mult, Ștefan Constantinescu este chiar unul dintre artizanii de seamă ai viziunii moderne, proprii artei monumentale românești, printr-o profundă înțelegere și simțire a raportului modern dintre spiritul arhitecturii și decorație, concepție exprimată cu o admirabilă economie de mijloace plastice. El este totodată profesorul onora dintre cei mai interesanți decoratori tineri de azi.

Acelaș echilibru, tectonic și cromatic, epurat de orice surplus, dar plin de dinamism, de eleganță și de imaginație coloristică, caracterizează atît pictura cît și grafica artistului. Domenii la care — paralel cu activitatea sa de muralist — a meditat și în care a creat mult mai mult decît se știe în general : din pricina relativ rarelor sale participări la expozițiile colective ; din pricină că și aparițiile sale în grafica de carte sau în afiș — deși memorabile — au fost la fel de rare ; precum și din pricină că, după aproape patru decenii de carieră, a

deschis — în luna martie, la Dalles — abia a treia expoziție personală și, de fapt, prima atât de amplă.

Puternica personalitate a lui Ștefan Constantinescu se dezvăluie de la primul contact cu seria deseneilor pariziene și cu cea a acuarelelor, ce alcătuiesc un fermecător jurnal al peregrinărilor artistului din ultimii trei ani pe coastele și în orașele Franței (mai ales în Bretania), ale Corsicei, Italiei sau Iugoslaviei.

Fără a renunța la emoția artistică, mereu proaspătă, în fața spectacolelor atât de diferite al portului, al străzii sau al podurilor, fără a escamota privitorului bucuria caleidoscopului contemplat, artistul se obiectivează și — cu o mare capacitate de sinteză — derulează un film de o perfectă unitate stilistică. Secretul sintezei, ce pare uneori că amalgamează elemente de sens contrar, se află, poate, într-o continuă polivalență expresivă, obligatoriu acompaniată de un mereu nedezmințit dinamism interior. Dar această pulsație, acest ritm, transmise printr-o adevărată autoproiecție senzorială în tușele pensulei sau în verva lineară a desenului, departe de a tulbura ansamblul, constituie un element fundamental, de structură. Procesul e general verificabil în toată expoziția, fie că e vorba de eleganța dantelată a desenului, de acuarele (uneori mai puțin liberă decât ne așteptam, dar întotdeauna vivace și limpede), de guașă sau de ulei.

Ștefan Constantinescu practică o scriitură originală, ce are propria sa legătură internă — un sistem expresiv în sine, pe care îl variază la nesfârșit, fără să știrbească prin aceasta capacitatea de transmitere a conținutului. Astfel, fiecare lucrare se constituie într-un complex plastic perfect circumscris din fuga, aparent capricioasă, a liniilor, din vibrația pensulației suprapusă în straturi succesive de guașă — materie grasă dar fluentă, pe care artistul

o folosește deseori în glasiuri — sau din tușele alerte de ulei, ce par puse „a la prima“.

Dar poate că această structură expresivă, proprie lui Ștefan Constantinescu, era cel mai caracteristic ilustrată în expoziție prin guașele și uleiurile ce alcătuiesc lungă și admirabila suită a nudurilor. Varietatea soluțiilor plastice din aceste imagini de adevărată fervoare și orfevrerie picturală mărturisesc, înainte de toate, largul diapazon al artistului. De la o lucrare la alta se schimbă nu numai poziția nudului sau gama de culoare, subtil nuanțată de tehnica guașei, în care acest iconar laic atinge virtuozitatea, dar însăși maniera simplificării și stilizării formelor. Materia picturală este, atât în guașă, cât și în ulei, mereu altfel țesută, arabesc rezultat din tușeul divers al pensulei pe lat sau de ductul ei cu grosimi variabile, cu urme de modulări plate, în chiar masa culorii; iar ritmul este mereu altul.

Fiecare guașă sau ulei din această serie a nudurilor reprezintă o mișcare a unei mari suite muzicale și, totodată, o operă de sine stătătoare, desăvârșită. Prin echilibrul emoției coloristice și formale unele din ele par să sugereze când lirismul schimbărilor ciclice ale anotimpurilor, când o pură poezie erotică sau chiar o meditație de tipul miniaturilor orientale. Și, cu toată dimensiunea lor redusă, guașele și uleiurile acestea sînt monumentale, ca ansamblul de raporturi.

Dar poate că impresia cea mai puternică resimțită în expoziția pictorului Ștefan Constantinescu, și cu deosebire în fața seriei nudurilor, este aparenta lipsă a oricărei urme de efort. Arta lui pare creația unui joc ușor, care ascunde travaliul intens într-o curgere elegantă, de o elementară simplitate: imponderabilul ce ascunde întotdeauna la mână artiștii strădania elaborării.

două variante ale abstracționismului

Arta nonfigurativă suprimă definitiv frontierele specificului național? Formula ei quasi-geometrică duce la uniformizare sau — datorită magiei actului artistic și apartenenței la sol — dincolo de meridiane, clime și ceruri permite și posibilitatea unor diversificări neașteptate?

Luna martie ne-a prilejuit o confruntare a doi pictori, originari, într-adevăr, de la cei doi antipodi ai pământului: finlandeza *Sisko Riihiho* și indianul *H. A. Gade*. Datele biografice, consemnate sumar în catalogul expozițiilor lor ne arată că ei au depășit de mai mult stadiul debutului. *Sisko Riihiho* a absolvit Școala de Arte Frumoase din Turku în anii 1946—47 și a expus la Helsinki încă din 1963. A figurat chiar și pe simezele Salonului „des Surindépendents” din Paris, totuși, probabil dornică să-și însușească noi experimente, face, actualmente, un stagiu la Institutul de Arte plastice „Nicolae Grigorescu” din București. *H. A. Gade*, matematician, licențiat în științe tehnice, estetician, membru fondator al Grupului artiștilor progresiști din Bombay, din anul 1958 director al Institutului Central al Educației, a expus la Paris încă din 1949, în S.U.A., apoi în același an la Bienala din Veneția (1954), la mai toate expozițiile de artă indiană organizate în străinătate, la Bienala din Sao Paolo și Tokio (1965 și 1966).

Amândoi sînt, deci, artiști formați, căliți în creuzetul mai tuturor experimentelor moderne. Amândoi — artiști moderni, optînd pentru nonfigurativ, evitînd, deliberat, aparențele lumii reale.

Simplificînd și sintetizînd formele prin tușe ample și dense de umbră și lumină, folosind o pastă groasă ca să sublinieze volumele, *Gade*, ale cărui 18 tablouri expuse în două săli ale Muzeului Simu se împart în numai două teme: „Case” și „Naturi Statice” — e un nonfigurativ care concede realismului numai conturul abia sugerat al unei flori, rămînînd totuși, prin fulguranța culorii, prin atmosfera picturii sale, artistul unui climat particular, al unui cer paletat de luminile Sudului. Insușindu-și învățămintele cézanne-iene, inchipuiți-vă și un Vlaminck devenit, printr-un șir de decantări, un abstracționist. Violența contrastelor dintre roșu și un verde intens, dintre portocaliu și negru, dramatismul construcțiilor verticale, monumentalitatea viziunii, luxurianța luminii sale sînt ale unui artist indian, aparținînd solului indian. Numai rigoarea formei geometrice, numai eliminarea detaliului realist, numai aspirația spre sinteză și sugestie sînt ale pictorului secolului XX, care își poate îngădui să împingă căutările sale formale pînă la estetism.

Sisko Riihiho este, am spus, și ea o nonfigurativă. În unele tablouri, viziunea ei geometrizantă amintește de Vasarely; în altele pictorița urmărește o agitație senzorială a spațiului cu scopul de a capta ochiul, iar cîteva estompeate sugestii figurative conjugate pe rigurile construcțiilor abstracte ne-o arată uneori nehotărîtă la răscrucea dintre concret și abstract. În totalitatea ei, pictura finlandezei reflectă o seninătate, un calm glaciatic specific nordicilor. Paleta ei este a aurorei boreale. Tonuri de bleu, de mov, rozuri palide, ritmuri calme, abstracții lirice. Privindu-i tablourile, nu resimțim șocul fizic pe care ni l-au provocat cele ale frămîntatului *Gade*. Impresia pe care ne-o dă este aceea a unei liniști — liniș-

tea suprafețelor azurii ale lacurilor încinse de salbele zăpezilor. Formele rotunjite („Apollo“, „Portret de astronaut“, „Motociclistul și prietena sa“, „Mona Lisa“) circulă în spațiu fără lupte convulsive. Sint, cel mult, circumscrise — pentru rigooarea compoziției — de câteva bare perpendiculare sau orizontale, care le fixează în cadru. Materia pictoritei e fluidă și suplă. Pentru Sisko Riihiaho „Casele“ sînt construcții ordonate după toate rigorile arhitectonice, suprapuneri de cuburi regulate, reflectînd lumina rece a spațiilor septentrionale; pentru Gade (tema caselor constituie, am spus, o jumătate din tablourile lui), ele sînt aglomerații haotice, colcăioase. Finlandeza introduce în compozițiile sale figura umană, e drept, sugerată numai printr-o estompă fină; in-

dianul face o singură concesie realității înconjurătoare — florii, ca unicul simbol viu al naturii. Floarea lipsește din tablourile nordicei. Floarea e rară în Nord. Dar pentru pictorița finlandeză Soarele (prezent, tot timpul, în însăși culoarea indianului), e ca o fata-morgana. Compoziția „Tahiti“ materializează Astrul suprem într-un somptuos disc de un roșu saturat, brăzdat de trunchiuri învălmășite de palmieri, pe un orizont de vis exotic — aspirația nordicului spre căldură și lumină.

Două expoziții interesante, care ne-au îngăduit să călătorim în imaginație și, în pofida abstracționismului, la antipozii meridianelor geografice, să ne cufundăm în atmosfera specifică a doi artiști reprezentînd două popoare atît de diverse în însușirile lor.



andrei savu

radio-martie 1970

Radioul, ca și celelalte mijloace de comunicație audio-vizuale, când nu are „evenimente” deosebite, dacă nu le inventează, și le caută în orice caz. Datele aniversare sau comemorative îi oferă posibilitatea de a fi un adevărat „memento”. Ziua femeii a fost omagiată printr-o serie de emisiuni speciale: „Radiomagazinelui femeilor”, „De ziua mamei”, cîntece interpretate de Ioana Radu, Măia Braia, Dorina Drăghici și Angela Moldovan, Simfonia în re minor de César Frank, interpretată de Orchestra Radioteleviziunii sub bagheta Floricăi Dimitriu.

Împlinirea a cinci ani de la ireparabila pierdere suferită de cultura românească, prin moartea lui G. Călinescu, a fost marcată radiofonic în emisiunile „Dicționar de literatură universală” (Scriitorii români în perspectivă universală — însemnări de Al. Paleologu), Teatru serial („Enigma Otiliei”) și, mai ales „Fonoteca de aur”, în cadrul căreia s-au transmis fragmente din Cuvîntarea rostită în 1962 la comemorarea a 50 de ani de la moartea lui Caragiale și cîteva fraze din memorabila Cuvîntare de răspuns la sărbătorirea, în 1959, la Academie, a 60 de ani de viață. Am rețrăit, emoționați, efervescența acelor uluitoare momente ai căror fericiți martori oculari ne mîndrim a fi fost. Păstrăm imaginea din ziua aceea a lui Călinescu, cu papion alb la gît, ca pe a unui mirific bulgăre de foc ale cărui ameițitoare rotații lansau jerbe multicolore. Comedian de geniu al unei farse tragice pe care-o juca cu ingenuitatea celui care se îndoiește permanent pe sine și, tăgăduindu-se

în forul intim simte cu atît mai puternic nevoia afirmării exterioare. Călinescu — bolnav deja — ne spunea, cu superbia intranscriptibilului său accent: „Sînt tînăr...”, — sau, altă dată, probabil într-un moment cînd simțea apropiindu-se negurile: „regimul meu e soarele...” Nu e aici locul, dar ne îngăduim a sugera pro și anticălinescienilor o altă imagine, mai dramatică, mai puțin echilibrată, mai plină de neliniști, a „bărbatului care-n singurătăți petrece...” E o cale mai puțin netulburată, dar, poate, fertilă pentru cunoașterea, la cunara încă, după noi a autorului „Bietului Ioanide”.

★

În cadrul aniversărilor culturale recomandate de UNESCO în acest an, sărbătorirea a 150 ani de la nașterea lui Alexandru Ioan Cuza a fost cinstită la noi prin organizarea unui amplu program de manifestări la reușita cărora contribuția radioului s-a limitat la două emisiuni documentare, realizate de C. C. Giurescu („Domnul Unirii”) și G. Antohi („Măreția unui destin istoric”). Am resimțit lipsa unui fior de poezie, a unei vibrații pe acea lungime de undă pe care Nichita Stănescu, în „Luceafărul”, semnala nobilețea de simbol a celui frumos colonel, ales Domn al Țării, întru împlinirea secularului vis al Unirii, și restituit, apoi, legendei.

Preocuparea Radioului de a marca datele culturale însemnate s-a vădit și în medalioanele închinată lui Fr. Hölderlin cu ocazia bicentenarului nașterii și Hortensiei Papadopol-Bengescu, comemorînd 15 ani de la moarte. Maestrul Philippide, emeriit traducător în românește al marelui poet german, împreună cu I. Negoșescu și N. Balotă, au asigurat reușita deplină a primei emisiuni, cea de a doua datorîndu-și succesul subtililor considerații dezvoltate de Magdalena Popescu („H.P.B. face o literatură de creație superior-imaginativă”) și Ov. S. Crohmălniceanu, care a conchis că „H.P.B. este o scriitoare de descoperit”.

Mai multe emisiuni au fost, în continuare, consacrate covîrșitoare

personalității a lui Lenin. S-a procedat, am spune, la o adevărată diviziune a muncii, după specific. Astfel, considerațiile despre chipul lui Lenin în arta plastică (emisiunea „Ante frumusețe”, în literatură („Viața cărților”), în filmul artistic („A 7-a artă”), au fost completate, în cadrul unui Radiosimpozion, cu pagini evocatoare despre viața și opera lui Lenin, la „Tribuna Radio” mi s-a vorbit despre „Leninismul și gândirea filozofică românească”, iar în cadrul „Antenei Tinerețului” am auzit însemnări despre tinerețea lui Lenin.

În acest context, rămâne inexplicabilă pentru noi omisiunea de a semnala împlinirea, la 19 martie, a 75 ani de la nașterea celui astru de primă mărime al poeziei românești — Ion Barbu. Hebdomadarele literare (unele, cu întârziere) și Televiziunea (e drept, într-o emisiune ratată) au omagiat evenimentul pe care nici o emisiune radiofonică nu l-a amintit.



O emisiune care, în ultima vreme, ne-a atras atenția este „Sfatul medicului”, și nu pentru că am fi devenit, subit, ipohondru, ci prin seriozitatea și, am zice, gravitatea preocupărilor. Interesantă și mereu actuală, tema „Maturitatea fizică și psihică a adolescentului” ne-a îndemnat să avansăm ideea unui ciclu de „conversații pe tema educației”. O binecuvântată (și modernă, deși nu tocmai) spaimă în fața cuvintelor ne face să ne îndoim chiar și de justetea, adecvarea, proprietatea termenilor. Dacă, de la Voltaire, știm că pentru a purta o discuție este nevoie să definim termenii, știm, de asemenea, de la alții, și că termenii înșiși pot fi repuși în discuție și, în acest caz, ori discuția nu mai are loc — semn fie al inutilității, fie al imposibilității ei — ori se poartă în alt mod. Întrucât, printre altele, sintem și ceea ce facem, ceea ce optăm, noi optăm pentru un astfel de „alt mod” (susceptibil de a fi combătut, contestat, completat etc.). Propunem, anume, să se discute și dintr-un punct de vedere personal-confesiv, deci su-

biectiv, deci *ne-specialist*, problemele educației. Aceste delimitări nu au nevoie să escamoteze subiectivismul declarat al punctului de vedere, ci să prevină asupra faptului că nu așteptăm neapărat „sisteme”, ci gânduri. Ar trebui, poate, să ne întrebăm mai întâi ce este educația și la ce slujește ea? Probabil neștiințific, vom spune că este o sumă de reguli pe care fiecare individ, în mod conștient sau nu — și cu sau fără voie — o primește de la familie și de la societate, transmitându-lă rîndu-i altora, în scopul realizării condiției sale umane. Recunoaștem că o asemenea definiție nu excelează prin concizie, dar reflectă în orice caz ceea ce ne interesează: care sînt regulile a căror sumă constituie ceea ce denumim „educație”? de ce tocmai acestea și nu altele? care e criteriul de selecție? care e necesitatea predării-primirii acestor reguli? cînd și cum s-au ivit ele? cum se efectuează acest „transfer”? care sînt factorii participanți, care este rolul fiecăruia și cum se realizează? ce este „condiția socială” și de ce constituie ea scopul educației? Acestea și, poate, altele sînt întrebări la care am dori răspuns în cadrul „conversațiilor” de care aminteam. Convinși că nu călcăm pe un teren virgin, dar tot atât de convinși de utilitatea reparcurgerii chiar și a unor poteci deja deschise, ne exprimăm credința că, dacă, precum se spune, războiul e o treabă prea serioasă pentru a o lăsa pe seama milițarilor, educația e și ea o problemă prea serioasă pentru a o lăsa (exclusiv) pe seama pedagogilor. Ceea ce, desigur, nu ne împiedică să semnalăm apariția în Ed. Politică, 1969, a temeinicului studiu semnat de Dr. Jean Rousselet „L'adolescent, cet inconnu”, deplîngînd lipsa de ecou, în presă, ca și la Radio, a evenimentului — mai ales în contextul penuriei editoriale în acest domeniu.



