

# viata românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

# 8

a n u l  
XXIII  
august 1970

VLAICU BĂRNA	3	al XXVI-lea cerc — 23 august 1970
VERONICA PORUMBACU	5	în zori se visează frumos (fragm. din cartea „porțile” vol. II)
ADRIAN PĂUNESCU	22	versuri
AL. IVASIUC	25	cei trei (fragm. din romanul „pășările”)

## memorialistică

HORIA OPRESCU	41	I-am cunoscut pe titulescu !
---------------	----	------------------------------

## scriitori români contemporani

VL. KRASNASESKI	45	mihai ralea, scriitorul
-----------------	----	-------------------------

## texte și documente

MARIN BUCUR	51	un document al revoluției de la 1848
-------------	----	--------------------------------------

## scriitori și curente

D. BĂLĂEȚ	59	v. alecsandri — între istorie și permanență națională
-----------	----	---

## cronica literară

OV. S. CROHMĂLNICEANU	63	„matei iliescu” de radu petrescu
M. PETROVEANU	66	„suav anapoda” de g. tomozei ; „a treia taină” de ana blandiana

## pe marginea cărților

M. GAFIȚA	71	profira sadoveanu : „planeta părăsită”
IOANA CREȚULESCU	74	adrian marino : „modern, modernism, modernitate”

## actualitatea literară

DEMOSTENE BOTEZ	77	specificul național, poezia și „noul val” în proză
EUGEN LUCA	82	literatura adevărului

### **cronica ideilor**

N. TERTULIAN	87	benedetto croce sau despre raporturile dintre estetică și filozofie
ION POGORILOVSKI	104	brâncuși, artist-filozof (prolegomene)

### **cronica muzicală**

SEVER TIPEI	110	în căutarea muzicii
-------------	-----	---------------------

### **cronica**

RADU BOUREANU	117	elsa triolet
---------------	-----	--------------

### **cronica t.v. — radio**

ANDREI SAVU	119	radio iunie — 1970
L. DANIEL	122	t. v. — cronică retrospectivă

### **miscellanea**

obsedantul deceniu (p.g.) — preluarea critică (b.a.) — reînființare cu brâncuși (radu ionescu) — bibliografia națională a periodicelor (bucur țincu) — formule noi (i. ianegia) — orientări în proză (p.p.) — mai există fraternitate literară — lectura — conexiunea permanentă dintre literatură și public (i.c.) — epidemia sau epizotia savantflicului literar (nicanor & comp.) 127

### **cărți noi**

TRAIAN STOICA : haralambie jugui : „contrapunct de toamnă” — PETRU POPESCU : constantin cubleşan : „clopotele de apă” — DAN OZERANSKI : mamei gavril albastru : „glorie” — AURELIA BATALI : marin sorescu : „teoria sferelor de influență” — MIRCEA CONSTANTINESCU : liviu petrescu : „realitate și romanesc” — DOINA ANTONIE : miron scorobete : „ultima vânătoare de toamnă” — M. NIȚESCU : ion șerb : „florile norocului” — ANDREI SAVU : eugen zehan : „cerul de dincolo”. 138

### **cartea străină**

R. A. LOCUSTEANU	149	p. kolosimo : „terra senza tempo”
------------------	-----	-----------------------------------

### **revista revistelor din țară**

„convorbiri literare” nr. 1/1970 (vl. b) — „teatru”, nr. 5/1970 (petru popescu) — „arges” nr. 3/1970 (v.p.) — „corolar” nr. 13/1970 (d.b.) 153

### **revista revistelor de peste hotare**

„voprosi literaturi” nr. 5/1970 (i.p.) — „text + kritik” nr. 25/1970 (p.i.) — „le nouvel observateur”, nr. 292/1970 (vl. b.) 157

AL 8-lea CAIET AL „VIEȚII ROMÂNEȘTI”

vlaicu bârna

## al XXVI-lea cerc - 23 august 1970

A devenit tradiție aniversarea datei care marchează cel mai de seamă eveniment din istoria contemporană a țării noastre: ziua de 23 August 1944. Multiplele și profundele ei semnificații sînt implicate în întregul proces evolutiv al vieții noastre sociale și de stat pe parcursul celor douăzeci și șase de ani care se împlinesc de la eliberare.