A încetat să ni se mai pară ciudat faptul că emisiunile mai aride prin definiție, cum este „Revista economică”, reușesc să capteze inte-

rezul auditorilor mai curind decit flatante emisiumi cu cîntecul și interpretul preferat sau îndrăgît. Secretul este ancorarea în actualitate. Este evident că serialul „Noua salarizare — dialog cu specialiștii” interesează pe toată lumea și poate concursa chiar cu... Constantin Drăghici sau Angela Similea. Paradoxal, o emisiune destinată succesului și o temă actuală (Știința, tehnica, fantezia : „A meritat Luna cheltuielile făcute ?”) au decepționat tocmai pentru că o întrebare teribilă prin implicații a primit răspunsuri lejere, neconvingătoare. Conchidem că pentru reușita unor emisiumi nu e suficientă actualitatea problematicii. Mai e nevoie de un punct de vedere filozofic și, de se poate, puțină fantezie... Așa cum întîlnim, de obicei, în cadrul emisiumii „Orizont științific”. Pe teme de arheologie mondială („Lumea peste care s-a așternuț uitarea”) se poate visa la toate cele trei timpuri și nu ne putem opri să mărturisim că, în copilărie, primul roman care ne-a aprins imaginația avea ca personaj principal un tînăr arheolog ale cărui avatururi profesionale (și sentimentale) ne-au cucerit azeziunea pentru această profesie și ne-au deschis gustul pentru istorie. Dacă o carte sau o emisiune radiofonică reușesc să impresioneze astfel sensibilitatea și imaginația unui copil sau a unui adolescent, se poate spune că și-au realizat menirea.



Poate că ne-am avîntat pe teritorii depărtate și, de aceea, simțim nevoia de-a reveni pe terenul mai ferm al obișnuințelor. Un asemenea teren sigur îl constituie emisiumile culturale al căror relief, deși cu diferențe de nivel, ne e familiar. Știm, de pildă, că ne așteaptă satisfacții oricînd intrăm în „Biblioteca de poezie românească” a lui St. Aug. Doinaș („St. O. Iosif și D. Anghel”, „Emil Botta”, „I. H. Rădulescu”) sau cînd ascultăm mari interpreți și dirijori (Yehudi Menuhin, Radu Aldulescu, Nathan Milstein, Jean-Pierre Rampol, Herbert von Karajan) ori „Muzica secolului XX”

(„Cartridge music” de John Cage, piese pentru pian de K. Stockhausen, „Ciocanul fără stăpîn” care a făcut nu demult atîta zgomot, al lui Pierre Boulez. Curios, însă, s-a ajuns la situația că inovațiile se acceptă cu o grabă suspectă, vădînd că frica de a nu fi socotit modern e mai mare decit vechea și sfînta teamă de ridicol, de care ne rusnam odinioară). Mai știm că răsfoind „Revista literară radio” vom găsi totdeauna lucruri interesante, așa cum a fost cazul în emisiunea închinată lui Mateiu I. Caragiale sau în cea care a cuprins editorialele lui Gh. Achiței („Umanismul epocii noastre”), opiniile lui Petru Popescu despre actualitatea eseului („discrepanța între ceea ce eseuul propune și proza n-a încomorat încă”) și versuri de Emil Gîlgiuca („Lui Emnescu”), Grigore Hagiu („Ai vrut într-adevăr...”), Dan Laurențiu și Florența Albu. Mai este, apoi, statornicia bucuriei Teatrului radiofonic, ale cărui seri de comedie, prezentate de Radu Beligan, și-au cîștigat deja renume (excelente au fost înregistrările cu „Titanic vals” de T. Mușatescu și „D'ale Carnavalului”). În afara acestui ciclu ne-am reținut atenția „Goana după fluturi”, piesa lui Bogdan Amaru, și „Femeia Mării” de H. Ibsen într-o bună adaptare radiofonică datorată lui Leonard Efremov. Reușita deosebită a realizat-o, însă, Teatrul scout cu „Rodeo” de Valeriu Sîrbu. Am mai avut prilejul să amintim despre acest autor — singurul, ni se pare care scrie special pentru radio, în afară de compozitorii Pascal Bentoiu și Liviu Glodeanu, ale căror opere radiofonice „Jertfirea Ifigeniei” și, respectiv „Zamolxe” au constituit de asemenea, succese deosebite. Piesa lui Valeriu Sîrbu e un dialog despre fericire purtat de un învins și un învingător al „țarului”. Ușor eseistică, piesa are meritul, nerelevat de omni prezenta Ana Maria Nanti în didactica sa alcătuită, de a încorpora specificul radiofonic unui tip de dezbateră propriu altui gen artistic.



Relevăm, în încheiere, meritele Elenei Corbea care ne-a condus „Acasă la... Demostene Botez“. Maestrul a împărtășit cu bunăvoință amintiri despre începuturile sale poetice, prietenii de generație, atmosfera literară a vremurilor trecute, despre drumul său literar și recunoștința ce o poartă cercului „Viații Românești“, prietenia cu Ibrăileanu, Sadoveanu, „Climatul moldovenesc în poezia românească“, rolul criticii în destinul său literar, vinătoarea, cenaclurile și cercurile literare — iată tot atâtea secvențe

ale retrospectivei care completează fericit amintirile despre Cezar Petrescu, Ionel Teodoreanu, Păstorel, publicate recent în revistele literare.

La sfârșit de iarnă, am ascultat „Mathäus Passion“ și Concertul în la major pentru blockflöte, viola da gamba, coarde și bas continuu de Georg Philipp Telemann, ultimele cinci lieduri din ciclul „Călătorie de iarnă“ de Schubert și, odată cu audiția celor trei piese pentru cvartet de flauto dulce de un compozitor anonim flamand, am simțit aripile nevăzute ale primăverii. Fie binevenită!

ion ianegie

coregrafie clasică

Am vrea să comentăm azi o serie de trei *pas de deux* în stil clasic și un ansamblu de dans modern prezentate în diferite seri pe micul ecran, în timpul scurs de la precedenta noastră cronică.

Primul în ordine cronologică a fost dansat de Elena Dacian și Dan Moise, care au interpretat cunoscuta *Arie* de Johann Sebastian Bach, iar al treilea tot de Elena Dacian, însă cu Ion Tugearu, în transpunerea coregrafică a celebrei piese pentru pian *Visare* de Robert Schumann; la o dată între aceste două emisiuni au apărut Ileana Iliescu și Marin Ștefănescu într-o scenă din *Corsarul*, balet din secolul al XIX-lea, cu coregrafie de J. Mazillier revăzută de Marius Pețipa. Toate aceste trei duete au avut caracteristica de a

fi romantice, atât prin muzică, în ciuda intervalului mare de timp care desparte pe compozitori, cât și ca semnificație.

Aria de Bach, o sfișietoare spovedanie a unui suflet zburciumat, a sugerat maestrului de balet un duet de dragoste din care voluptatea senzuală a fost eliminată, o comuniune fericită a două conștiințe, ceea ce definește dragostea romantică. *Visare* de Schumann a avut o coregrafie mai confuză, poate voit astfel, ca fiind mai adecvată semnificației atribuită muzicii de către compozitorul ei, illogică precum este visul, dar și desvăluitoare a aspirațiilor din adâncul tăinuț al sufletului.

Este necesar să menționăm că numele coregrafilor n-a fost anunțat în emisie, deci nu știm cui să acordăm meritul și erorile remarcate de noi. Împrejurarea aceasta ne îndrătuește, credem, să cuprindem în același mănunchi de considerații și duetul din *Corsarul*, dansat de Ileana Iliescu și Marin Ștefănescu.

Baletul acesta, preluat la ruși din repertoriul francez și finisat în contur și structură, exprimă un alt aspect al tendințelor romantice: evadarea în exotism și aventură, fascinația eroismului definit ca risc permanent.

În primele două duete, natura muzicii, iar în al treilea, aceasta

unită cu caracterul libretului, au impus cu necesitate folosirea unui vocabular coregrafic clasic. Să ne înțelegem, în această artă clasică nu este echivalent cu același concept din literatură, mai cu seamă în sensul curent al manualelor școlare.

În dansul teatral, stilul clasic este acel desăvârșit în epoca romantică și reprezentat de Taglioni, Grisi, Perrot și alții. Prin poante, dansul clasic se ridică la verticală, spre infinit, iar prin poziția *en dehors* se potențează în toate direcțiile, pe linia cercului, care este și al horei și al soarelui. Poate nu este indiferent să amintesc că în limbajul nostru folcloric horă mai înseamnă și descântec.

Dansul clasic nefiind decât un alfabet abstract cu infinite posibilități de combinație, posedă fascinația misterului. Precum din câteva note se poate scrie o simfonie, din puține semne coregrafice se compune un solo de dans, cum este *Moartea lebedei* sau un *pas de deux* ca *Visarea*, pe muzica lui Schumann, sau *Aria* de Bach.

În ambele duete se cere grație, ceea ce înseamnă ușurință și armonie, iar Elena Dacian le-a risipit cu dărnicie în dansul său. Ea se mlădie sub duetul melodic ca undele mării punctate de briză și, dacă în *Aria* de Bach am văzut-o în seninătatea unei iubiri împlinite, în *Visare* se înalță, ducându-ne cu ea într-o lume ideală, în care se așterne pacea peste neostoita psihomahie a romanticului.

Elena Iliescu ne-a încântat cu precizia mecanică a tehnicii sale. La această excelentă dansatoare, dansul clasic se apropie cel mai clar de schema sa geometrică, își dezvăluie puritatea liniei și deschide zărrile visării. Cine, copil fiind, s-a jucat cu cuburile, cine se încânta privind de la înălțime linia holdelor legănate de vânt sau desenele constelațiilor pe cer, va fi prins în farmecul unui asemenea dans.

Dan Moise și Marin Ștefănescu, — doi dansatori de nădejde ai coregrafiei românești, ultimul dotat cu mai multă căldură.

Rîndul viitor vom vorbi despre dansul modern.



andi b.

paul zarifopol văzut de tudor arghezi

La câteva luni după moartea lui Paul Zarifopol, Tudor Arghezi i-a dedicat o nostalgică fișă caracterologică în Adevărul literar și artistic (an, XIII, nr. 717, 2 septembrie 1934, p. 1), desenînd cu finețe portretul intelectual al celui dispărut :

„Nu-l mai văd pe Paul Zarifopol, cînd caut să-mi aduc aminte de el, decît în cadrul ușii redacției, intrînd politicoș și distant, cu buzele greu dezlipite de sfiiala lui. Acest om care își măsura cuvintele scrise cu centimetrul și strecura în ele substanțele unui fel de nuanță cu pipeta se ferea să nu-i scape o vorbă mai mult decît ar fi trebuit regulilor lui arbitrar și să nu se simtă angajat într-un păienjenis.

Îi văd capul, frontal proeminent ca muchea toporului din profil. Natura i-l destinase unei medalii de Papă, care și-a greșit cariera și tihna. În toate icoanele catolice, în care sfinții rași vorbesc cu porumbelii și în desenul cu apă tare cîntă un diacon și se uită din gravură un

Zarifopol cu gulerul de dantelă. Gura lui strînsă și fără buze vorbea ca și mintea lui exclusiv pe dinlăuntru și chiar ochii lui erau întorși către o contemplație interioară, ca la statuile aflate în picioare și nevăzute pe capătul unui stîlp de piatră mural“.

Tudor Arghezi sesiza fluctuațiile opiniei critice a lui Paul Zarifopol, căutînd în același timp o explicație și o justificare : „Paul Zarifopol nu a fost lăsat de sincenitățile lui complicate să fie un afirmativ și nici criticul lui nu a fost un critic (...). Mintea lui Zarifopol plutea în văzduhul tihnii și era cu neputință să o debarci în aerul respirabil sau otrăvit, prezent mirosului nostru rapid. Să-și fi ascuns criticul schemele în sine o nesiguranță în gust și o confuzie a orientării, mascate de paravanele zării în spațiu și timp ? Se prea poate și este aproape probabil.

Temerea de confruntările judecării cu o realitate concretă îl făcea să-și

exprime opiniile asupra fluențelor în curs numai în mic comitet a patru ochi, făgăduindu-și sieși, pentru o dată incertă, o Rusalie a paralelismului actual, pe care nu o putea înscrie în calendarul lui.

Trebuie să lăsăm această mărturisire că Paul Zarifopol a fost în

blazonul și în armele lui un prototip aristocratic, simțit mai mult în strania și individuala lui existență, decât dintr-o plastică pe care n-a avut nici timp, nici atelier ca să o realizeze. Caz de mare actor, pe care trebuia să-l fi văzut trăind și care a pierit în univers o dată cu geniul lui, anulat ca un parfum“.

P. p.

prima decernare a premiului internațional „books abroad“ pentru literatură

Universitatea din Oklahoma, S.U.A., și publicația „Books Abroad“ (Cărți străine), editată de patruzeci și trei de ani de sus-numita editură, au creat un premiu internațional pentru literatură în valoare de 10.000 de dolari. Primul scriitor care e încununat cu această distincție, menită să completeze acțiunea premiului Nobel, este patriarhul literaturii italiene, poetul în vîrstă de optzeci și doi de ani Giuseppe Ungaretti.

Juriul internațional s-a decis asupra numelui lui Ungaretti la data de 7 februarie 1970. Poetului i s-a decernat premiul în ziua de 14 martie în orașul Norman, Oklahoma, în forumul Centrului de Educație din Oklahoma, în prezența unui numeros public, de către președintele universității J. Herbert Hollomon. Despre opera lui Ungaretti a vorbit

Dr. Luciano Rebay, șeful secției de italiană a universității Columbia din New York. Poetul a citit apoi din opera sa. Revista „Books Abroad“ va publica în toamnă un număr dedicat integral poetului, iar editura universității Oklahoma va publica tot în toamnă un volum din opera poetului sau o monografie dedicată acestei opere. Anul trecut, în septembrie, un volum de poeme complete al lui Ungaretti a fost publicat la editura Mondadori, într-un tiraj de 25.000 exemplare, actualmente aproape epuizat. Juriul de premiere a luat în considerație numele lui Ungaretti la sugestia criticului și poetului italian Piero Bigongiari.

Ungaretti s-a născut la Alexandria, în Egipt, în 1888, fiind fiul unui muncitor italian angajat la lucrările canalului de Suez. Anii de

școală și primii ani de universitate și i-a petrecut la Alexandria. În 1912 a plecat la Paris, ca să-și încheie studiile universitare la Sorbona. A luptat în Franța și în Italia în timpul primului război mondial. Până în 1936, Ungaretti a făcut gazetărie în Italia, în Franța și în alte țări. A predat șase ani la universitatea din Sao Paulo, Brazilia, apoi, întorcându-se în Italia, a fost ales

membru al academiei italiene, și și-a reluat postul de profesor de literatură italiană contemporană la universitatea din Roma. În afara operei de poet, de critic literar, de eseist și de profesor de literatură, el a tradus în italianește mari autori, între care Shakespeare, Blake, Gongora, Racine, Mallarmé. Poemele sale au fost traduse în toate limbile Europei.

virgil v. mireseu

pe marginea reeditării lui e. lovinescu

Ediția primului volum de „Scrieri” din E. Lovinescu — consacrat unei selecții din „Critice” — (cu un amplu studiu introductiv semnat de Eugen Simion) — constă în nu numai începutul unui act necesar de restituire literară, ci și un prilej de repunere în discuție a unor probleme fundamentale pentru critica și istoria noastră literară.

Explicând evoluția concepției critice a lui Lovinescu — de la impresionismul de tinerețe din „Pași pe nisip” până la monografia consacrată lui Titu Maiorescu și studiile despre contemporanii și posteritatea marelui critic — autorul studiului a scos în relief câteva dintre trăsăturile dominante ale acestei complexe și contradictorii personalități, care a acoperit cu prezența sa aproape patru decenii scena culturii noastre literare, sguđuită de mari convulsii, specifice perioadelor istorice de răscruce.

Fiinește, criteriile criticii lovineșciene — care au variat de la impresionismul aproape afectiv, până la un anumit rigorism al rafinamentului intelectual — pun multe probleme care sînt, de fapt, problemele

filosofiei artei și ale valorilor în general. Deși ostil doctrinelor, Lovinescu a fost, totuși, un spirit teoretic — și prin cultură și prin luciditate innăscută. Și acest lucru se simte în orice pagină scrisă de el, indiferent dacă sîntem sau nu de acord cu judecățile de valoare pe care le formulează.

Atitudinea lui ireductibilă i-a atras multe adversități — fiindcă el însuși și-a ales acest destin — cum spune în conferința ținută la radio în 1942, în cadrul ciclului „Confesiuni asupra carierei”.

Textele pe care le-a ales îngrijitorul ediției sînt ilustrative pentru arta cu care își scria Lovinescu caracterizările, nu însă și pentru judecățile sale ultime sau cele mai valabile. De altfel, fiind nevoit să facă o selecție — dintr-un material vast — editorul a ales ceea ce a crezut că-l poate reprezenta mai bine pe critic (chiar în judecățile nedrepte sau greșite).

Nu vom încerca repunerea în discuție a capitolelor de istorie literară pe care le reprezintă. Am vrea să sugerăm numai câteva idei cu privire la cele 3 volume cu care

editorul intenționează să completeze această ediție de „Scrieri“. Publicarea „Istoriei literaturii române contemporane“ (compendiul din 1937) ni se pare nu numai concludentă, ci chiar necesară — (în această vreme cînd se pregătesc noi sinteze ale istoriei literaturii române a veacului).

Necesară și valoroasă ni se pare însă și monografia închinată lui Titu Maiorescu (precum și lucrările despre contemporani și posteritatea lui critică) în care *echilibrul și sobrietatea* marelui critic sînt prezentate

nu numai cu o impunătoare armătură de adevărat istoric al epocii — ci și cu un *constant atașament față de rolul jucat de Maiorescu pentru dezvoltarea culturii române moderne*.

În atmosfera scrisului nostru literar contemporan — în care se vorbeste mereu despre *necesitatea atitudinii critice de nivel superior* — reeditarea acestor lucrări ar putea fi de o reală utilitate, nu numai pentru înțelegerea unei epoci, ci și a unui exemplu remarcabil de ținută intelectuală.

nicanor & co.

de cîte ori poate fi lovit mortal un erou?



Nu, nu e vorba de un erou real, cunoscut, cu pieptul ciuruit de gloanțe în tranșee ori la zidul de execuție. E vorba de un erou literar dintre cele două războaie, care duce un război de apărare a democrației, în presa vremii (din care e forțat să se retragă), în învățămîntul din care e scos, în lucrările de specialitate pe care trebuie să le abandoneze și care încearcă, ieșit din arenă, a-și descoperi în 1938, sie însuși, cauza eșecului, VINA. O confesiune pe sute de pagini ce o începe aparent în fața nici unei instanțe, nu pentru virtuțile în sine ale celei de a treia taine — spovedania — ci din nevoia de luciditate a unui om modern, care se simte deopotrivă responsabil pentru soarta sa, a țării, a umanității. Pomnit „în abstract“, deconectat inițial de contingente, descoperindu-și treptat un judecător necunoscut, un mentor în propria sa rațiune, procesul ce și-l face singur eroul romanului „Coborînd“, Miron Poenaru, antifascist prin structură, e necruțător. Dacă ancheta din aproape în

aproape — mai curînd decît amînată! — îl duce la multiplele surse de eroare, cel mai greu îl apasă pe erou o vină care pare să fie contrapunctul mut al leitmotivului articulat al cărții: faptul că el, spirit întransigent în fond, a săvîrșit nu o dată mici compromisuri conjuncturale, iluzionîndu-se asupra necesității lor, consolîndu-se că ele ar fi fost absolut necesare pentru salvarea democrației. Or, ceea ce amplifică dimensiunile procesului, transformîndu-l în coșmar, e descoperirea lucidă, apoi obsedantă precum o remușcare, ba chiar un roi de erinii, că toate acele compromisuri care l-au compromis pe erou au fost parte de a salva măcar democrația.

Chiar și redus la acest aspect al procesului patetic ce și-l face Miron Poenaru (și, prin el, generația sa, bine intenționată, dar neînstare a stăvilii ascensiunea fascismului), destînlul său are o teribilă intensitate tragică. La un moment dat, rațiunea însăși încearcă, printr-un artificiu, să transfere instanța de judecată la răspîntia secolelor, cînd fascismul e

încă pierdut undeva, în negurile viitorului, și viața se trăiește mai ușor și mai vesel, cu un parfum de „sfârșit de veac” în București, care pare a-și prelungi fragranțele și a-supra începutului de veac. Tatăl eroului are, spre deosebire de fiu, vreme să scrie stihuri idilice, rustice, să improvizeze, la un conac improvizat, un banchet platonician, un joc de societate și de idei, căruia, la distanță de șase decenii, rațiunea eroului, traumatizată de obsesia propriei vini, îi scalpează aparențele cu răceala chirurgului, cu ricana omului modern și cu propensiunea spre tragicul grotesc, inerent epocii. Și ce descoperă noul Satyricon în vechea Dolce Vita? O serie de tranzații, intrigi, șantaje, care, în epocă, puteau fi disprețuite ca „lanțul slăbiciunilor” omenеști, dar care, din viitor, apar drept ceea ce sînt: un lanț de compromisuri care, transmise generației următoare, încătușează și forțele fiului, și energiile defensive și ofensive ale intelectualului, deschizînd astfel calea dictaturii fasciste. Revelație care extinde, încă o dată, dimensiunile pro-

cesului și dilată coșmarul. Un destin tragic e deci cel al lui Miron Poenaru: cu toate retragerile, cu toată reducerea aspirațiilor maxime, democrația e tot mai contestată, îngrădită, în cele din urmă înlăturată de fascism, iar democratului — fie și ezitant — nu i se iartă a fi apărat-o, mai mult, nu i se mai îngăduie să existe. De unde și atentatul. Soarta lui Miron Poenaru e lăsată în suspensie. A murit ori nu? Va scăpa ori nu? Asta nu spune autorul. În orice caz, constatăm că Miron Poenaru e acuzat și post-mortem a se fi sustras mărturisirii proprii sale vini, ba chiar a fi denigrat figuri scumpe memoriei oricărui om de cultură... În loc de a se citi și cîntări greutatea acestui Mane Tekel care e romanul lui Miron Poenaru, care și-a judecat la început singur, apoi într-o confesiune de sute de pagini, vina sa în coborîrea, în rostogolirea spre infern, iată că i se deschide un nou proces de intenție. Ciudat. Și noi, naivii, care credeam că epoca sumbră a proceselor de intenție a apus o dată pentru totdeauna...

vladimir simon

o știință a sentimentelor

Caz rar întîlnit printre tinerii poeți în genere lipsiți de idei și haotici, Dan Mutașcu demonstrează prin versuri apărute de curînd în „Cronica”, „Iașul literar”, „Amfiteatru”, „România literară”, o formație lirică fundată pe o concepție clară despre poezie, expusă programatic într-un articol din „Cronica” (noiembrie 1969) — *Poezia filozofică, o știință sentimentală*. Poezia este abstrasă, ideea preluată de la romanticul Novalis, din filosofie, tinzînd la rezol-

varea unor „anumite probleme de cunoaștere în anumite limite” (art. cit.).

Ceea ce mi se pare demn de remarcat în versurile lui Dan Mutașcu este căutarea neabătută a începutului, Urphänomenului, misterul dinții, cînd determinarea formelor n-a prins consistență iar istoria abia se luminează: „Mă-e un somn de sfere în care nu e nimeni / și ochiul sună la atingerea timpului / și somnul apleacă ploii care sînt așteptate”

miscellanea

133

(*Substratum, Pleoapele simple*). Versurile încearcă pare-se sondarea ace-lui principiu prim, marea liniște în-cărcată de voință, incluzind poten-țial multiplicitatea. Este vorba aici de tentația recomunerii, recreării unui univers dar nu cel material, ci poetic. Redescoperirea metaforică a cuvîntului încărcat de miez : „Să mergem acolo unde cuvîntul devine o vale de lapte / unde cuvîntul stă nemîșcat / Și umbrele copacilor se învîtesc, dar umbra lui niciodată / Unde călătorii mirați aruncă bulgări de țărîină peste el / să mergem acolo unde cuvîntul se desface de propria sa ființă“ (*La primul pas*). Și așa cum lumina se naște din întuneric, Poesis-ul se naște din marea tăcere : „entelchia arșitei și lectica tăcerii / și în aceeași clipă — monada poe-zie“ (*Substratum, Pleoapele simple*). Și simbolistul Maurice Maeterlinck scria despre tăcere situînd-o : „plus haut que les étoiles, plus profond que le royaume de la Mort“ (*Le trésor des humbles*). Poezia păstrează ca un cristal de cuarț frumusețea și claritatea momentului prim al apariției, faza anorganică. Dar miș-carea tulbură ordinea transparentă aducînd cu sine și viața și haosul. Poetul scrie „împotriva mirșăviei galbene a mătăsurilor“ (*Țărm, Pleoa-pele simple*), amintind de afirmația

lui Baudelaire : „Je hais le mouve-ment qui déplace les lignes“ (*La beauté*).

Universul trebuie descoperit în fiecare gest, altfel spus existența in-dividuală dobîndește prin poezie semnificația permanenței : „cînd doarme zăpada, simți totuși că ste-lele, / Îți vor fi reci ; și va veni apa moartă / a iernii, sau clătinaarea de cristal, căci / vrei să te repeți și tu o dată cu anotimpurile“ (*Cînd doar-me zăpada*).

Gravitînd în jurul unor concepte-metaporă precum : păsările-forme, păsările-ogîndă, fluierul-balaurul, e-lementul-foc, lumina-os, versurile lui Dan Mutașcu sînt construite din cu-vinte cu intensitate luminoasă dife-rită, întreaga poezie devenind ast-fel o echivalență a întunericului lu-minat de raze fugare între care se insinuează vagi și misterioase clar-obscururi : „și tu luminează care divulgă / mersul amoebelor încet“ (*Retinele auzului*).

Scrieri deja mature, nesuspecte de joc facil și originalități căutate, poe-ziile cu orientare filozofică ale lui Dan Mutașcu solicită o descifrare răbdătoare dar cu atît mai plină de satisfacții estetice, impunîndu-se a-tenției criticilor și iubitorilor de lite-ratură.

maria luiza cristescu

prietenul meu poetul

Cînd l-am văzut prima dată la masa de brad, cu fruntea palidă, so-lemnă, dar și îngrijorată de vizita necunoscutei, — țin minte că în odaie mirosea a var și totul în jurul său era alb. Pereții erau de var, dușumeaua era de var. Mi-a rămas

pentru totdeauna în minte medi-tația legată de mirosul ascuțit, li-niștitor de var. Îmi amîntea de casa bunicii înainte de Paște. Era vărui-tă de ea ca să poată primi primăvara. Nu știu dacă cumva în fața talge-ruului cu ouă colorate, femeile așe-

zate pe lavițe, cu haine scrobite de sărbătoare, cu mîinile în poală nu erau străfulgerate de un gînd care nu le mai venise niciodată. Li-l trimetea varul. Și în ziua aceea, ori fiindcă era prea puțină lumină în odaie, ori am fost neatentă, dar mi s-a părut că zăresc o clipă nimbul poetului. Mi s-a mai părut și altă dată, dar încetul cu încetul argumentele că doar mi s-a părut au fost mai puternice. Pînă atunci însă a mai trecut vreme. Poetul s-a ridicat în picioare, s-a plîmbat și și-a pierdut solemnitatea lui de portret de general cu uniforma de paradă. Povestea, și nu o făcea cu darul unei colege a mea de bancă ce putea vorbi două zile neîntrerupte și fără poticniri sau propoziții luate de la capăt. Își căuta cuvintele, uita ce a vrut să spună, era rușinat și plin de temeri. Părea tot timpul speriat să nu te jignească ceea ce povestea, să nu te tulbure ce îți arăta, să nu crezi vreo clipă că te consideră un om mai puțin minunat decît el. Îi plăcea liniștea și singurătatea, dar dacă picai pe neașteptate numai pentru că n-aveai cum să-ți omori timpul, se prefăcea că se bucură atît de tare ca și cum i-ai fi făcut un mare serviciu. Intrai în odaia cu miros de var și simțea aerul ascuțit în care ai întrerupt meditația. El te făcea să crezi că tocmai voia să bea un pahar de vin cu cineva. Nimbul îi clipa ca în reclamele de noapte.

Se întîmpla uneori, cînd ploua afară, să fie tare trist și să i se pară că totul în lumea asta nu face doi bani. O și spunea, dar mult mai filozofic. Alteori voia să moară și atunci tăcea, căci cuvintele n-ar fi putut să-l ajute. Lumea se prăbușea și se înălța cu noi. Cred că eram destul de fericiți. Cu toții. Uneori stam ca niște elevi cuminți și ne uitam cum Poetul scrie sau cum stă. Gîndea. Semăna cu portretul unui general în uniformă de paradă. Tăcea. Țin mînte multe despre Poet: cum a cules un buchet de flori dintr-o grădină publică și le-a lăsat la ușa celei mai urîte fete din cartier, cum a cumpărat un minunat harnașament écossais pentru pekinezul bătrîn al vecinei, cum a

scris un an de zile scrisori de dragoste unui prieten, ca din partea iubitei care îl părăsise. Mai știu și altele. Cîteva fraze. Cel mai important din ce mi-a rămas de la el e cartea despre aripile îngerilor. A lucrat la ea nouă ani. La masa lui de bread, cu fruntea palidă și cu nimbul ce apărea și dispărea în jurul frunții. Mi-a mai rămas alături de cantea cu înger, — singura pe cele cîteva rafturi negre ale bibliotecii, — aerul minosind a var pe care am încercat să-l închid și în odaia mea. Am făcut mai multe tentative. Întîi am încercat cu șiretlicuri, apoi cu forța, apoi cu hărnicia. M-am trezit tîrziu că izbutisem să-l păstrez între cei patru pereți ai mei. Cînd nu mai speram. Era acolo probabil de cîțva timp.

Apoi nu știu ce s-a mai întîmplat cu mine. Sau poate că el s-a mutat din cartier. A plîns fata cea urîtă, a smiorcăit vecina cu pekinezul căruia începuse să i se tocească harnașamentul și prietenul părăsit de iubită a căzut într-o depresiune. A trecut vreme și odată mi s-a părut că văd într-un autobuz aglomerat pe cineva care semăna cu un portret de general. Era el, prietenul meu. L-am ascultat uimită vorbind repede, mult, cu argumente, cu justificări, cu paradoxuri despre viață ca fosta mea colegă de bancă. I-am privit părul, m-am uitat în jurul frunții sale. Începea să-i cadă părul. Am înțeles că voia să cucească lumea, că o va învinge neapărat, Era grăbit, nu dormise de mult, trebuia să vorbească, să facă, să se așeze, să se înfilinească, să convingă, să explice, să, să...

L-am lăsat vorbind singur pe stradă, vorbind febril, apoi l-am mai văzut. Era mai să nu-l recunosc. N-a stat prea mult. „Voi trece peste omice, mi-a spus, nimic nu mă va opri!” N-am înțeles și un gînd amar mi-a umbrit fruntea. M-am șters cu pudră. Acasă am încercat să simt mirosul de var al odăii. Multe zile n-a vrut să se întoarcă între pereții mei. Am luat atunci cartea despre înger și am citit-o și am lăsat geamurile deschise. În sfîrșit am simțit gustul ascuțit și alb al meditației.

L-am mai întâlnit pe prietenul meu Poetul. Nu mai înțelegeam ce bolborosește. Dar știu vai!, că într-o zi i-a spus adevărul despre ea fetei cea mai urâtă din cartier. A vrut, mi-a mărturisit el, să facă un act de curaj. Nu mai putea altfel. În altă zi a aruncat cu pietre după pekinezul vecinei. „E urduros, a strigat. Să știe toată lumea!”. „Nu pot suporta lașitatea”, a mai adăugat plecând grăbit spre lumea pe care va cuceri-o neapărat. Am vrut să

alerg după el printre oameni și să strig ceva absurd. Să strig, de exemplu: „Prindeți vulpea, prindeți-o și dați-mi-o s-o pun într-o cușcă de brad să o obișnuiesc cu mirosul de alb și var, să o învăț iar să sufere și să i se pară că lumea se prăbușește de îndoiala ei, că e ultima dintre ființe. S-o învăț măreția umilinței, bunătății, înfringerii”. Eram convinsă că voi face să îi apară din nou nimbul plpfiitor ca o reclamă.

v. ioaiațiu

trăim pe ritm de muzică ușoară

Notele ei ne înconjoară dintotdeauna, doar că le observăm numai uneori. Desigur că radioul vecinului, propriul nostru patefon de acasă, tranzistorul cîte unui pasionat al ritmului în tramvai ne asupresc adesea. Ne-am obișnuit însă și cu plăcerea și cu teroarea muzici ușoare. Ajungem să n-o mai auzim întotdeauna, ajungem să ni se pară că toate cîntecele seamănă între ele, sau mai rău că melodiile ascultate sînt un bruiaj diabolic, bine organizat, împotriva gîndirii noastre. De fapt, iubim muzica ușoară, ne dăm în vînt după cîntăreții italieni și învățăm curențele filozofiilor populare prin intermediul șansonetiștilor. Ne pricepem, avem preferințe, facem ierarhii de interpreți și melodii, fredonăm pe stradă. În felul ei, muzica ușoară ține de artă. Cît și cum, nu e locul să discutăm aici.