Toate transformările adînci petrecute în viața poporului nostru, tot ce s-a creat măreț și trainic în perimetrul vieții economice, sociale și spirituale a comunității românești în această perioadă pleacă de la premisele fundamentale ale momentului 23 August 1944 și nu pot fi concepute fără cotitura operată de el. De la celula lui au crescut, ca în jurul unui nucleu germinativ, într-o dialectică și firească înlănțuire, realizările celor 26 de ani. Dacă ar fi să exprimăm acest lucru printr-o imagine, nu numai plastică dar și organică, am alege metafora cercurilor concentrice din secțiunea unui trunchi de copac, înfrunzind stratificarea simetrică a duratei anilor. Am putea spune că tot astfel sînt rînduite în inima stejarului românesc cele 26 de inele ale înfăptuirilor epocii socialiste, centrul lor fiind constituit de acea primă celulă, încărcată de forță vitală, care este insurecția armată și consecințele ei imediate: ieșirea României din războiul antisovietic, răsturnarea regimului antonescian și participarea țării noastre la coaliția antihitleristă.

An de răspîntie a istoriei, an de temelie a unei noi lumi clădite pe

armatura ideilor marxist-leniniste, anul 1944 a început să îplinească sub impulsul maselor și la o scară echivalentă timpului testamentul scris cu sînge și cu lacrimă de Horia, de Tudor, de Bălcescu. Într-adevăr, acțiunea concertată a maselor, gruparea forțelor sociale și angajarea lor în luptă, a fost cheia de boltă a acelui moment. În documentele Congresului al X-lea al Partidului Comunist Român se subliniază faptul deosebit că evenimentele glorioase din August 1944 au unit pe aceeași platformă toate forțele revoluționare, patriotice și democratice naționale, dînd curs puternicului curent antifascist din rîndul poporului.

Realizarea acestei largi grupări de forțe a fost înfăptuită de avangarda clasei muncitoare din România, Partidul Comunist Român, care întrunind sufragiile întregului popor a fost investit apoi cu rolul de a guverna o țară sărăcită de război, de hălăduirea ocupantului hitlerist și împovărată de condițiile grele ale armistițiului. Lecuirea rănilor lăsate de război și larga deschidere de perspectivă a reconstrucției, cu înfăptuirile ei majore în domeniul mării industrii, al construcțiilor și transporturilor a fost obținută prin efortul eroic al întregului popor dinamizat de chemările partidului. În raportul prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu la Congresul al X-lea avem tabloul sinoptic al unui sfert de veac de activitate febrilă și stăruitoare, cu rezultatele ei uimitoare. Același înalt forum al partidului oamenilor muncii din România a schițat și liniile directoare ale întregului program de dezvoltare a economiei și a societății noastre pe durata următorului deceniu.

Întrați în al doilea sfert de veac de la eliberare, scriitorii și toți creatorii de artă își simt o mai mare răspundere în fața celor ce așteaptă producțiile lor. Ei caută să pătrundă în adîncul existenței poporului, pentru a surprinde noile aspecte de viață pe care le oferă societatea de azi, pentru a-i înțelege năzuințele și eforturile. Pentru că ei sînt cei chemați să înfățișeze

„grandioasa frescă a României socialiste“ de care vorbea în raportul citat mai sus „tovarășul“ Nicolae Ceaușescu. Și aceasta cu atât mai mult, cu cât în cadrul aceluiași raport prezentat de secretarul general al Partidului se spune cu fermitate: „Partidul este adeptul adevărului obiectiv nemistificat, partizanul înfățișării veridice a realității, atât cu luminile cât și cu umbrele ei“.

Scriitorii și toți creatorii de artă conștienți mai știu că artiștii timpului nostru nu se mai pot claustra în spațiul îngust și eterat al tărânelor de fildes. Ei trebuie să rămână în agoră, atenți la toate frământările și conflictele vieții, angajați mereu în lupta pentru triumful ideilor celor mai înaintate. Să contribuie, în măsura în care arta lor poate încorpora un mesaj, la întărirea unității și coeziunii mișcării progresiste de pretutindeni, la izbînda mișcării muncitorești și antiimperialiste mondiale.

Adăugînd încă un an sfertului de veac de la eliberare, poporul nostru muncește cu încredere la edificarea socialismului, convins că această orînduire, în care-i abolită exploatarea omului de către om, este și cea mai potrivită cu condițiile economice sociale și istorice din România. Freamătul stenic al activității multilaterale din cîmpul industriei și al agriculturii, pe aria multor sate și orașe, a fost umbrît și îndoliat de catastrofalele diluvii ale primăverii. Avutul obștelesc lovit de pagube uriașe, holde înecate, cămine dărîmate. Dar aripa pustiitoare a calamității n-a avut nici un efect asupra moralului oamenilor. Același freamăt stenic, al muncii, animează din nou vetrele pe care locuitorii satelor și ai orașelor lovite au așezat fundamentele unor zidiri mai arătoase și mai trainice.