Mi se pare însă foarte curios cît de sigur se îndreaptă gustul nostru spre melodia care, făcută fiind să ne deconecteze, să ne facă viața agreabilă, poate chiar să ne tulbure, devine gravă, foarte gravă, tristă, foarte tristă pînă la sfîșiere. Și dacă pînă acum avea toate drepturile

asupra sentimentelor de iubire de la infiripare pînă la mariajul fericit sau la destrămarea într-o toamnă ploioasă, acum și-a cucerit ca într-un infern colonial, teritorii ce reveneau ziarelor, volumelor aniversare sau gazetelor de perete. Pe scurt, mă miră cît de mult ne place melodia gravă, groasă, notele ținute, susținute, prelungite chiar cînd tehnic vorbind melodia nu e mai savantă ca o improvizatie de copil. Să nu fiu pus să dau exemple, pentru că n-o fac. Fug de răspunderea unor impresii. Așadar, mă surprinde cît de mult ne place muzica de tip italian „urlatore” în defavoarea celei mai egale, mai apropiate de armonia vorbirii, fără spectacolul „vocii de piept”, a acutelor, a gîtuitelor, a trilurilor și depresiunilor. Ne place intrarea vocii pregătută de preludiul sfîșietor al orchestrei, punctul culminant al cîntecului în rîpăitul tobei ca la saltul mortal, prelucrarea melodiei pe planul unei orchestre de 147 de vioariști destoinici și suflători. Ne mai place și cîntecul care se termină pe notele de foarte sus, cîntate tare, foarte tare și cu gura deschisă. Ne impresionează măreția

mării, a pământului, a dragostei. Măreția îmi părea înainte mai degrabă destinată să zicem simfoniilor sau romanelor fluviu. Dar mi-am schimbat părerea. Și mi se pare firesc. Cîntecul e o pastilă de roman, o pastilă de discurs, o imitație de scrisoare de dragoste, o contrafacere de poezie. Cînd nu e chiar acestea. E o formă de frecventare a artei fără eforturi sau piedici, comodă. E firesc atunci să se prefere

trecerea prin ea a tuturor problemelor. Se suportă mai ușor. Filozofia e atunci simplă, știrile de ultimă oră niște dramolete, iar înțelepciunea asupra vieții un fleac. Asculți muzică ușoară și-ți faci educația. Poți după aceea utiliza citate, ești capabil să ai un subiect de conversație și ți se pare — mai ales asta — ți se pare că ai frecventat arta.

vera micznik

interpret — creator ?

Este incontestabil faptul că solicitarea interpretului de către muzica actuală depășește cu mult limitele impuse de muzica tradițională. Diversitatea de stiluri ce se conturează în muzica contemporană, de la lucrările cele mai strict construite pe bază de calcule matematice, pînă la cele în care imaginația creatoare a interpretului este lăsată în deplină libertate, au condus la o nouă atitudine a acestuia față de opera de artă: rolul interpretului de astăzi nu constă numai în simplul fapt de a face față unei tehnici instrumentale mai complicate, ci capătă și o funcție activă, de participare directă la procesul de elaborare a unei lucrări muzicale, ale cărei jaloane sînt tratate de compozitor.

Pornind de la aceste premize, atît în alegerea repertoriului, cît și în interpretare, trio-ul instrumental de curînd constituit din pianistul Sever Tipei, cîntăreața Steliana Calos și clarinetistul Valeriu Bărbuceanu ne-a dat ocazia să asistăm la o demonstrație de înaltă virtuozitate artistică, într-un concert de prime audiții dedicate formației.

Pe linia unei notații strict se înscriseră lucrările „Primăvara” de Carmen Petra Basacopol și „Because

going nowhere takes a long time...” a compozitorului olandez Rob du Bois, culminînd cu tendința maximei rigori științifice din lucrarea lui Sever Tipei „Translation”, după poezia „Suflet petrecut” de Ion Barbu, tradusă în engleză de Ioana Vornic. „Translation” (în traducere translație), pornește de la o analiză stilistică a poeziei lui Barbu, pe baza teoriei informației (deci pe baze științifice, matematice), iar proporțiile obținute astfel sînt „traduse” în echivalentul lor sonor. Pianul preparat, vocea în diverse registre și sonoritățile speciale ale clarinetului duc în mod voit la un staticism întrerupt cu „suspense”-uri, de un puternic efect, rezultat de altfel și din poezie.

Exponent al tendinței opuse din muzica contemporană, adică al unei mari libertăți de acțiune acordate interpretului, este compozitorul american John Mizelle. Interesantă este concepția acestuia asupra timpului executării piesei: prevede niște cicluri ale execuției, rezultate din grafice, care cresc proporțional cu durata acestuia, ajungînd la cifre astronomice; un nou ciclu poate începe doar atunci cînd „un punct din spațiu a fost transformat în muzică”,

iar întreaga piesă se va termina atunci când „tot universul se va transforma în muzică“. Felul în care au fost rezolvate indicațiile autorului (un grafic în care secvențele prezintă duratele, iar punctele — intensități), le aparține întru totul interpretărilor. De asemenea, mișcarea în scenă prevăzută de autor în scopul proiectării sunetului în direcții diferite, a condus la realizarea unui fel de spectacol „total“, foarte interesant.

O lucrare în care pretextul pentru improvizația interpretărilor prezintă un text foarte scurt este „Textkomposition“-ul lui Costin Miereanu „Obîrșie“, a cărui partitură o reproducem. Este o lucrare complet liberă, în care compozitorul nu face decît să indice trecerea prin diferite stări psihologice, de la cea subiectivă (Tu) pînă la cea obiectivă,

impersonală (zvon de valuri). După indicațiile compozitorului „acțiunea muzicală pornește dintr-o contemplație interioară și conduce, prin meandrele unor spirale intermediare, la un act de exteriorizare, de comunicare a unui mesaj original, ce depășește individualul“.

Sugerînd prin cuvintele: Tu, ghioc, ecou, zvon de valuri — patru nivele diferite de structuri, compozitorul stimulează imaginația interpretărilor astfel încît, de fapt, aceștia *creiază* lucrarea.

Interesant este rezolvat muzical ultimul moment, în care starea de meditație, relaxarea, impersonalitatea este realizată prin audierea pe bandă de magnetofon a unei muzici vechi din Tibet și Japonia; interpretăii-autori și-au terminat de oficiat ritualul.

Costin Miereanu

OBÎRȘIE

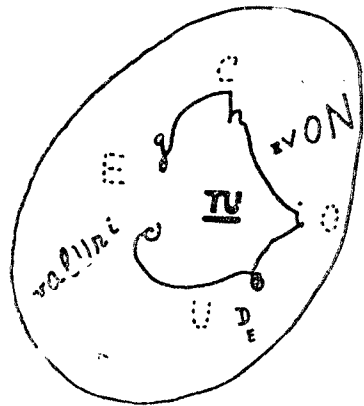
— pentru ansamblu variabil —
(3—7 instrumentaliști, cîntăreți)

timbru: lumină de înserare

tempo: flux-reflux 1, 2, 3... n

Stare interioară: uitare de sine

Paris, decembrie 1968 — 19 iulie 1969



petre solomon

critic sau necrofor?

În două numere consecutive ale revistei „Neue Literatur“ (12/1969 și 1/1970), un tînăr critic, pe nume Gerhardt Csejka, se ocupă de opera

poetului Alfred-Margul-Sperber, de la a cărui moarte s-au împlinit, la 4 ianuarie a.c., trei ani. Socotind că acești trei ani sînt de ajuns pentru

„odihna de veci“ a poetului și că a sosit momentul să se rupă tăcerea pioasă ce s-a așternut asupra numelui lui, tânărul critic își arogă dreptul de a se face interpretul posterității și de a emite, în numele ei, o judecată „definitivă“ asupra unei opere care, pe câte știm, nici n-a apărut în întregime.

Primul articol, intitulat foarte doct „Preambul metodic la un eseu despre Sperber“, schițează, cu oarecare sfială încă, liniile unui atac pe cât de metodic, pe atât de nedrept împotriva memoriei unui poet care, așa cum bine spunea ferparul publicat de Uniunea Scriitorilor la 5 ianuarie 1967, a fost „unul dintre cei mai de seamă poeți de limbă germană din țara noastră“ și un „valoros talmăcitor al poeziei române“. Csejka îi recunoaște în acest prim articol oarecari merite lui Sperber și arată că el „nu poate fi vîrît într-un pat al lui Procust și criticat potrivit unor criterii ale vremii noastre.“ Ar fi, adaugă domnia-sa, „o procedură atât de lipsită de pietate, încît nici nu poate fi luată în considerație“. Și, totuși, tocmai la o asemenea procedură lipsită de pietate recurge tânărul critic în articolul publicat în numărul imediat următor al revistei, sub titlul „Soldat sau copac?“ (copacul fiind unul dintre simbolurile preferate ale poetului, el însuși falnic și rămuros ca un copac).

Ce-i reproșează, în fond, Csejka lui Sperber? Că a scris poezii politice, mai bine zis „agitatorice“. „Există, — afirmă el textual — citeva generații pe care manualele școlare le-au făcut să-l deteste pe Sperber, și care s-au mirat foarte mult cînd a apărut volumul de „Poezii alese“ îngrijit de Alfred Kittner și Dieter Schlesak — dacă reflexul împotriva lui Sperber le va fi permis să ia în mînă această carte. Apoi, culegerea de postume „Copacul vrăjit“ i-a lăsat și mai perplecși...”

Pentru ce această perplexitate? Pentru că, arată articolul, poetul Sperber din susmenționatele volume diferă substanțial de poetul „agitatoric“, ale cărui versuri i-au „otrăvit“ anii de școală. În loc să se bucure că, în aceste volume, a găsit versuri pe placul inimii sale — ca „Sonetul oglinzii“, ca „Psalmii cei mari“ sau ca alte poezii, pe care le citează și le comentează — criticul lasă să se înțeleagă că păcatul capital al lui Sperber, acela de a fi scris poezie politică și de a-i fi dedicat și acestuia lirismul său autentic, nu-i poate fi iertat cu nici un chip. „Dacă ne dăm seama că Sperber este totuși cineva, pentru noi el nu prezintă nici un interes“, afirmă categoric criticul. Faptul că Sperber a ținut, potrivit unui vers al său, „să meargă în marș, ca un soldat, cu timpul său“, i-ar întuinea, iremediabil, întreaga operă.

Da, Sperber a scris și poezii politice, convins că servește o cauză superioară chiar literaturii, pe care a slujit-o, cu abnegație și talent, vreme de aproape cinci decenii. Dar dacă s-ar fi ostenit să-i întrebe pe unii dintre cei ce l-au cunoscut mai îndeaproape pe Sperber de-a lungul anilor — bunăoară chiar pe Arnold Hauser sau Paul Schuster, din colegiul de redacție al revistei „Neue Literatur“ — tânărul critic ar fi putut afla de la ei că, la umbra acestui copac-soldat, și-a găsit totdeauna adăpost Poezia.

Se mai pune și o altă întrebare: versurile agitatorice scrise de Sperber corespund sau nu adevăratei sale vocații? În prefața sa la o culegere de poezii alese ale lui Sperber (Ed. Tineretului, 1962), Al. Philippide arăta că trăsătura dominantă a personalității poetului „constă în fericita și rara îmbinare a unei adînci sensibilități cu un simț social tot atât de adînc“. Operînd cu criteriul aparent estetic, criticul Gerhard Csejka îi contestă lui Sperber valoarea globală, pe motivul că a fost „*totuși* un poet care a mers în marș“ (cu aceste cuvinte se și încheie articolul).

Ce s-ar întâmpla dacă am aplica aceleași criterii, bunăoară lui Paul Eluard, care nu se sfia să scrie, la capătul unei poezii ostentativ și declarativ anti-burgheze :

„Scuip în obraz pe omul mai mic decât i-e firea

Și căruia nu-i place,

Mai mult decât oricare din versurile mele,

Această Critică a poeziei“

(din vol. „Poeme pentru Toți“ de Paul Eluard, trad. Virgil Teodorescu, ESPLA, 1955).

Sau, ca să luăm un exemplu din lirica germană, ce s-ar întâmpla cu Heine, dacă l-am supune unui asemenea tratament ? (la care a și fost supus, de altfel, însă cu o rizibilă zădărnicie, nu e cazul să mai amintim de către cine).

Alternativa „soldat sau copac“ e o falsă alternativă. Un mare poet poate face și poezie politică, firește, cu condiția să nu abdice de la demnitatea lui supremă și specifică. Problema care se pune este în ce măsură Sperber a abdicat de la această demnitate, în ce măsură și-a sacrificat talentul dându-i o întrebuințare prozaică sau propagandistică ? Personal, cred că în mică măsură, așa cum se poate constata și din lectura ultimelor volume.

Desigur, o reconsiderare critică a operei lui Sperber era, și este, necesară, dar nu în spiritul în care a întreprins-o Gerhardt Csejka. Mai multă modestie, și, în orice caz, mai multă seriozitate se impuneau într-o cercetare „metodică“ a unei opere pe cât de vaste, pe atât de valoroase în ansamblul ei, cu toate versurile de circumstanță scrise într-un moment sau altul. Să mai amintim că această operă, ca și nobila activitate de traducător al poeziei românești, populare și culte, în limba germană, au fost apreciate

de scriitori ca Arghezi, Ion Pillat, Ion Barbu și mulți alții ?

Mi-aș permite să citez o scrisoare adresată lui Sperber de către poetul Ion Barbu. Ion Barbu și Alfred Sperber nu mai sînt, scrisoarea îngălbenită mai există însă, iar în ea se poate citi, negru pe alb :

15 ianuarie 1955

Iubite Sperber,

Deci finalitatea îndepărtată a venirii Domnieitale printre noi a fost ca, în sfîrșit, lucrul cel mai de preț (mai sus ca Eminescu) al poeziei noastre : baladele folklorului, să căpete glas într-una din limbile apusului. Fiindcă încercările obraznice, sfîrșind la caricatură, de dinaintea Domnieitale, fie în franțuzește, fie în nemțește sau englezește, nu pot fi luate în seamă.

Trebuie cineva să fie mare poet pe cont propriu, pentru a se șterge așa de desăvîrșit în fața cîntului anonim și a vibra, transformat în simplu instrument impersonal.

Am un regret, că Pillat care te iubea tot așa cum iubea poezia populară, n-a trăit să vadă acest monument pe care-l înalți limbii românești și poezilor români, admiraatori mai vechi ai Domnieitale.

La mulți ani ! Al dumitale credincios

Ion Barbu

Nu, posteritatea n-a venit încă, trebuie să mai avem puțină răbdare, ea nu poate arăta ca scrisul dezinvolt și ireverențios al lui Csejka.

Morții de talia lui Sperber rămîn veșnic tineri, dar un tînăr care transformă critica într-o treabă de necrofor se descalifică din capul locului.



al. Piru:
„Cearta“

Rezistența criticii literare la romanul „Cearta“, semnat pe neașteptate de Al. Piru, după ani de exclusivă carieră academică, a fost atât de promptă și de concertată încât nu se putea să nu dea loc la suspiciuni. În primul rând, e suspect să declari nulă o carte evident superioară nu numai producției curente, ci și multor opere incununate. În al doilea rând, e suspect, și chiar imoral, să nu dai credit unui romancier numai pentru că acesta a fost și rămîne încă om de cercetare și activitate teoretică. Acest al doilea aspect e cel mai grav, căci decurge de la o prejudecată veche a conștiinței literare românești: aceea că un singur autor nu poate aparține mai multor genuri. Criticul trebuie să rămînă pe vecie critic, precum poetul poet și dramaturgul dramaturg. Cel care practică mai mult de un gen e pe loc numit diletant. Cu dificultate, se admite că un poet poate deveni prozator, (deși toată viața i se va spune apoi că scrie o proză cu caracter poetic), ori un prozator dramaturg (cu comentarii asemănătoare). Nu se admite, mai su seamă, ca un critic să treacă la creația originală. Aceasta pentru a nu perturba anacronica dihozomie a talentului: talentații, inspirații, genialii, cărora nu le trebuie nici cultură, nici gândire, de o parte; de cealaltă, oame-nii de carte, bănuși de lipsă de har, chiar dacă erudiția, sînețea, vocația lor e enormă. Se spune des „poezia criticilor“. G. Călinescu rămîne critic. Lovinescu rămîne critic. Etc. etc. Ideea e absurdă. Criticul literar are toate șansele de a întrece, mai ales în situația actuală a literelor românești, pe autorul zis „original“. Experiența sa de viață e

cel puțin la fel de bogată (e mult mai bogată, în fapt, căci posedă dimensiunea intelectuală), iar capacitatea lui de exprimare e infinit mai nobilă. Numai spaima autorului zis „original“, de multe ori penibil de incult și în nici un fel legitimat ca om de litere, de concurența unui confrate cu fond spiritual și expresie proprie, întreține ideea că orice intelectual, orice om capabil de teorie și activitate academică, deci și criticul, are celula creatoare atacată. Și e de aceea trist ca recepția critică să acrediteze și ea, în felul ei, această tendențioasă eroare, în detrimentul operei unui confrate critic, mai cu seamă atunci cînd confirmă, cu facil entuziasm, cărți bucolice sîngace și inferioare, ori ultramodernisme lipsite de fond.

Însă experiența istoriei literare e în acest sens concludentă: respinși, implicit ori explicit, în epocă, Ibrăileanu, Lovinescu, G. Călinescu se constituie azi ca unii din cei mai buni romancieri ai noștri. Azi, cazul unui romancier ca Paul Georgescu ori ai unui poet ca I. Negoițescu corespunde aceleiași situații. Fondul, aparent impopular, al creatorului intelectual, se va dovedi, în timp, cel mai durabil.

Cît despre „Cearta“, criticul literar, și cu atât mai mult romancierul, trebuie să-i recunoască anumite valori. Unele realizate, citeva numai intenționate. Al. Piru a scris un roman de dragoste (deși fără naturalisme, și chiar fără sugestia autenticei intimități), într-o literatură plicticos de platonice și de pudică. A plasat majoritatea acestui roman la București, capitala sistematic de-zertată de prozatorii de azi, bătrîni ori tineri. A populat acest roman cu tipuri perfect actuale, nu cu remodelări ale personajelor interbelice (cum se întîmplă în multe cărți care, ca să scape de dogmatismul literar de rigoare acum zece ani, s-au năpustit, în mod concret și explicit, ori numai ca metodă și atmosferă, în deceniile trei și patru). În fine, a schițat o femeie modernă, cu mult curaj și pătrundere, și uneori cu o anumită compasivă înțelegere.

Acesta e de altfel meritul mare al cărții. Epoca de după război a avut la noi un efect oarecum neașteptat: ea a metamorfozat femeia. Bărbatul, intrând în tiparele unei societăți diferite, s-a adaptat la mecanismele și gândirea ei, conștient și de fapt și natura și stilul de existență. Femeia a fost însă brutal aruncată din gineceu, și modificată atât în fondul, cât și în comportarea ei. Înainte de război, într-o societate balcanică tradițională, femeia, soție limitată și onestă, ori doamnă emancipată și mondenă, ducea o existență fără opțiuni. Toate categoriile, de la odalisca la intelectuală, pulsau în umbra bărbatului. Introducerea femeii, după război, în activități, i-a schimbat complet nu numai statutul, ci și mentalitatea, și natura sufletească, și chiar feminitatea; paralel, s-a modificat și structura familiei. Grazia-Maria, eroina lui Al. Pîru, e o femeie modernă. Ca să se înțefină și să scape de asiduitățile bărbaților, ea cultivă o profesiune (barbară pentru o femeie), și se încadrează în ierarhia unor instituții. Are, în această poziție, chiar unele atitudini de prețioasă ridicolă. Însă conștiința ei e cea tradițională: asaltul hotărât al unui bărbat o învinge, și egalitatea socială și profesională, exterioră, se dovedește infirmată de feminitatea tradițională, incondițională supusă autorității masculine. Viața modernă, formală, e combătută de ereditatea orientală, prea de curînd zdruncinată în tiparele ei. Grazia-Maria e o dezorientată. Nu știe cum să se comporte, cum să se apere, pe ce criterii anume să-și întemeieze demnitatea. Cazul femeii întemnice, la confluența a două societăți cu mentalități flagrant diferite, una misogină și patriarhală, alta feministă, egalitaristă, modernă, e interesant, semnificativ, ne mai atins până acum în proza de după război, și regretăm faptul că autorul nu l-a analizat pînă la capăt.

Cum nu l-a analizat nici pe erou, bărbatul între două vîrste, foarte interesant și el ca idee, și de fapt completînd-o pe Grazia. Individul, și intelectual și om de lume, se demască, în relația cu eroina, ca un

iremediabil oriental, ca un sultan, chiar dacă sultan fără harem. Nu monogamia e semnificativă, în fond, ci mentalitatea. Eroul nu permite Graziei să aibă un trecut, o critică și cenzurează permanent și își insultă energic rivalii, pe care, de cele mai multe ori, îi cunoaște vag. Iubind-o pe Grazia, el nu o înalță, nu o respectă, nu o înțelege. Schema e de fapt clasic orientală: Grazia, odalisca, nu iubește, ori iubește și nu regretă. Viața ei e simplă, supusă simțurilor, nu lipsită de o anumită meschinărie. Eroul e un sultan îndrăgostit de odalisca preferată. El o iubește, superior și de sus, dar nu o stimează, și se chinuie pentru că știe că sentimentul său își depășește obiectul. E foarte interesant cum, conștient sau inconștient (greu de spus, și în întreaga carte există, ca să zicem așa, o ambiguă consubstanțialitate între mijloace și efecte, intenții limpezi și fonduri moștenite și obscure), Al. Pîru a făcut un roman de serai, și cadrul perfect modern nu împiedică identificarea cu schemele eroice ale vreunui poet văcăresc.

Concizia cărții, din păcate, rețeaază multe asemenea viziuni dintre cele mai interesante, după cum reduce la caricaturi tipuri umane negative reale și iar rar expuse de proza de azi (cu deosebire specia sciitorului agramat e bine prinsă). De altfel, propriu zis ca roman „Cearta” nu e, căci nu există epic. Totul se cunoaște prin dialog, un dialog de multe ori abil, și prin epistole analizate. Ca și G. Călinescu, istoricul literar, Al. Pîru are talentul de a da viață materialului, de a însufleți fișa, de a reliefa, prin simplitatea și viteza expunerii, date nade. Autorul s-a ferit de mărturisiri, ca și de analiza minuțioasă, poate dintr-o jenă a primului roman. Așa că avem de-a face cu o vie ambiguitate: serioasă cartea e, dar în ea doar insinuația are greutate. Are calități și performanțe, fără să fie un lucru sfîrșit. De aici și o senzație de satisfacție, poate dorită de autor. Căci, citind, ne vine să ne întrebăm: de fapt, așa e, ori e doar impresie? Autorul arată, ori sugerează, ori ni se pare nouă? În

partea eroului, ori îl ridiculizează? Iubește eroina, ori numai o disprețuiește? E însă de crezut că aceste fonduri, probabil nu întâmplătoare, vor fi reluate. Sfîrșitul cărții, ultimul paragraf (replika-concluzie a eroului) e o transcriere aproape exactă a unei replici din Gide („Les Faux Monnayeurs”), și Grazia-Maria a înlocuit numele Laurei, cuprinzînd ideea că femeia e divizibilă iar bărbatul e integru. Această corespondență intelectuală nu a fost, pînă azi, observată de critică. „Cearta”, titlul, poate fi la urma urmei interpretată ca o ruptură, ca o improprietate maximă și definitivă a celor două sexe, ori ca o diviziune a naturii feminine.

Toate acestea nu pot decît să ne facă să regretăm mai mult că autorul nu s-a concentrat pentru a

mihail
petroveanu

h. zalis:
„gustave
flaubert“^(*)



Colecția „Oameni de seamă”, deși are la activ nu puține lucrări onorabile, unele chiar... de seamă, meritînd atenția oricărui cercetător științific, mi-a inspirat totdeauna o suspiciune vecină cu difidența, pe care Paul Zarifopol a încetățenit-o la noi față de acțiunea de popularizare a marilor figuri. Orice tentativă de acest gen, cit de exigentă cu sine ar fi, este din principiu, îmi ziceam, condamnată la flatarea gustului cel mai dubios, amator,

^(*) Ed. Tin. 1968, Col. „Oameni de seamă”.

scrie un roman compact, pe care îl așteptăm, pe un alt subiect, ori chiar pe acesta. E de reținut ideea că Al. Piru ar fi, printre puținii prozatori ai noștri, un continuator al lui Călinescu în reluarea romanului de mediu „belferesc“, adică în reproducerea atmosferei intelectuale. Căci, modern în aparență, dezinhibat adică de complexe curente ale creatorilor sau intelectualilor de azi, Al. Piru e un bizantin de proporție, din rasa cîrtitoare și rea a secolului șaptesprezece. Un asemenea prozator, ricanant și limpede la spirit, e de dorit într-un moment în care partea majoră a prozei românești se îmbată cu apă rece, întreținînd caractere și situații ce nu mai există, și ferind cu grijă de modernizare o conștiință literară patriarhală.

în materie de cultură, mai mult de biografii decît de monografii, „de vieți“ decît de „opere“, surogat făcut din exaltare și meschinizare, din supra și subumanizare a autorilor de excepție, pentru nevoia filistinului de evadare din platitudinea lui cotidiană. Dramatizarea facilă, la nivelul senzaționalului foiletonistic, al șocurilor emoționale în stare să producă sufletelor romanțioase iluzia de a se simți egale — cel puțin pe durata lecturii — cu artistul încercat, asemenea lor, de aceleași „patimi și dorinți“, cum zice cîntecul, ocolește însă cartea lui H. Zalis. Concesiile făcute imperativului, în principiu opus, al colecției — și anume obligația de a face din „omul de seamă“ un obiect de cult, un chip exemplar, așa zis educativ, — sînt destul de rare și, practic, negliabile. Într-un loc sau altul se poate depista un accent de pudoare socială, o exclamație de indignare virtuoaasă, cîte o urmă a tentației de literaturizare sau sentimentalizare și poate ceva din ceea ce ar fi o excesivă apăsare pe vitregia împrejurarilor pe care Flaubert a trebuit să

cărți noi

le înfrunte, spre a-și impune autoritatea scrisului său. Cum însă venerația lui H. Zalis pentru părintele Doamnei Bovary se reclamă sistematic de la valoarea operei, admirația pentru martirajul unei existențe devotate, din proprie voință, artei, justifică prezentarea lui Flaubert ca un Hercule înlănțuit, ca atlet și mucenic al acesteia.

Luciditatea critică a biografului caută cu înfrigurare temeuri pentru raționalizarea, pentru explicarea fascinației pe care Flaubert o exercită asupra sa pînă și prin alura fizică a romancierului, prin statura sa de viking care, rătăcit în secolul burghez, s-a fixat la masa lui de lucru precum strămoșii normanzi la cirna corăbiilor de război. Faimoasa asceză flaubertiană, autodisciplina impusă de timpuriu și întreținută pînă la moarte cu ferocitate religioasă, este văzută în cadrul luptei pe care, pe toate direcțiile, artistul a purtat-o cu sine. Sfînt Anton ispitit de diavol, Flaubert rezistă cîrnii. Îndrăgostit de himerele romantismului, el își sugrumă pasiunile originare, supunîndu-se rigorilor realului celui mai tern, mai descurajant, mai acid. Pasionat de aventură în timp și spațiu, călătorul în Orientul mirific și exploratorul cu imaginație al minelor Cartaginei de un tragism spectaculos (Salambo) recunoștea forța de seducție epică a banalului, a vieții din marginea istoriei (Doamna Bovary, Educația sentimentală). Idealismul și aristocratismul constitutiv al spiritului său cedează „adevărului“ care-l constrînge la acceptarea unei viziuni brutale, clar-văzătoare, asupra raporturilor dintre oameni, călăuziți în fapt de convingeri materialiste, scientiste, anticlericale. Adversarul feroce al filistinismului, înfeles ca stare de spirit, ca mentalitate depășind frontierele de clasă ale burgheziei, de vreme ce aparține tuturor „celor care gîndesc josnic“, a obținut triumful deplin al artei sale numai din momentul în care s-a dedicat studiului absorbitor al categoriei detestate. Adoratorul civilizațiilor edificatoare de valori mediocre și fondatorul cultului frumosului pur s-a înverșunat a dura un mo-

nument tocmai societății ostile prin vocație esteticului, elanurilor dezinteresate, generozității, îndrăzneții constructive. Trezind în planul vieții personale, H. Zalis arată cum bărbatul acesta, dotat cu toate atribuțiile menite să-i asigure răsfațul vieții, beneficiar al eforturilor achizitive ale tașăului, înconjurat de prețuirea prietenilor și, ulterior, de discipoli, a respins chemările frivolității, ale facilității de a trăi în ferveoarea unicului deliciu admisiv, voluptatea scrisului în durere. Flaubert n-a fost insul care s-a realizat în refuzul zilnic, clipă de clipă, al propriei ființe.

Meritul lui H. Zalis constă însă în seriozitatea cu care tratează opera flaubertiană. Deși prezentată în succesiunea cronologică și în dependență de circumstanțele biografice, conform cerințelor colecției, literatură și, în anume limite, chiar estetica autorului „Doamnei Bovary“ formează principalul centru de interes al cărții sale. Fiecărui din operele flaubertiene i se acordă spațiul corespunzător dimensiunilor sale artistice, i se degajează semnificația pentru evoluția autorului pentru ca, după ce este rezumată, axață pe coordonatele interne și proiectată pe fundalul epocii, să fie privită „în sine“, în valoarea intrinsecă. Comentariul, sprijinit pe referințe critice în general solide, este de obicei încheiat cu o apreciere netă, reprezentînd stadiul actual al exegezei. Pe parcurs se trasează paralelele de rigoare între Flaubert, Balzac și Stendhal, și se operează distincții necesare între „naturalismul“ flaubertian și cel zolist. — Cu toate precauțiile, dictate de simțul istoric, față de modernizările ispititoare dar nerevizitate la examen, se admite dreptul „noului roman“ de a se revendica de la teoria — mai curînd decît de la practica — romanescă a lui Flaubert. Este de remarcă că, fără a polemiza pe larg cu astfel de interpretări extremiste, H. Zalis atacă indirect ori de cîte ori pune în evidență valorile de conținut, sensul sau mesajul critic al scriitorului său (Obiectiv pe care adeptii noului roman îl consideră în afara artei și oricum depășit de

cerințele scrisului contemporan). Criticul urmărește apoi consolidarea treptată a concepției flaubertiene despre societate și individ, despre rolul coroziv al banului în relațiile dintre conștiințe, dintre generații, dintre sexe, despre felul în care, sub acțiunea alienării sentimentele, impulsurile umaniste, valorile se întunecă, se închistează, ori se abat de la natura lor transformându-se în conduite opuse, negative. Sub acest unghi, de subliniat că analiza „Doamnei Bovary” și a „Educației sentimentale” este, cu unele simplificări locale, convingătoare. O mențiune aparte se cuvine deasemeni interpretării personale a lui „Bouvard et Pécuchet”. H. Zalis, pe linia reabilitării, a valorificării tilcului pozitiv al celebrei opere neterminate vede în „Bouvard și Pécuchet” nu o satiră a cunoașterii și

rațiunii, ci din contra, un act de încredere în gândire, în apetitul de a ști și înțelege, simbolizat printr-un cuplu în parte faustic, în parte donquijotesc: „Amândoi protestează prin variata lor peregrinare în domeniile culturii față de închistarea în care au fost constrânși să viețuiască, față de nepăsarea ce i-a înconjurat ani la rând, torturându-le și încercindu-le personalitatea... Aventura intelectuală a celor doi eroi este rațională, în ciuda aerului absurd, grotesc al întreprinderii inițiată... Toată peregrinarea lor prin domeniile cele mai felurite ale cunoașterii stă sub semnul transformării sufletești și spirituale... Excursia în lumea altor atracții ale minții le curăță sufletul de rugina monotoniei și ispitește naivitatea lor precum și proaspăt eliberata înclinare spre meditație.

v. p.

doina ciurea: „dialog despre eroare”^{*)}



Sînt cărți care se impun agresiv prin mesajul lor incendiar, prin compoziția lor neobișnuită, prin noutatea experimentului. Altele se apropie discret de cititor, se infiltrează în memoria sa, prin finețea observației și a scriiturii. Dialog despre eroare face parte din această categorie. Nu e una din cele 11 povestiri în care să nu întâlnim dialogul. Un dialog realist pînă la

amănunt. Și totuși, în fiecare din ele se întîmplă un lucru ciudat: eroii dialoghează despărțiți prin pereți de sticlă. Se aud și nu se aud, sau nu se înțeleg, deși vorbesc aceeași limbă, deși folosesc aceleași cuvinte. Eroarea lor fundamentală e iluzia comunicării.

O vecină îi aduce alteia, internată la spitalul Central, niște fructe și o floare. Epidemia de gripă o împiedică să intre în spital. Cerberul din poartă, implacabil ca destinul, acceptă cel mult să poarte darul în salon, să stabilească indirect contactul între vecine. Contactul? Eroare! Ghiveciul e mai mult aruncat înfirmierei, pacienta mai mult tîrîtă la fereastră, fără să știe măcar ori să recunoască cine o așteaptă. Numai aducătoarea pleacă împăcată, convinsă de succesul micului ei act umanist (Primăvară în Europa). O mamă iubitoare vrea să-și reapropie fiul care și-a găsit probabil un amor și un culcuș aiurea. Tot ce-i spune însă tînarului e alături de ce ar trebui să-i spună, și chiar și subfiredle, cristalinul moment de

*) E.P.L., 1969.

comunicare pe marginea unei rețete japoneze de ceai (transcrisă cu penița, în chip de stampă, am spune), se fărîmă repede, cu o palmă grea aplicată pe obrazul fiului. Soțul crede că-și înțelege soția. Ea se gîndește însă în timpul îmbrățișării tot la copil. Pe stradă, urmărită, își închipuie că fiul ține, spășit, s-o ajungă din urmă. Eroare: înceținindu-și pasul, se trezește acostată, grosolan, de un trecător care seamănă la statură cu fiul (Un minut de adevăr). Un amor încropit în tren, între un ostaș și-o țărăncă, în timpul războiului, e și el o eroare. Toate speranțele de comunicare între un copil și părinții lui adoptivi, între el și prieteni, între el și vecine, sînt iluzorii (Dificila știință a răbdării). Doi inși cu același nume (Clement), nu se pot nicidecum înțelege. Un naș de profesie, sau în orice caz din pasiune, practică aproape cu pasiune sportivă „nășia”, pentru a simți că trăiește, bineînțeles, zadarnic (Omul care vrea să trăiască). O tinărită încearcă să-și regăsească amintirile sau să se regăsească întorcîndu-se în satul unde trăise în timpul războiului. Și speranța de a se retrăi pe sine se adevărește a fi o eroare (În căutarea unui loc pierdut).