Inchizînd cercul celui de al douăzeci și șaselea an, nu putem lăsa ne-relevată maturitatea politică a regimului instaurat pe coordonatele generoase ale evenimentului de la 23 August 1944, pe ideile triumfătoare ale marxism-leninismului. Orientarea în politica externă a țării noastre este, în această privință, exemplul cel mai concludent. Formularea succintă și clară făcută de tovarășul Nicolae Ceaușescu în cadrul interviului acordat televiziunii franceze în luna iunie exprimă esența acestei orientări. Cităm cîteva fraze: „România pornește, în politica sa internațională, de la premisa că fiecare națiune trebuie să se poată afirma corespunzător capacităților sale economice și spirituale. În acest sens, noi apreciem că numai condițiile în care fiecare stat, fiecare națiune, se bucură de o deplină independență și suveranitate își poate aduce contribuția la progresul general al omenirii, la cauza colaborării și păcii între popoare. Fără îndoială, pornind de la aceste principii, România va milita și în viitor pentru afirmarea în viața internațională, în relațiile dintre state, a deplinei egalități între națiuni și state, a respectului suveranității și independenței naționale, a neamestecului în treburile interne, a dreptului fiecărui popor de a-și hotărî destinul corespunzător voinței sale, fără nici un amestec din afară. Considerăm că aceste principii, care au o largă adeziune, sînt singurele în stare să asigure pacea și colaborarea în lume“.

Poporul care și-a dobîndit dreptul de a-și hotărî soarta va fi totdeauna apărătorul acestor principii, care reprezintă garanția propriei sale existențe.



## veronica porumbacu

### în zori se visează frumos \*)

Și cartea de față începe tot cu o poartă : poarta pe care o deschid în Aleea Alexandru, fericită că mai trăiesc după patru ani de război, și arzînd de nerăbdare să pun imediat umărul la Facerea Lumii Noi. Dar nu umerii mei vor purta greul acestor zile dintii. În ce se hotărăște la etajul sediului, în ce se coordonează la parter, în ce se face și desface în vîrtejul insurecției, mie nu-mi revine o sarcină măreață, iar din cariera militară de o zi, am parte doar de o cască. O cască de metal ce mi se înfundă în cap la intrarea în curte, și-mi cade peste ochi la orice mișcare a gîtului. O cască de ostaș, de sub care filfiie o rochie de stambă și două brațe subțiraticice, a căror vitejie se reduce la prinderea unor brasarde de voluntari. Iar dacă, la aniversările viitoare, numărul amănuntelor de luptă va spori cu fiecare an, în amintirea acestora, memoria mea aburoasă va păstra, egală cu sine, numai culoarea încinsă a emoției mele, în clipa coborării din camion a foștilor deținuți politici : un mănunchi „atît de simplu, după vorbă, după port“, o parte din acea oaste universală pe care eu mi-o închipuisem timp de patru ani ilegali ca pe o invincibilă armată de sfinți legendari : războinici doborînd cu lancea dragonii, cuvîntători cu gura de aur, arhieri încercați ori dieci gata ori cînd de jertfa lor și a altora, sfărîmători de idoli mincinoși, apostoli lapidați pentru dreapta credință : o întregă iconografie laică, în care mie una mi-ar fi cu neputință să prevăd surparea de ierarhie și cu atît mai pușin pulverizarea de nimburi de peste un deceniu.

Unde mă aflu eu în mulțimile tot mai des revărsate în piețe, pe străzi, printre arborii cu frunză uscată și calcanele de case devenite ecrane, pe care *Curcubeul* făgăduiește în imagini sfirșitul diluviului de sînge ? Teoretic, am învățat care e rolul maselor în istorie, și aspir să mă confund cu tălăzuirea lor grandioasă. Adrian crede că ar trebui să devin chiar un agitator. Ceea ce se întîmplă, deși vocea îmi răgușește la primul exercițiu de vocaliză publică a lozincilor, și îmi cedează la a doua strigare a ziarelor pe bulevard, făcîndu-mă să-mi cumpăr singură, seara, topul restant. Pe data de 2 septembrie, sînt inclusă în activul sectorului III Albastru.

\*) Fragmente din capitolul I al cărții „*Porțile*” (vol. II).

de foc mi-a fost acoperită de portar : „Nu țipați, dom'le director, ați speriat domnișoara !“ Retragerea mea e departe de a fi ceea ce se cheamă istorie. Intrarea în arenă a delegatului CGM, pe care l-am chemat, împreună cu femeile, în ajutor, și care a organizat, fără voie de la patron, comitetul de fabrică, face totuși parte din preludiul Congresului de azi. La fața locului, aș transcrie probabil în grabă luările la cuvînt. În timp ce, în acest răgaz impus de meditație, și de la distanță care favorizează perspectiva, magia cifrelor, proporțiile înseși ale F.S.M.-ului, această forță nou-născută a universului (șaptezeci de milioane de albi, negri, galbeni, roșii, din șaizeci și cinci de țări !) au un efect subiectiv : mă fac să cresc în proprii mei ochi.

A doua etapă a însănoșirii începe în librăria de pe Regală, parfumată încă de umbra unchiului Ieronim. Într-însa deschid primul Exupéry (dar unde e, unde, prințul să mă *aprivoazeze* ?) și atît de neașteptata „Cîntare a Munților“. Cu Magda Ișanos lasă să-mi cadă apoi seara în salon „fulgii de întuneric ca o cenușă nedumerire“, cu ea mă simt în odaie „un Robinson care visează departe, orașul“. Apoi, după modulațiile dureroase, intru în „Anul Unu între popoare“... Lectură emulativă și tonică, în această casă uitată de Dumnezeu și de lume, unde lemnele sînt puține și scumpe, și eu îmi încălzesc adeseori mîinile înghețate la lumina veuilleuzei cu abajur roz. Treptat, simt nevoia de a vorbi despre mine, de a-mi consemna ultimele „furtuni biografice“, în preajma unui glob de sticlă ciștigat cu ani în urmă la tomboală, de mătușa-mea : o căsuță minusculă, roz, în mijloc, pe acoperișul căreia ning neîntrerupt fulgi mari de naftalină. Și evenimentele îmi cad odată cu fulgii, și iar se ridică, pentru a recădea, în același ritm lent, topindu-se undeva, în memoria cernelei ce se trudește apoi să le nască aeeva. Ambiția mea e să împărtășesc hîrtiei „o viață de om“ : douăzeci și patru de ani în cap. Și asta nu în versuri, ci în proză, deci cu răbdare, construcție, imaginație, migală. Fiindcă aici nu mă acompaniază liricii îngeri, cu orchestra lor de harfe și cimbale, nu mă poartă cu sine, în stradă, nici o mulțime, ritmîndu-mi pasul pe asfalt. Aici sînt ceea ce sînt, singură cu mine, cu iarna, cu noaptea, eu însămi zidar, eu însămi umbră zidită între pietrele acestui microdebut, ale acestei „prime cărți de identitate“, cum notez, convinsă de importanța fiecărui cuvînt, în finalul jurnalului meu de învățătoare... Ceea ce fac însă e mai curînd un „joc de-a biografia“, cum îl va imagina odată Max Frisch. La Dunăre, întorc arătătoarele în urmă, cu de la mine putere, înainte de opțiunea matrimonială, așa dar am facultatea de a-mi schimba vîrsta și sentimentele și bărbații — măcar în inchipuire ! Și ce fac cu șansa ce mi-o acord ? Nici măcar nu-mi mut scena din ultimul act antebelic în alt cartier. Măruntele abateri de la realitate, sînt doar modificări de nuanțe. Confesiunea — apocrifă — devine istorioara unei — tot sfioase, tot firave — dascălițe de la școala de stat, iubită de un vechi comunist din vecinătate (simbioză între Adrian și Radu Ristea), amorezată de un dascăl de la școala Comunității, dispărut în deportare. O eroină ce se dedică în epilog fidelului ei prieten din copilărie, fiindcă *jertfa de sine* e suprema ei valoare... Pînă și acel DA de care am fugit în București, îl rostesc la Brăila, înainte de a-mi schimba starea civilă. Deci nu un „roman“, ci o carte de vizită manuscrisă. Prietena Varvara-Învățătoarea își acoperă și în particular imaginea ei publică. Ceea ce va face ani de zile de aici înainte.