Nimic sentimental, nimic uscat în scrisul Doinei Ciurea. O grijă a găsirii cuvîntului exact, care acoperă nuanța. O virtuozitate a concentrării care trădează un exercițiu îndelung și răbduriu, fără graba intrării zgomotoase în scenă. Fiecare povestire

e de fapt o năvelă, ultima chiar un microroman posibil, a cărui cheie și-o oferă din primele rînduri, fără ca interesul să scadă pe parcurs. Fiindcă interesul narațiunii, ciudat și nu stă în acțiune.. Iată, ca moștră fragmentul, aproape inițial al Dificilei științe a răbdării: „Prima eroare poate că a fost asta: în timpul unei secete fusese luat de probă de la Casa de copii, de către familia Vasiliu, care-l ținuse o lună de zile și-l dăduse înapoi, luîndu-l mai tîrziu din nou, ca să-l păstreze de astă dată. Perspectiva de a putea fi schimbat oricînd pe „ceva mai bun” idee la care doamna Vasiliu apelă adeseori, din motive educative, deveni pentru el nu numai cauza pentru care (ca să dăm un exemplu) stătea minune-ntregi în fața unui joc de cuburi atunci cînd avea de făcut chef să bage nisip în cutia de scrisori, ci și un prilej de descurajare și veșnică umilință. Pe măsură ce creștea începu să simtă un mare dispreț față de el însuși, era ba amorțit și țepăn de timiditate, ba excesiv de suplu, de servil, cuprins de un zel febril, clovnesc, încercînd să se remarce într-un fel sau altul în ochii celorlalți”. Fără cuvinte mari fără declarații festive, cartea e o pledoarie pentru apropierea umană. De care e nevoie, vai, ca să de aer Desigur, aerul nu te impresionează decît pe furtună. În absența lui, însă simți un gol de neînlocuit. Consumat. Un gol pe care ț-i-l comunică subcutan, cartea Doinei Ciurea.

s. traian

●
virgiliu
monda:
„statuia“ *)



*) E.P.L., 1969.

E evidentă în proza lui Virgiliu Monda abilitatea de a regiza evenimente. Romancierul e adeptul situațiilor tari, al efectelor spectaculare, al loviturilor de teatru. Autorul „Trubendalului” nu se sfiște să „însceneze” cu dezinvoltură întipăririle-surpriză.

Evenimentele din roman se învârtuie în jurul hotărîrii văduvei un mare dregător din epoca interbelică de a ridica un așezămint cultural o statuie fostului ei soț, pentru

imortaliza memoria ilustrului defunct. Lucia e o fanatică a memoriei răposatului. Și aceasta din două motive: unul, provenit din nestrămutata convingere în fidelitatea conjugală a soțului, iar, celălalt, din admirația față de marele dezinteres ce, credea ea, impregna toate acțiunile importantului om de stat. Dar spre profunda ei desamăgire, Lucia Stelorian ia cunoștință de faptul că monumentul de puritate pe care-l ridicase în propriul ei suflet idolatrizatului soț, era fundat pe postulamentul unei sinistre iluzii. Stelorian se descoperă, postum, în ochii neconsolatei văduve a fi fost un dublu impostor: în viața conjugală, cât și în cea publică. Stupoarea Luciei e și mai mare cînd demascarea vine chiar din partea nebănuțului fiu ilegitim al dispărutului, care găsește în sertarele unui secretar al mamei sale, și ea decedată, scrisorile focosului ei amant, identificat în persoana incoruptibilului soț. La aceasta se mai adaugă și oneroasele manevre ale „dezinteresatului” Stelorian, prin care acesta a intrat în posesia unor bănoase mine de cărbuni.

Nu am făcut acest prefațic sumar rezumat al subiectului cărții cu intenția de a-l povesti, ci doar pentru a arăta că, în chiar acțiunea romanului, sînt întretesute momente tari, propice unui climat scenic. Din modul cum autorul își construiește lucrarea epică, deducem că el ține să captiveze atenția cititorului. Are însă grijă să nu cadă într-un senzațional ieftin; investigația socială și sondajul psihologic îl feresc de o narare primitivă, fără substanță și finalitate. Observatorul realității va scruta, cu maliție, mergînd pînă la grotesc, tarele unor medii sociale. Fără intenția nici unui paradox, menționăm că unul din cele mai izbutite personaje e cel care nu apare în carte: Stelorian. Omului căruia soția dorește să-i ridice un așezămînt cultural și o statuie, i se aținteașă pregnant prezența din relatările celorlalți eroi ai cărții. Sub aparența unei persoane integre, Stelorian ascunde pe omul de suprafață publică din perioada dintre cele două războaie, specific faunei populare de indivizi oricînd gata pentru com-

promisuri, înșelăciuni și escrocherii. La fixarea cadrului social contribuie și celelalte personaje, fie ele de primă sau secundă mărime.

Conform înclinației romancierului, vădită și în opurile anterioare, și în „Statuia” se urmăresc minuțios mișcările sufletești ale personajelor. E bine sondat psihologic tînărul avocat Traian Ludescu, fost secretar al lui Stelorian, care recurge la toate mijloacele ce-i stau la îndemînă pentru a escalada treptele sociale suitoare spre o poziție rivnită de el, vîzînd în această acțiune singura salvare de la o iminentă ratare. Și acum vom releva poate cea mai realizată parte a romanului. E vorba de relația Ludescu-Valeria, aceasta din urmă nepoata și fiica adoptivă a familiei Stelorian. Observarea zonei sufletești ale Valeriei scoate, cu finețe analitică, la iveală glacialitatea autoimpusă de „însuși sforțarea fetei care, cu voință nemiloasă își compune o ținută austeră” ce „acoperă descumpăniri, incertitudini, regrete tulburi, temeri, impulsuri inavuabile”, cum definește cu exactitudine S. Damian portretul moral al fetei. (România Literară, nr. 41).

Cu cîva timp în urmă, Ludescu îi dăruise Valeriei o primă „oră” de dragoste. Mai pe urmă fata își dă seama de mizera structură morală a lui Ludescu, dar ea, deși îl refuză categoric, îi păstrează, aproape nemărturisită, o undă de afecțiune, pe care în ciuda justificatei asprimi față de partener, nu poate și nici nu vrea s-o risipească. Și aceasta pentru restul de demnitate omească pe care Valeria îl intuiește în fostul ei iubit. De aici, în bună măsură, ezitățile și, totodată, bruschețea respingerilor. E păcat că ascuțimea cercetărilor psihologice, atît de caracteristice prozei lui Virgiliu Monda, nu s-a aplicat și asupra in-ginerului Bornea, fratele Valeriei și oponent de veleitare umanitarisme față de mentalitatea de castă și clasă a familiei Stelorian; inconsistent

construit, înfățișat în ambianța unor situații melodramatice, personajul încarcă romanul cu o oarecare doză de convenționalitate. E păcat, cum am spus, deoarece Virgiliu Monda se arată rareori deficitar în domeniul introspecției psihologice. Chiar în scenele de accentuată teatralitate, de care am amintit, el nu lasă pre-

zentarea personajelor numai pe seama reacției lor, ci le motivează acțiunile și comportamentul prin mobilul sufltesc ce le impulsionează. Și așa se face că uneori aceste motivări evocă similitudini cu substanțialele indicații de regie, dintre paranteze, din teatrul lui Camil Petrescu.

e. anton

●

**nicolae
damian:
„diminețile
bătrîne“***



Analist de certă vocație, Nicolae Damian debutează cu un volum dens, ce se impune atenției cititorului atît prin mișcarea sufltescă a personajelor, cit și printr-o anume tonalitate poetică care se infuzează bucărilor celor mai izbutite (Noaptea, Diminețile bătrîne).

Prozatorul urmărește atent traiectoria capricioasă și complicată a gândurilor eroilor, gânduri obsedante, uneori luate parcă cu încetîmîtorul, neuitînd nici un amănunt, nici un detaliu semnificativ, revenînd pe neașteptate, descoperînd ungherele ascunse, tenebroase ori irizările senine ale psihologiei, luminîndu-le puternic, mereu dinăuntru, într-o manieră oarecum cinematografică. Și dacă ar trebui să dăm un nume care să sugereze oarecari similitudini de procedeu, ne-am gândi la Antonioni.

În ciuda condiției sale uneori umile, pare să ne spună autorul, omul

rămîne același mecanism complicat, purtîndu-și cu el neliniștea sau obseșiile ori năzuința spre frumos, ca pe niște date intrinseci, fie că este vorba de un ins abrutizat de băutură (Un bărbat și o femeie), fie de niște declasați de la „fund“, ca Ionathan și Onofrei, capabili însă de simțămînte alese — sufletul uman rezervînd surprize dintre cele mai neașteptate.

Chiar linia sufltescă a unui copil necăjit (Strigați prin iarba verde copii), pare să fie o șaradă. Insoțitorul său matur este de-a dreptul surprins de nevoia de siguranță, de liniște interioară a copilului, obligat să trăiască multă vreme tăcut, în apropierea unui tată bolnav, de strigătul lui aparent nefiresc atunci cînd ajunge în pădure, la iarba verde. Este pur și simplu emoționantă la un copil de o vîrstă fragedă sforțarea de a se comporta decent și de a-și domina pornirile. Și aici, în această bucată, prozatorul a dat dovadă de o știință a dozajului, a gradării demnă de a fi relevantă, ca și în narațiunea ce împrumută titlul volumului („Diminețile bătrîne“) — introspecție plină de finețe a lumii lăuntrice a unui bătrîn, sau ca în acea halucinantă povestire intitulată „Noaptea“. Trei bărbați, un ofițer și doi subalterni, mărșăluiesc neîntre-rupț pe o vreme ciñnescă — arșiță, furtună, ploaie, — către un miraj. La început, numai unul din ei știe asta, apoi, în ciuda împotrivririi de moment, și ceilalți doi se contami-

*) E.P.L., 1969.

nează treptat de nebunia ofițerului și înfruntă stihiiile naturii în căutarea unei case, cu o femeie înaltă în prag, simbolizând, de fapt, nu numai nevoia firească a ofițerului de a evada din carapacea dureroasă a războiului, dar totodată și dorința funciară a omului către ceva frumos, înălțător. Povestirea debutează dramatic, prozatorul izbutind să creeze o atmosferă de tensiune, de încordare, mai întâi prin dialog, menținând gradat pe parcurs starea aceea de „malentendu“ de la început, alimentată de elementele exterioare — natura dezlănțuită și epuizarea fizică a mășăluitorilor —, până la declanșarea deznodământului dramatic. Pe parcurs însă atmosfera devine halucinantă. Puși în fața unei himere, oamenii reacționează deosebit, conform temperamentului și capacității lor de a simți. Fiecare dintre cei trei monologhează, se ceartă, glumesc, dezvoltându-se ca trei individualități precise și deosebite, într-o încheștare și o ciocnire psihică dureroasă.

Scritura este aceea a unui poet care știe să învâluie totul într-o aură de mister sau de magie. Descrierea

arșiței, a ploii torențiale, noaptea, orbecăirea istovitoare prin noroi, totul vădește pricepere și talent, amintind de pana, muiată în tainic, a lui Gib Mihăiescu. De la contagiunea neașteptată a soldatului, până la finalul dramatic, care spulberă magia, totul sugerează poetic capacitatea omului de a visa, de a-și apăra visul de întinare. De altfel și Onofrei, un alt personaj (din povestirea „Ionathan și Onofrei“) posedă, în ciuda înfățișării lui mizere, o mare capacitate de a simți și a visa.

Un cititor grăbit ar putea greși, tentat fiind să catalogheze personajele lui Nicolae Damian drept cazuri clinice. Obsesiile stau alături de înălțările omului și neliniștile lui lângă stările de euforie, de plenitudine și de visare. Scriitorul a urmărit atent mersul sinuos, cu întortocheri neașteptate al gândurilor, a studiat ciudata traiectorie a pornirilor umane, n-a uitat însă niciodată ca, descompunând mișcarea sufletească, să releve ca un tot unitar și adesea armonios, conștiința omului, capabilă să se ridice de-asupra condiției sale exterioare.

alexandru baciu

**roland
barthes :**
**„despre
racine“**



Roland Barthes e unul din „copiii teribili“ ai noii critici literare franceze, care se încadrează mai ales în ultimul timp în curentul de gândire denumit, nu totdeauna prea adecvat, structuralist, sub flamurile lui combatând personalități notorii — deși de tendințe diverse — ca Lévi Strauss, Michel Foucault, Jacques Lacan și Althusser sau scriitorii grupăți în jurul revistei „Tel quel“ condusă de Philippe Sollers. Oricum, dacă Roland Barthes nu poate fi socotit reprezentantul cel mai tipic al neo-criticii structuraliste franceze, în orice caz trăiește permanent în zona

1) Roland Barthes: Despre Racine — Eseuri — Editura Pentru Literatură Universală — 1969, traducere de Virgil Tănase.

ei de fascinație, servind-o cu o necontestată competență și cu un real talent. De la vehemențul eseu „Gradul zero al scriiturii“, apărut în 1947, unde clamează zorile unei literaturi novatoare, sau de la monografia despre Michelet în care valențele spirituale ale scriitorului și omului ne sînt prezentate căutînd să-i sezeseze cele mai profunde semnificații, folosindu-se de psihanaliză și analiza stilistică — pînă la mai recentele studii „Critică și adevăr“ sau „Dramă, poem, roman“ — Roland Barthes se vedește un eseist alert, un spirit analitic pătrunzător, uneori voit ostentativ, excelent cunoscător al problemelor literaturii universale.

Aceste calități se afirmă cu prisosință în volumul de eseuri „Despre Racine“ apărut și în tălmăcire românească, care înmănușează trei studii despre marele clasic francez: Omul racinian, Dicțiunea raciniană și Istorie sau literatură?, primul fiind incontestabil esențial pentru înțelegerea viziunii barthiene despre dramaturgul francez, socotit de Giraudoux drept „primul scriitor al Franței“. Roland Barthes nu se împiedcă în „categoriile“ structuraliste și abordează direct textul lui Racine, știînd să-l citească cu adîncă înțelegere critică și umană.

Mecanismul racinian este dezarticulat, demontat cu o precizie și o minuțiozitate de entomolog, fiind prezentat cititorului cu dibăcie. După Barthes, există o viziune specifică a scenei raciniene: dramele lui Racine se desfășoară într-un anumit spațiu închis, supus unor legi tainice ce nu pot fi călcate; acțiunea se petrece pe o platformă vizibilă — scena — care nu este încă decît prelungirea unei rețele spațiale ascunse, enigmatice, între ele existînd relații complexe. Pentru Barthes scena este Anticamera, zona misterioasă ce-i servește drept fundal, fiind denumită Cameră, loc al puterii și al necunos-

cutului. În acest ținut, în această zonă cu strictete organizată, eroii își desfășoară acțiunea sub semnul parcă al unei vrăji, care le doboară sau le dezlănțuie puterea. Cei în aparență puternici au totuși aceleași temeri și rețineri ca și eroii tragici, autentici, cărora le dă tircoale moartea sau exilul: în realitate nu sînt depozitarii nici unei forțe, dar au făgăduiala sau posibilitatea unei puteri.

Tragedia izbucnește numai după ce sacrificiul victimei a fost hotărît. Așa se întîmplă în Britannicus și Fedra, în Ifigenia și Andromaca, în mai toate piesele raciniene. Pentru Roland Barthes tragediile lui Racine sînt spectacole ale eșecului, ale unui eșec perfect, desăvîrșit, copleșitor, fără nici o șansă de scăpare.

Scena devine loc al opresiunii iar acțiunea mit al eșecului. „Iată poate cheia tragediei raciniene: a vorbi înseamnă a face... Realitatea fundamentală a tragediei este deci acest cuvînt-acțiune“ — afirmă criticul francez. Textul racinian este astfel ținut pe coordonate moderne, valorificîndu-i substanțial elementele de perenitate, ceea ce constituie contribuția cea mai de seamă a eseurilor lui Roland Barthes despre Racine.

Oricum, chiar dacă nu ești întru totul de acord cu tezele uneori ostentative ale lui Roland Barthes despre teatrul racinian, nu poți să nu-i admiri penetrantele analize care te incită la o lectură mai profundă, mai avizată și la o reactualizare a tragediilor lui Racine.

Editura pentru literatură universală a făcut un act util de cultură, pe care l-am vrea multiplicat, aducînd în aria de cunoaștere a publicului nostru cititor aceste eseuri ale lui Roland Barthes în traducerea îngrijită, meritorie a lui Virgil Tănase.

dan mutașeu

petru m. haș:
„dor negru“^(*)



Manșeta volumului de debut al poetului clujean Petru M. Haș, ține să ne avertizeze că poezia acestuia cultivă cu asiduitate ambiguitatea, asociațiile verbale neprevăzute.

De fapt cartea de versuri a lui Petru M. Haș e un mănunchi, selectat cu grijă, de poezii destul de cursive, cu o certă vocație a meditației, cu un bizar simț al cromaticei parcimonios. Chiar dacă gustul poetului pentru extreme — alb, negru — și opunerea lor obsesivă (mai mult ca o tehnică a versului), amintește uneori de Bacovia, aerul general al poeziei este mai degrabă rafinat, dar cu un autentic sentiment al „ridicării prin cădere“. Poetul construiește deseori în jurul unui aforism și sub masca economic colorată a cuvintelor, imprimând versurilor un sens subtil: „Noi simțem o corabie veche plutind în derivă / doamne / razele soarelui te caută în oraș / în fiecare dimineață / printre dărâmături sau printre noile ziduri...“ (Manuscris găsit într-o sticlă).