Cu ce se soldează „jertfa de sine“, cît am reușit să transmit din flacăra tinereții noastre, aveam să constat eu însămi la o întîlnire tîrzie cu liceenii, cărora le voi evoca odată „momente din trecutul

de luptă al sectorului III Albastru". Între ei îmi voi da seama de imposibilul tentativei: cum aş putea face pe aceşti copilandri de după război să iubească florile de jărat, când ele au devenit între timp flori şi ticuri de stil? Prin ce miracol aş învia din nou verbul agitaric, increment pe parcurs, şi în graiu-mi, în atâtea şabloane oboselnice? Iar după întîlnirea locvace, întoarcerea tăcută şi singură, întocmai ca în pozele clasice cu „drumul vieţii", mărginit, în dreapta şi în stînga, de zidurile, gardurile, amintirile mele, doar ele neclintite din loc, precum fostul seminar Nifon, totdeauna la ferestre cu priviri şi poftă furiş, precum fosta „Domniţa Ileana", cu eleve gracile, în jurul cărora şi azi mai descriu omagial *mihail-eminestii* nişte opturi cu bicicleta, aşa cum le trasau odinioară în jurul Otiliei, atît de invidiată de mine pentru aceste simboluri efemere ale unor şi mai efemere infinituri adolescente.

Acasă, îl găsesc pe Adrian prea absorbit de examenele în serie la Economia Politică, pentruca să porceadă pe loc la formalităţile de căsătorie. Iar eu aflu încă din gară că sînt repartizată într-o slujbă nouă, la Departamentul Naţionalităţilor, condus de Profesorul Popescu-Păltineşti, şi instalat, de la crearea lui, din toamnă, în clădirea Senatului, între Cişmigiu şi Cheiul Dimboviţei. Despre Cameră, nu ştiu mai mult decît se spune într-o „Scrisoare pierdută". Despre Senat, ştiu un lucru, unul singur însă esenţial: în clădirea veche a acestei foste instituţii în care intru zilnic, se elaborează azi un act nou, capital. O lună jumătate lucrez aici într-un colectiv tehnic, care scrie la maşină, transcrie, traduce, bate din nou şi rebate documentaţia necesară viitorului statut al naţionalităţilor. Şi nu cred ca tata să fi salutat cu mai multe speranţe împămîntenirea lui în tranşeele de la Mărăşeşti, şi nici măcar ca biblicul cioplitor, care săpa în piatră poruncile divine, să fi fost mai fericit decît mine, care am trăit ani de zile în zodia unui statut umilitor, şi dactilografiez azi forma finală a paragrafelor consfinţind pentru vecie egalitatea deplină în faţa legii şi drepturi egale politice şi civile pentru toţi cetăţenii ţării, fără deosebire de limbă, rasă, religie sau naţionalitate; abolirea oricăror privilegii şi drepturi pe bază de rasă, limbă, religie şi naţionalitate; libertatea pentru fiecare cetăţean de a-şi stabili singur limba maternă şi naţionalitatea; dreptul minorităţilor naţionale de a se dezvolta liber, de a avea şcoli de orice grad, în limba maternă; libertatea deplină tuturor cultelor; pedepsirea defăimărilor unei naţiuni, limbi ori religii... „Creată de oameni, Legea începe să trăiască independent, mai înaltă decît fiecare din noi. Legea e cuvîntul scris, care scoate istoria din haos, care smulge omenirea hazardului şi incertitudinii", rostesc într-o zi sentenţios la masa comună. Fata avocatului C. e gata să înalţe legii un psalm. Trebuie să recunosc că am o tradiţie în familie, îmi spune Alex, politehnicianul pentru care Lege se cheamă „atracţia şi respingerea corpurilor electrice", „proporţionalitatea directă a curenţilor cu tensiunea aplicată". Dar şi el trebuie să recunoască. Îi răspund, că duc mai departe tradiţia. Pentru mine, legile sînt *dialectice*, nu sacrosancte. „Serios? Atunci care e garanţia cetăţeanului?" sare tata, avocatul asigurărilor pe viaţă. O forţă în atac nu se poate mulţumi mîine cu o victorie de azi, îi replic eu, cu o voce care nu îngăduie replica. Ea trebuie să ceară, să smulgă zilnic legi noi, care abolesc „orînduiala cea crudă şi nedreaptă", care ne apropie de ţinta finală, de revoluţie, fie ea pentru moment democrat-populară. Noi înşine, fetele lui, ne aflăm în mulţimea din piaţă care înfruntă, în februarie, mitralierele şi bate, în martie, cu pumnul în poarta Palatului, ca să devină Putere. De aici încolo, începe o nouă eră în istoria