Tinăr autor proteic, capabil să asimileze, să devoreze aproape ma-

doina antonie

lucia mantu:
„miniaturi“^()**



niera de a face vers modern, Petru M. Haș ajunge uneori, cu tot talentul său, să-l transcrie pe Nichita Stănescu: „în fiecare noapte ne așezăm pe pământ / în somn / și devenim pe dată pământ / fiindcă nu putem fi altfel / decât pământ...“ (Elegie), dar se răscumpără prin hieratismul transparent al unor imagini ca acestea: „Tu ai rămas atunci cu picioarele goale în rouă / moaptea / ca o sfântă întârziată pe deal...“ (Cintec de întuneric). Din când în când din poezii țîșnesc adevărate, profunde îndoieli, ritmul și sintaxa versului abandonându-se complet gestului cu grave rezonanțe: „cîți nu izbesc niciodată în cer / să răstoarne în oceanele sterpe de atîta vreme / constelația peștilor“. (Oedip, 4). De fapt negrul încordat, întunecata acumulare de forțe, de „dor negru“ din care paradoxal și dialectic va izbucni lumina este, pare-se, pentru poet, răgazul ciclic al nopții, răgaz de confundare cu lumea, cu mecanismele ei secrete, cu potențele ei ascunse: „lăsați-mă singur, în tremur dau singele pietrei / și însumi sînt eu un amurg duros pentru mare / poate și marea aceea necunoscută / să fie frumoasă ca o minune cu părul întunecat...“ (Oedip, 4).

Uneori nevoia organică de idee, deliberată „uscăciune“ a unor creații duce la o interesantă geometrizare. Volumul lui Petru M. Haș rămîne pentru cititorul interesat de poezie unul din volumele reușite ale colecției „Lucefărul“, destul de amorfă în ultima vreme.

Lucia Mantu (Camelia Nădejde) a debutat la revista „Viața românească“ cu cîteva schițe, în anul 1923, făcînd parte dintre acei scriitori lanșați de revistă și de mentorul ei G. Ibrăileanu. În 1930 apare volumul său „Umbre chinezești“, iar în anul 1945 vîd lumina tiparului: „Instantanee“ și „Cucoana Olimpia“ — tipuri, moravuri și scene din viața de provincie. Scriitoarea a fost foarte

^(*) E.P.L., 1969. Col. „Lucefărul“.

^(**) Ed. Tineretului, 1969.

apreciată pentru sensibilitatea și pentru limpezimea stilului său. G. Ibrăileanu scria: „Lucia Mantu, prin ascutimea senzației și minuțiozitatea notației, e modernă, dar în stil (admirabilă combinație) e limpede ca Negruzzi.“ La rîndul său M. Ralea menționa că: „se exprimă elegant, perfect, reținut, fără efecte surprinzătoare, fără epite neașteptate ori prea caracteristice... Scrisul său seamănă cu costumul impecabil al acestor persoane ce se îmbracă elegant în negru“.

Editarea volumului „Miniaturi“, cuprinzînd o selecție din volumele anterioare, reprezintă pentru scriitoarea octogenară un semn de reală prețuire.

Schițele Luciei Mantu sînt asemeni unor filme scurte pe care le vizionezi cu mult interes și reală plăcere. Tipurile prezentate sînt foarte variate, scriitoarea oprindu-se cu minuțiozitate asupra diferitelor categorii de ocupații și de vîrste: precupețul, cuconița delicată cu aere de literată, „doamnele“ ce-și împărtaşesc noutățile tîrgului, croitoreasa, gospodinele, taxatorii, vizitii, negustorii, intelectualii, pensionarii, etc.

De la cunoașterea în amănunt pînă la plămîuirea artistică, fazele drumului străbătut rămîn necunoscute. Cert este doar faptul că avem de-a face cu un veritabil artist. Descrierea, notația, dialogul curg în armonie deplină cu subiectul. Unitatea miniaturilor se dobîndește prin prezența constantă a autoarei, care nu se desminte de la o schiță la alta, veghînd cu claritate, excluzînd orice neglijență. Dialogul e sugestiv și vădește o mare forță de concentrare chiar atunci cînd dă viață banalului:

— „Nu vă supărați, ce fel de pălărie doriți ?

— Modern !

— Cele mici nu vă plac... Avem și mari, foarte distinse. Doriți ceva cu bor ?

— Modern !

— Se poartă în verde și corai. Ce preferați ?

— Modern !“.

Din cîteva trăsături de peniță se desprinde silueta unui personaj. Acesta are atîta realitate artistică încît putem intui ceea ce se petrece cu el, dincolo de paginile cărții.

Cu acuitate și cu o siguranță a notației remarcabilă, prozatoarea creează atmosfera străzii, a cinematografului, a tramvaiului, într-un singur cuvînt a unui întreg oraș; acesta este Iașul, care rămîne prin forța lucrurilor și prin firea oamenilor, tot un „dulce tîrg“ cu mahalale prin care trăsurile intersec-tează totuși traseele unor tramvaie și automobile. Dincolo de nota umoristică și de privirea ironică pe care o întîlnim în mai toate bucățile, vibrează însă o poezie duiioasă care ne învăluie cu grație și discreție, persistînd multă vreme după ce închidem cartea.

Sentimentul este acela al firescului, al naturalului. Dar, orice am spune, nu putem vădi calitățile stilului Luciei Mantu, atît cît o poate face stilul însuși, izvorit cu măiestrie: „Liniștea cea mare, care desparte ziua de noaptea adevărată e ruptă într-un tîrziu de zborul unui stol de ciori care trec din lanuri spre pădure. Noaptea vine și apele rămă-singure. Oaspeți deosebiți și întimplători trec și vor mai trece încă. Dar pasul lor se șterge fără urmă în pulberea vremii și într-o zi apele vor curge iar prin largi singurătăți, ca în străvechi timpuri cînd tumultuoase zvoneau deșteptarea unui pămînt tînăr și sălbatec, dezrobotit abia de sub ghețuri nesfîrșite, neatins încă de picior de om“.



Noua echipă de conducere a revistei „Teatrul“ a imprimat acesteia o mai fermă tentă gazetărească și o finută intelectuală mai elevată. Revirimentul, produs la sfârșitul anului trecut, e confirmat și în acest an. Numărul din februarie salută, sub semnătura prof. Șerban Cioculescu, intrarea lui Eugen Ionescu sub cupola Academiei Franceze, omagiază — prin A. Baranga și Sică Alexandrescu — memoria celui mai popular dintre artiștii poporului, Gr. Vasiliu-Birlic, discută pertinent premiile Uniunii Scriitorilor pentru dramaturgie, pe anul 1969.

Rubrica, totdeauna interesantă, a lui Miron Radu Paraschivescu, „Civilizația ochiului“, pune în valoare, de astă dată, valențe nesesizate ale filmului lui Pintilie — „Reconstituirea“ care „anecdotice... tinde la dezbătăuirea unui mit suprem: prin ce mecanism Cain l-a omorât pe Abel?“... „Pintilie, nu trebuie să uităm, subliniază Miron Radu Paraschivescu, înainte de a fi regizor, a fost și rămîne poet“.

Vicu Mindra, scriind despre „Lirismul dramaturgiei române“, remarcă „tendința, caracteristică dramaturgiei românești, de a pleca de la un punct de vedere ardent, de la o angajare acut lirică, în direcția unui echilibru al expresiei care nu exclude îndoielile și — în nici un caz — jocul secund inerent poeziei de concepție“.

Cronica dramatică, repusă în drepțuri, e susținută de condeie sigure, fine și șovere (Aurel Dragoș Munteanu, Ileana Popovici, Mira Iosif), care nu-i iartă nimic lui Dinu Cernescu sau lui Al. Mirodan. Alertă și „cu idei“ — cronica lui D. Solomon „Teatrul T.V.“

Centrul de greutate îl ocupă, și mi se pare firesc, piesa lui Teodor Mazilu, „Acești nebuni fărnici“, comedie într-un prolog și trei acte (cinci tablouri). Pe linia celor mai reușite creații maziliene, textul îndreptățește câteva din judicioasele

afirmații ale lui Matei Călinescu („T. Mazilu, naivul“) publicate în același număr al revistei: „Vocația fundamentală a lui T. Mazilu este aceea a satirei, din unghiul unui moralist... vocației satirice îi corespunde o vocație a seriozității în care se întîlnesc, pe de o parte, o naivitate programatică, inflexibilă, pe de altă parte, o amărăciune care poate ușor trece drept mizantropie... T. M. face din naivitate un program și o metodă de lucru, un mijloc de cunoaștere chiar... autorul însuși devine personaj esențial, dar nevăzut, al propriilor sale opere...“

Intr-adevăr, viziunea intransigent satirică a lui Mazilu, aplicată îndeosebi asupra mediocrității șferto-docte, revelă nu doar prostia în variatele-i forme de manifestare, ci perniciozitatea ei, capacitatea ei de infestare a mediului și individului. Personajele vorbesc, aproape toate, la fel, iar plăcerea cea mai mare a lui Mazilu este de a dezumfla goșile „intelectuale“, de-a sparge baloanele de săpun „metafizice“, de-a ridiculiza gongorismul și exhibiționismul sentimentelor „sincere“. Mazilu ne apare în postura unui pasionat entomolog care-și privește trist insectarul, cu un rictus scirbit în colțul gurii. Replicile sînt o sumă a tuturor clișeelelor cu circulație în mediul mai mult sau mai puțin intelectual. Efectul lor e acela că, după ce le ascuți, dacă ai bun simț, îți vine să taci multă vreme, îngrozit de banalitățile pe care le debitezi, zilnic, în cantități industriale. Cum, însă, oameni sîntem, automatismele pun din nou stăpînire pe noi și ne apucăm să comentăm, să facem aprecieri, judecăm de valoare, de situare etc., fără să simțim ochiul treaz și vigilent care ne urmărește și ne va țintui, la momentul potrivit, în sertărașele insectarului.

„— Iordache: Cine esti dumneata?“

— Camelia: Cine sînt eu? Nici eu nu știu cine sînt. Parcă noi ne cunoaștem?

— Iordache : Eu mă numesc Iordache, dar sînt foarte grăbit... Și chiar dacă n-aș fi grăbit, am anumite principii !... Eu vreau și nebulia iubirii și confort ultramodern... Eu sînt încă rigid. Dar îmi propun să fiu spontan, urmăresc ca în cîțiva ani să fiu plin de spontaneitate... Am început să mă îngraș ; a venit timpul să-mi pun marile probleme ale existenței... Camelia, tu-mi distrugi tot sistemul de valori! Dar mă simt bine !... Sînt un anonim. Am un subconștient încărcat. N-am o viață interioară complexă... De cînd am cunoscut-o pe Camelia am început și eu să filozofez, să despart esența de aparență... Doamne, că plăcut mai e !

— Camelia : Vara sînt ocupată cu străinii, dar iarna, iarna te-aș putea iubi sincer... Pînă simți tu sublimul îi vine femeii să înnebunească... Încrederea e cea mai bună metodă de a obține ceva făcînd și economii, în a-

ceiași timp... Cînd cineva se mărturisește, vrea să obțină ceva în schimb. Spovedania e un fel de petiție... Tu, Iordache, n-ai cunoscut fericirea !

— Silvia : Eu cred în noblețea omului, ți-am spus-o și la Braserie... Eu nu alerg după funcții, eu alerg după sentimente...

— Dobrișor : De cîte ori comiteam o mică încălcare a legii, nu puteam să-mi ascund un sentiment de adîncă satisfacție. Mă gîndeam cu mindrie că eu sînt un caz izolat, că marea majoritate își vede de treabă... Bătrînelul ăsta a devenit sublim fiindcă s-a ratat ca ticălos...

— Bărbatul cu capu-n nori : Gustoasă plăcintă ! Admirabile cuvinte“.

Pentru prima dată, de la Caragiale, simțim că, într-adevăr, nimic nu-i arde pe ticăloși mai rău ca risul — instrument făcut nu doar pentru a ne despărți de trecut, ci și pentru a medita asupra prezentului.

ANDREI SAVU

„vaproși literaturî“ nr. 1/1970

Publicînd, după mai bine de trei decenii, textul inedit al conferinței lui M. Bahtin din 1938, despre ESOP și ROMAN — avînd ca subtitlu „Despre metodologia cercetării romanului” — revista aduce nu numai un omagiu acestui subtil cercetător și teoretician al literaturii, care s-a impus încă de la sfîrșitul anilor 20 prin valoroasa monografie despre Dostoievski (reeditată recent). E totodată o ilustrare retrospectivă a prezenței constante a marxiștilor în actualele dezbateri internaționale în domeniul teoriei literare.

Apariția lui Joyce și Proust a declanșat via discuții asupra genului romanesc, punîndu-i pe cercetători

în fața unor întrebări și dileme derutante. „Dificultatea cercetării romanului ca gen derivă din faptul că e singurul gen aflat încă într-un proces de formare, neterminat și ale cărui posibilități plastice sînt imprevizibile“. Celelalte genuri s-au stabilizat, iar epopeea a îmbătrînit. Romanul e proteic, mobil, e un gen care respinge canoanele, chiar dacă unele modele au primit o consacrare istorică. Pentru că e unicul gen literar generat și nutrit de epoca modernă a istoriei universale, pe cînd celelalte — serie Bahtin — au fost moștenite de ea în forme gata constituite, adaptîndu-se doar noilor condiții. Epoca modernă a însemnat

o ruptură cu închistarea și izolarea patriarhală, desființarea unei lumi statice, considerată imuabilă, și ea și-a pus amprenta asupra genurilor și limbajului literar. Dacă efervescența innoitoare de la începuturile epocii moderne a suferit ulterior mutații, romanul — produs al acestei epoci — a rămas același „enfant terrible“ al literaturii. El nu se împacă cu celelalte genuri, e dominator, refuzând să coexiste cu ele în aceea armonie relativă, caracteristică marilor epoci literare anterioare; mai mult — el respinge această armonie. Chiar de la începutul ascensiunii sale, romanul începe să imprime altor genuri trăsăturile sale proprii: mai multă plasticitate, înnoirea limbajului, lărgirea problematicii.

Romanul a devenit eroul principal al „dramei“ dezvoltării literaturii în epoca modernă și atrage pe orbita sa toate celelalte genuri. Trei particularități caracterizează romanul: tridimensionalitatea stilistică, modificarea radicală a coordonatelor temporale ale imaginii literare, noua zonă de construire a acestei imagini — aceea a contactului maxim cu contemporaneitatea în continuă transformare.

Până la sfârșitul evului mediu contemporaneitatea nu era admisă ca obiect de descriere literară decât în genurile „superioare“, apanajul straturilor ierarhic superioare, distanțate de realitatea însăși. Literatura epocii clasice era proiectată în trecut, nu în cel real, legat de prezent, ci în trecutul valoric, al principiilor prime, în acel „trecut absolut“ (după expresia lui Goethe și a lui Schiller), care era obiectul epocii, al cărei univers epic era despărțit de contemporaneitate prin „distanța epică absolută“, acel trecut „eroic“, idealizat, depozitar al valorilor înalte, componente ale ideologiei forțelor dominante.

Contemporaneitatea rămăsese domeniul rezervat al „genurilor inferioare“. Dacă substanța și sursa epopeii erau legendele eroice, satira și pamfletul, „risul popular“ au constituit rădăcina folclorică a romanului. Risul desființează orice „distanță epică“ ierarhică, care dis-

tanțează sub aspectul valoric, el distruge orice pietate față de realitate, care devine obiectul unui contact familiar și al unei investigații libere. Bahtin găsește în antichitatea greacă precursori ai romanului ca, de pildă, dialogurile socratice, care reflectă remarcabil nu numai nașterea conceptului științific ci și a imaginii noi, romanești (romanul barocului poartă urme ale influenței „romanului“ grec). „Ciropedia“ lui Xenofon are ca obiect trecutul, dar punctul de plecare este „contemporaneitatea, lumea larg deschisă (și nu numai universul îngust al polis-ului). Timpul și lumea devin istorice pentru conștiința artistică, apar idei de educare a omului eliberat din corsetul vechilor canoane, dinamic, neputînd fi niciodată intrupat armonic în substanța social-istorică a epocii sale, dispăre imaginea perfecțiunii umane cvasi-absolute. Treptat, în cursul evoluției sale, romanul își depășește specificul strict literar asimilînd în substanța sa meditația filozofică, programe politice, confesiunea ardentă. El nu respectă nici o frontieră, nu cunoaște bariere și se află într-o continuă expansiune spre noi zone tematice, stilistice și capătă, în virtutea acestei mobilități uluitoare, valoarea de document previzional pentru destinele viitoare ale tuturor genurilor literare.

Prezentul în devenirea și imperfecțiunea sa (ca punct de plecare) și centrul orientării artistico-ideologice constituie, după Bahtin, o revoluție grandioasă în conștiința creatoare a omului. În Europa ea s-a produs de două ori: la sfârșitul antichității și apoi în epoca modernă, cînd a luat naștere romanul, care de la ea a moștenit și și-a păstrat pînă azi drept trăsătură caracteristică permanentă autocritica, pe diverse planuri.

Privită prin prisma epocii (anii 30), conferința lui Bahtin reconstituie parțial o etapă importantă în elaborarea teoriei marxiste a literaturii, care beneficiază astăzi de instrumente noi, oferite de interferența complexă a diferitelor discipline în acest domeniu.

I. P.

Revista de cultură italiană a Societății „Dante Alighieri”, *Il Veltro*, consacră un dublu număr de peste patru sute de pagini relațiilor dintre Italia și România, din cele mai îndepărtate timpuri pînă în vremea noastră.