țării, și a mea. FND-ul ocupă toate ministerele, inclusiv citadela unde-  
lor, în care sînt transferată pe data de 9 martie. Adrian îmi ocupă  
viața particulară. „Mă căsătoresc, și cu asta basta” îi comunic în  
Mai, lui Savu, cu o figură semi-resemnată, semi-sfidătoare. „Din dra-  
goste? Nu prea ai aerul. Din interes? Nu te pricepi”. Să mă fi price-  
put, glumește el, m-aș fi dus mîine cu Anghel la Starea Civilă, nu cu  
Adrian. „Anghel? Cum așa? Cu Anghel m-am văzut de trei ori în  
viață, la redacție”. „Exact. Dar nici atunci n-ai avut timp să vezi că  
te vede. Nu-i de mirare că n-a mai insistat”. „Și ce face Anghel  
acum?” întreb, cred eu, diplomatic. „Geaba, bobocule, ocaziile se  
prind pe loc, nu se ajung din urmă”. Totuși, insistă el, pentru ce  
atîta grabă? Mă obligă părinții? M-a contaminat febra maritală una-  
nimă? Aștept un copil? „Nici una, nici alta. Dar un utecist — îi de-  
bitez eu conștiincios recomandarea ce ni se face în ședințe — un ute-  
cist trebuie să fie un exemplu și în viața intimă, trebuie să-și le-  
galizeze propriile sale angajamente și sentimente...” „Ori resentim-  
ente”, precizează el. „Mă rog, orice legătură începe cu un amor și se  
termină cu o căsătorie. Eu încep cu sfîrșitul. Uite, Otilia care l-a cu-  
noscut pe Dim la Atelier, acum cinci luni, s-a căsătorit acum cinci  
zile, nu a tărăgănat incertitudinile cinci ani încheiați”. „Păi spune  
așa, bobocule, tu nu te sacrifici pe altarul principialității, te măriți  
că să nu rămîi în urma soră-ti”, încheie Savu discuția, în ajunul unei  
ceremonii la care nu vrea să fie martor. O ceremonie unde, după  
explozia de bucurie a tuturor la căderea Berlinului, totul e artificial :  
și zîmbetul meu la fotograf, și torta falsă la praznic, totul, în afară de  
mătasa naturală a rochiei mele albastre, și de tristețea tatei neascunsă  
de nici un surîs ocazional.

Căsătoriile fericite nu au istorie. Dar nici orice nefericire conju-  
gală nu merită o cronică aparte, ori declinarea la toate cazurile a  
unei amărăciuni comune, care fiecărui i se pare, natural, unică.  
De asta las deliberat la o parte toate acele incompatibilități care încep  
în alcov și se termină în sufrageria unde prinzurile familiei se ofi-  
ciază zilnic pe un butoi cu praf de pușcă, gata să sară în aer la  
orice controversă între tata și Adrian. Noroc de noul meu cumnat,  
care știe, cu aerul lui de student răscopt și bonom, să spună tot-  
deauna bancul potrivit la timpul potrivit și, dacă nu e în stare să  
destindă spiritele cu *un bon mot*, Dim calmează beligeranții cu un  
„Alelei Effendi Bei” la gitară, singura lui zestre, mai ieftină, dar mai  
utilă decît pianina la care nimeni nu mai zdrîngăne azi „Für Elise”.  
Eludarea subiectului nu face să dispară și cauza. Orice bucurie a  
primilor mei ani de reporter public e otrăvită subtil de acest mic  
infern particular.

Cadrul în care lucrez la Radio îl pomenesc în treacăt. Fiindcă  
ce-mi va spune mie, peste un sfert de veac, faptul că, în „a doua zi  
a creației”, am intrat în mansardele liceului Sf. Sava, care adăpostește  
și Teatrul Național, sinistrat ca și noi; că orașele germane înfrînte  
află ce se petrece la noi în țară, din gura unui sas bătrîn, aproape  
orb, căruia numai cele 23 dioptrii îi evită reconstrucția Donbassului, ori  
faptul că, pe coridoarele școlare, se încrucișează vechea *Consecutio  
Temporum*, predată *ex cathedra*, cu noile vremi conjugate la micro-  
fon? Astea sînt condiții unanime de muncă, oricum mai ușoare decît  
cele ale postului ilegal „România Liberă”. Mai curînd voi căuta să-mi  
aduc aminte, la acest capitol, de Ilie Goore, mustăciosul care dinam-  
izează azi radiojurnalul, cu același antren cu care organiza în timpul  
războiului, pe greviști, în ciuda micului său defect de vorbire, ori de  
inginerul Dan Mărculescu, fără cusururi la tehnică, și fără scîlpiri în  
conversație, care a murit electrocutat, în timp ce repunea în funcție,