Este vorba de o publicație periodică, unde de obicei stăruiesc cercetările asupra operei marelui florentin, însuși titlul ei referindu-se la un personaj alegoric din Cîntul I al *Infernului*, „Copoiful” (*Il veltro*), care va veni cîndva, ca să nimicească lăcomia și avariția întruchipate de lupoaica dantescă: „Sînt multe fiare cari și-o fac miere / și și mai multe-or fi pin-o să vie / să-i dea Copoiful moarte-ntru durere”. (versurile 100—103 din *Infernul*, în traducerea lui George Coșbuc).

Numărul special al acestei reviste este împărțit în citeva secțiuni care caută să cuprindă cele mai variate aspecte ale relațiilor dintre cele două țări, cu o bimilenară tradiție latină: Italia și România astăzi, Panorama istorică a relațiilor culturale, Filologia, Antologia literară și Actualitatea. Articolele, evocările, amintirile din călătorii făcute în România socialistă și prezentarea unor figuri din cultura noastră (Coșbuc, Iorga, Călinescu etc.) sînt semnate de autori italieni și români. Menționăm astfel studiile „Concordanțe și analogii între limba română și limba italiană” de Carlo Tagliavini, „România epocii lui August” de Ettore Paratore, „Cinci secole de raporturi culturale” de Alexandru Balaci, „Arta traiană la Roma și pe Danubiu” de Giovanni Becatti, „Italia în publicistica românească” de Zoe Dumitrescu-Busulenga, „Arta populară” de Giulio Carlo Argan, „Elemente de morfologie comune celor două limbi” de Iorgu Iordan, „Studiul limbii italiene în institutele superioare și în

universități” de Nina Façon, „Omagiu lui George Coșbuc” de Rosa del Conte, „Quasimodo, Saba, Montale și Ungaretti în românește” de G. Iăzărescu, „Note despre Badea Cîrțan” de Silvo Guarnieri, „Mesajul lui Brâncuși” de Eugen Drăgulescu...

Primele două articole („Relațiile dintre Italia și România” și „România în comunitatea internațională”) sînt semnate de Mario Zagari, subsecretar de stat la Ministerul de Externe din Italia și de Mircea Malița, fost ministru-adjunct la Ministerul Afacerilor Externe și în prezent ministru al Învățămîntului din România.

Studiul despre Coșbuc „încearcă o lectură în cheie modernă” a poeziei cîntărețului năsăudean, fiind în același timp o mică monografie a liricii personale și mai ales a celei de traducere a operei dantești.

Interesantă ni se pare înfățișarea unui nou fel „de a privi exilul lui Ovidiu la Tomis” (studiul „România în epoca lui August”). Ettore Paratore „nu a scris o altă variantă” pe tema celebrului exil, ci „a preferat să pună problema, pînă acum neglijată, a exilului unei personalități de la Roma la gurile Dunării și a condițiilor care au determinat guvernul roman să se simtă îndreptățit să alege această zonă ca regiune de exil”.

Este bine, de asemenea, că numărul special al revistei *Il Veltro* subliniază contribuția excepțională la cunoașterea celor două țări adusă de trei scriitori și cărturari (Iorga, Călinescu și Ortiz), în a căror operă străbate specificul culturii latine, adică ordinea, claritatea ideilor și mai ales dragostea pentru cele mai prețioase realizări ale celor două popoare înrudite.

C. N. NEGOIȚĂ

Revista americană de filozofie Telos își propune să caute „unele orizonturi noi pentru a elibera filozofia de trivialitate, desconsiderare, situație în care se află în prezent”. Telos înseamnă adevăr, ideal, o aspirație umană înaltă, iar cucerirea lui presupune un efort colectiv, angajarea întregii comunități de filozofi. În consecință, revista este concepută ca dialog internațional între adepții diferitelor curente ale gândirii contemporane.

Cuprinsul celor două numere care ne-au parvenit pînă acum relevă cel puțin două preocupări majore ale publicației: exegeza celor mai influente curente ale filozofiei contemporane (marxism, fenomenologie, structuralism etc) și „probarea” validității judecăților filozofice în analiza finalității evenimentelor istoriei contemporane.

Orientarea ideologică a revistei Telos pare a fi în afara oricăror închistări și partispris-uri; în cuprinsul ei găsim numele unor adepți și adeversari ai marxismului, psihanalizei, fenomenologiei etc. Această „împrejurare” crează o premiză necesară dialogului autentic. Dar, deocamdată, el de-abia se înfiripă...

Numărul 2 pe anul 1968 (revista apare de două ori pe an) cuprinde patru articole referitoare la problematica fenomenologiei husserliene: „Enciclopedia fenomenologică și telosul umanității” de Enzo Paci; „Joyce și fenomenologia” de Joseph Ferrandino; „Hume, James și Husserl despre „eul” de Lawell A. Dunlap și o notă semnată de Aldo Rovatti, „Marcuse și „criza științelor europene“.

Există o preocupare comună a fenomenologilor italieni de a valorifica filozofia husserliană în latura ei critic-socială: discuția asupra adevărului bazat pe intenționalitate și telos, implică și abordarea fenomenului economic. Cunoscutul exeget italian Enzo Paci confruntă în

studiul său pe „tinărul Marx” cu „maturul” Husserl, în problemele înstrăinării, libertății umane etc, tratate de Marx în „Manuserise” și implicate în conceptul husserlian de Lebenswelt, — o sinteză a meditațiilor ulterioare asupra „situației în lume”, a ego-ului transcendent. Apropierea celor doi gânditori atît de diferiți ca manieră de a filozofa și ca finalitate a reflexiei filozofice, autorul o face prin definirea telosului societății ca „acea formațiune socială în care nici un subiect nu devine vre-odată obiect pentru alți subiecți”. Evident că sub această definiție extrem de abstractă a idealului societății poate fi invocat și numele lui Marx, fără să dispară însă diferența specifică a gândirii marxiste care se relevă odată cu prima încercare de a „dezvolta” predicatul definiției date.

Enzo Paci revine la ideea unei enciclopedii fenomenologice care s-ar ocupa de fundamentarea științelor și de telosul lor. Inspirată din lectura lucrării lui Husserl „Criza științelor europene și fenomenologia transcendentă”, enciclopedia este concepută sub forma unui praxis pozitiv care ar readuce știința la dimensiunea ei proprie: semnificația umană a adevărului, și care ar crea condițiile împlinirii esenței umane.

În tendința moștenită de la A. Banfi de a valorifica fenomenologia în lumina marxismului, se înscriu de asemeni și obiecțiile făcute de A. Rovetti la adresa articolului lui H. Marcuse „Știință și fenomenologie”. Autorul nu se declară de acord cu opinia lui H. Marcuse după care „fenomenologia se mișcă în jurul rațiunii abstracte” și poate avea, cel mult, un caracter terapeutic. Pe urmele lui E. Paci, autorul notei recurge la aceeași paralelă între tezele lui Husserl din „Krisis” și apelul metodologic marxist de reîntoarcere la subiectul concret, viu și activ. Ni se pare că aci se face

o ușoară exagerare... în favoarea fenomenologiei, opinia lui H. Marcuse fiind mai îndreptățită.

Studiul „Joyce și fenomenologia“ ne sugerează o întrebare: este vorba de lectura fenomenologică a operei lui Joyce, sau de niște similitudini care pot fi constatate în utilizarea procedeele de creație? Lucrurile sint diferite, căci și Dostoievski poate fi „citit“ fenomenologic. Autorul consideră că monologul interior și epifania utilizate de Joyce, corespund procedeele fenomenologice de (epohé) și Sinngebund (dătător de sens), deoarece în mod similar ele crează o împrejurare în care lucrurile descrise se dezvăluie în perspectiva lor proprie și, totodată, fără să se piardă din vedere caracterul subiectiv al operațiilor care le-au constituit. Grație monologului interior, meditațiilor filozofice ale lui Stephen (Ulyse), actele conștiinței sale capătă în mod paradoxal o putere obiectivantă, devenind obiectul meditațiilor cititorului care rămâne totuși în interiorul spiritului protagonistului. Personajul lui Joyce este tipic în sens husserlian, căci aspiră la „forjarea conștiinței neamului său“. „Misterul conștiinței“, conștiința autoconștiinței, iată pe ce tărîm se întîlnesc scriitorul și filozoful, amîndoi năzuind să clarifice semnificația vieții, experienței și a omului.

În ciuda ambiției lui Husserl de a-și elabora toată problematica filozofiei fără să țină cont de istoria filozofiei, fenomenologia, aparținînd și ea de acum istoriei gândirii, se pretează la confruntări cu celelalte doctrine filozofice, își dezvăluie rădăcinile împlintate în reflexia precursorilor săi. Lawell A. Dunlap urmărește problema structurii conștiinței și a activității ei constituante la Husserl „pre-idealist-ului“ și în perioada sa de idealism transcendențial. Prima fază se încheie cu descrierea subiectivității ca un flux care constituie obiectivitățile. „Husserl-idealist-ului“, introducînd ego-ul transcendențial, ajunge la obiectivizarea subiectivității. Analiza detaliată a nivelurilor de constituire și a locului „central“ al ego-ului transcendențial în cadrul conștiinței, îl duce pe autor la concluzia că Husserl pleacă de la tradiția lui Hume deosebindu-se de ea prin faptul că structura conștiinței este analizată sub două unghiuri: empiric și idealist.

Studiile consacrate fenomenologiei, de care ne-am ocupat în mod deosebit, relevă ținuta științifică a revistei Telos, iar caracterul polemic al unora din ele asigură o continuare a dialogului.

NICOLAE VANINA

„les temps modernes“ nr.283/1970

Tragedia Biafrei o dată consumată, dosarul războiului fratricid putea fi deschis. E ceea ce a făcut, în acest număr, revista lui Sartre, împrăspătînd, într-un fel, prin două substanțiale articole („Cauzele războiului“ de Bill Warren și „Un etnocid“ de Stanley Diamond), memoria, prea des în eclipsă, a contemporanilor.

Dacă primul e un studiu istoric al secesiunii biafreze, cel de al doilea articol caută să discearnă sensul politic și ideologic al dramei de pe urma căreia și-au pierdut viața mai mult ca două milioane de oameni.

În același număr, Philippe Gavi semnează un excelent reportaj-anchetă asupra mișcărilor de stînga din India. De tendințe diferite, ele

trădează contradicțiile care sfîșie masele atît de spongioase ale Indiei.

India : o țară a tuturor contrastelor, unde, din 525 de milioane de locuitori 326 de milioane suferă de subnutriție... Unde o mină de mari latifundiași posedă majoritatea pămînturilor, dar o treime din țărani nici o fișie... India : 113.000 sate pirjolite anual de o secetă endemică : 10 milioane de șomeri ; un pat la 330.000 locuitori în regiunea Bengalului, unde totuși e concentrată mai mult ca 50% din capacitatea industrială a țării ; 200.000 de șomeri numai la Calcutta, dormind pe trotuare. Țară paradoxală unde profiturile sînt cele mai ridicate din lume : 20—30%. Cu o burghezie molliie, reticență la orice progres, dar dură totodată și condamînd cu bună știință la stagnare sute de milioane de oameni.

India : „o mașinărie cu mecanismul răsturnat“, împărțită în caste solid stratificate. Și totuși : „oricît s-ar spune că India nu e violentă, violența colcăie, în realitate, pretutindeni. Și resemnarea are o limită, pasivitatea o margine.“ „Că este așa — încheie Philippe Gavi — o vedem din faptul alegerii unor guverne comuniste în două din statele ei, din revoltele populare care au pornit din mai multe regiuni“. Și, mai departe : „Rezultatul acțiunii militanților în mediul rural nu poate fi încă cifrat, dar e incontestabil că o etapă a și fost depășită“.

Formînd ca un triptic al evenimentelor politice recente, să menționăm din cuprinsul aceluiași număr pasionantul document : „Complotul terorist din Italia“, redactat de gruparea „XXII martie“ și încredințat „curajului civic al oamenilor, tuturor muncitorilor și intelectualilor cinstiți, tuturor acelor care sînt pregătiți să lupte pentru drepturile omului și pentru adevăr“. Documentul constituie un act de apărare a lui Giuseppe Pinelli, acuzat de autorități de a fi comis atentatul din localul băncii romane, și

în același timp un rechizitoriu împotriva agenților provocatori ce s-ar fi servit de persoana acestuia pentru a jugula mișcarea contestatară a poporului italian.

Tot din același număr, calchiat, după cum se vede, pe axa mobilă a problemelor politico-sociale la ordinea zilei și unde materialele beletristice nu și-au putut croi un spațiu, se cuvine să mai atragem atenția asupra recenzării (Robert Paris) unor articole Inedite de Gramsci apărute recent la Torino. Aceste articole cu caracter polemic și ocazional, sortite „să moară o dată cu ziua“ în care au fost redactate, aduc totuși revelații interesante și permit conturarea personalității politico-teoretice a aceluia pe care istoria avea să-l pună, cîțiva ani mai tîrziu, în fruntea partidului comunist italian.

Anterioare „Carnetelor din închisoare“ și volumului „Ordine nuovo“, „Ineditele“ cuprind anumite teme ale acestora din urmă — deși au fost scrise în perioada 1915—1921. Gramsci vedea în acțiunea lui Lenin programul revoluției sociale. „Politica — scria Gramsci în 1918 — înseamnă leninism ; existența partidelor înseamnă leninism ; liberul-examen înseamnă leninism ; viața înseamnă leninism“. Era perioada cînd liderul comunismului italian atrăgea atenția compatrioților săi asupra necesității unui partid centralizator, singurul în stare să rezolve contradicțiile politice și sociale ale Italiei. Cuvintele lui sună, și astăzi, profetice : „Dacă, într-un termen cît mai scurt, din haosul ce ne înconjoară nu se va ridica o puternică forță politică... țara noastră nu va mai putea depăși criza actuală, țara noastră nu va mai fi, pentru o perioadă de cel puțin două secole, o națiune și un Stat, țara noastră va fi în centrul unui mare maelstrom care va absorbi în vrtejurile lui întreaga civilizație europeană“.

D. L.

Dieter Weber încearcă să definească fazele literaturii vestgermane din perioada ce a urmat imediat după război. Prima fază, datînd din 1947 pînă în 1952, are ca trăsături comune: reluarea moștenirii expresionismului, apropierea de existențialism și, mai ales, anti-ideologismul, ca o consecință a experienței trăite sub nazism și în cursul războiului. Era o reacție de repliere în sfera individualului, ce se prefindea a fi ferită de ideologie. Această repliere a provocat reproșuri din partea criticii și a publicului. Replica scriitorilor n-a întîrziat. Frisch („Jurnal“ 1946—1949), Borchert și alții s-au apărat, proclamînd „angajarea lor umanitară”, iar Wolfdietrich Schnurre a continuat să apere pînă în 1963 această poziție, de data aceasta pentru a se delimita de contemporanii tineri. Această „Kriegsfolgenliteratur” (Literatura urmărilor războiului) a fost ilustrată, în afara celor amintiți, de Nossack, Andersch și alții.

Pe la 1950 începe să-și croiască drum o nouă orientare. Lirica lui Günther abandonează temele războiului și ale perioadei ce i-a urmat. Paul Celan, Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger se delimitează de „verismul” predecesorilor imediați. Romanul lui Jens din 1950 este încă un produs postbelic, dar cel din 1955 marchează o cezură; la fel și în proza lui Arno Schmidt, primele lucrări, mai șterse, sînt urmate de experimente esoterice în domeniul limbajului.

Sensul cotiturii constă în „literaturizarea literaturii”, care să se distanțeze de exprimarea experienței nemijlocite, și să se alinieze spre înnoirile moderne. Deși Böll, Andersch ș.a. continuă să rămînă în cadrul realismului tradițional, dar în spiritul anti-naturalismului.

Această fază se caracterizează printr-o creștere a conștiinței literare, prin perfecționarea și rafinarea mijloacelor literare, care, în poezie, au favorizat formule esoterice. În proză se accentuează critica socială, care nu se rezumă doar la o răfuială cu trecutul, dar e îndreptată și împotriva prezentului, a „Establishment”-ului vest-german, menținîndu-se, în continuare, mai mult pe pozițiile anti-ideologice (nu și de critică a ideologiei).

Apare a doua generație literară, care marchează începutul noii faze: Martin Walser, Günther Grass, H. M. Enzensberger, Uwe Jahnson, Helmuth Heissenbüttel, Peter Weiss. Acesta din urmă reprezintă, prin evoluția sa individuală, schimbarea de poziție hotărîtoare față de faza anterioară. Se produce „trecerea de la solipsismul burghez la angajarea socială”. Accentul se mută „de la situații existențiale, mai mult sau mai puțin iraționale, spre procese de conștiință controlabile rațional”, de la experiențe individuale — la experiențe sociale. Scriitorul este definit ca „cercetător al comportamentelor”.

Dar și această a doua generație păstrează un scepticism față de ideologie, deși nu vede vreo ieșire nici în anti-ideologismul radical, nici în individualismul anti-ideologie. Critica ideologiei este însă totodată critica formei și a limbajului literar, de aceea o dată cu accentuarea angajării se accentuează și esoterismul.

Această schemă istorică-literară sumară nu epuizează literatura postbelică vestgermană; există și o generație mai vîrstnică, care nu poate încăpea în ea, precum și o nouă generație, a treia, de debutanți, al cărei profil își așteaptă definirea.

P. I.