sub tensiune, aparatele uzate, pentru a nu întrerupe emisia tocmai în ziua alegerilor : în fine, fiindcă toate lucrurile bune se cade să fie trei, și Trude m-a învățat de mică să mă port cum se cade, țin să-l amintesc tot aici și pe un alt crainic german, angajat odată cu mine : un liric din Bucovina, înalt de doi metri, care traduce și difuzează la sfârșitul mai fiecărui program de știri cite o frîntură de *Volksdichtung*. Înălțimea lui îmi poate da complexe de inferioritate, tălmăcirile însă trezesc în mine spiritul competitiv : prima mea versiune după „legenda mănăstirii Argeșului“ i-o datorez, indirect, domnului Margul, de care zîmbesc, toți, cînd trece însoțit de mine pe coridor : nici între Pat și Patachon nu era atît de vizibilă diferența de nivel.

Etașa de confruntare a traducerilor e de scurtă durată în cariera mea radiofonică. Și bilanțul ei, și mai scurt : nu eu, sau nu numai eu răspund în acest timp de originalul textelor, dar cîteva din inadvertențele stilului îmi aparțin probabil și mie. După cîteva luni, șefa emisiilor pentru străinătate, o comunistă încărungițată în închisoare, ce-și revarsă duiosia maternă asupra-mi, și îmi povestește, în clipele de răgaz, crimpeie din cele 4 X 1001 nopți de temniță, își aruncă ochii asupra jurnalului de dăscăliță, ce stă să apară la Editura de Stat. Destul pentruca Varia Lovin să mă considere, cu o lacrimă în colțul ochiului, o mlădiță înzestrată cu sentiment — și ce nevoie avem în absența, ori abstenența marilor arbori, de june mlădițe, — în virtutea cărei însușiri mă mută în redacție și îmi încredințează o serie de microreportaje economice, spre a-mi înlesni legăturile anteice cu... producția. Vanitatea mea suferă în primul moment : ori mă crede un „viitor inginer de suflete“, ori vrea să mă transforme într-un uce-nic în toate branșele tehnice ! Dar reportajul e o haină de gata în care intru imediat, ca într-un costum comandat anume pentru mine : graba e o condiție, expeditivul un postulat, gîffiala o calitate, CFR-ul o obligație bisăptămînală, motivată, ce zic eu ? binecuvîntată, de absența de acasă... „Cumnată-mea se urcă în tren mai des ca în tramvai“, mă ia Dim peste picior. „Soră-mea parcurge mai repede Valea Oltului decît citesc eu cartea Oltului“ îi ține hangul Otilia. Iar mie, care am ieșit nu de mult cu membrele anchilozate din adăposturi, și de curînd din anchiloză vocală, aceeași stîlpi de telegraf alergînd în urma trenului îmi dau acum o nemaipomenită senzație de spațiu, de mișcare liberă, deși toți ne aflăm în fond în niște compartimente atît de tixite de oameni, încît abia dacă-și poate mișca vreunul din noi degetul cel mic de la picior. Toți însă, chiar și „omul profilat pe cer“ găsește, pentru moment, în realitate, un prilej de „reabilitare a entuziasmului“. Iar eu sînt martora oricărei ediții princeps a industriei, de la botezul căreia nu pot fi absente emisiile pentru străinătate. Și martoră la perforarea tunelurilor, în popasuri destul de lungi pe șantier, pentru a mă face să cred că viața de brigadier nu mai are taine pentru mine, destul de scurte pentru a nu-i cunoaște dificultățile și a aclama hexametric momentul solemn cînd Jiul, „domn de milenii lichide pe țara supusă de stîncă“, ingenuchează la picioarele unor tineri în salopetă, ce se califică sau nu pe șantier, dar cîntă în cor de *Răsună Valea* — Hei-rup, hei-rup, hei-rup... Ba fiindcă vorbesc cîteva limbi străine, sînt trimisă să culeg și semnele de exclamație ale invitațiilor de peste graniți în fața „simptomelor noului“. Și atunci cînd un Eluard, care cunoaște doar subteranele „Germinalului“, declară, după coborîrea în abatajul de la Petrila, unde funcționează prima — și unica din vale — combină : „Eh bien, mon collègue Péguy cherchait dieu parmi les anges émasculés du ciel, moi je trouve les anges dans les souterrains d'un enfer humanisé“, metafora lui cuce-ritoare îmi demonstrează pe viu existența unei internaționale fără fi-

suri a intelectualilor de stînga, de la Ehrenburg la Hikmet, de la Aragon la Voronca, și-mi dă curajul să supun lui Eluard spre lectură traducerea mea după „Meșterul Manole” — „produsul spiritual al celor care, frecventînd iadul, știu să aspire la cer”. Și Eluard e cel dintîi străin care-mi corectează tălmăcirea și mă încurajează să caut echivalențe pentru Arghezi și Bacovia, ba chiar și pentru Ion Barbu, din care îi traduc, în timpul călătoriei, *ad litteram și ad-hoc*. Și dacă voi regreta, la puține luni după plecarea din țară a poetului, chenarul negru ce-i va înconjura numele în ziare, va fi și pentru că în el am pierdut un propagandist virtual al poeziei mari, de alt calibru decît mine.

„Viaducte arcuite spre viitor”. „Prospectări și forări în trecut”... Ce stereotipe îmi vor părea mie însămi odată odată formulele pe care le cred atît de literare în clipa difuzării! Deși nu formulele contează în reconstituirea procesului de la Grivița, ci înseși de pozițiile martorilor oculari ai acestei prime reacții europene împotriva fascismului. Sînt zile și săptămîni cînd detectez veterani, solicitîndu-i să-și zgîndăre memoria pentru ascultătorii noștri. Foști greviști, soții, văduve, frați, surori, ucenici de ieri, pensionari, birtași, gospodine, o multime de chipuri a căror umbră îmi trece o clipă prin fața ochilor, pentru a-mi lăsa în urmă, creionată în fugă, silueta băiețandruului scos din anonim de moartea sa neobișnuită: „Vasile Roaită a trăit un ceas... Și-a trăit într-un ceas viața. Roaită a rămas sirena din '33 dimineața...” În căutarea mărturiilor ieșite din comun, bat și în ușa casei parohiale de pe strada Cîmpineanu, al cărei locatar e însuși preotul care răsturnase în instanță învinuirea că muncitorii ar fi tras cu mitralierele în zidurile bisericii. „Ce v-a făcut, părinte, să compăreți ca martor al greviștilor?” „Porunca noua, fetițo: să nu mărturisești strîmb împotriva aproapelui tău”. La despărțirea de clericul înalt, bine legat, care înnoadă cu atîta naturalețe un verset sacru cu un crîmpei de luptă laică, nici el, nici eu nu știu că ne vom mai vedea deseori în anii ce vor urma: părintele Iliescu va ține, în trei-patru legislații, legătura între sfatul nostru raional și comitetul de oraș. Și aici aș putea exclama, ca în alte ocazii mai vechi: „nepătrunse sînt căile Domnului...”

Încetul cu încetul, se schimbă menirea și decorul reportajelor. Pe nesimțite. Străinii nu îi mai caut — de la un moment dat — în galeriile în care coboram fie și în salopetă albă, nici în „pădurea neagră de sonde”. Îi găsesc în schimb în casele de oaspeți de la munte și mare, unde le aduc materialul documentar văzut, selectat, corectat, aprobat, despre fosta Vale a Plîngerii, ce se preface prin truda noastră într-o Vale a Fericirii, despre stepele sterpe, fecundate de irigații fertile... Antiteza care proliferază enorm e nelipsită, ea e stilul de epocă. Așa dar, fie că oaspeții vin din Nord ori din Sud, că e vorba de un militant pentru independența Algeriei ori de un combatant parizian pentru socialism, pe toți îi interviuez la conferințele de presă, pe terasele hotelurilor, și mai ales, o, mai ales la festivalurile artistice. „Care e programul de azi?” întrebă prin toamna lui '49 un francez. „Finala echipelor culturale din regiunea Stalin”, îi răspunde însoțitoarea. „Ah, je comprends, camarade. Învățați ziditul dansînd”, glumește Würmser, răsfoind în stal un număr din „Lettres Françaises”. Viața propriuzisă, realitatea, rămîn astfel dincolo de perdeaua de maramă și miraje care cruță privirile, îndepărtîndu-le de la sacrificiile necesare și jertfele supranumerare ale Construcției. Iar dacă un Pierre Emmanuel vede mai mult decît i se arată și declară, în Franța, mai mult decît se dorea, atunci unii-l suspectează de rea credință. Iar dacă,

în țară, un electrician inovator își expune într-un micro-interviu niște microamărăciuni, citeva doar din cele mari pe care le face, atunci și Varia Lovin e convinsă că trebuie să-l conving pe inovatorul în meserie să le *amendeze*, pentru a nu amări și pe alții, într-o vreme când ecenomatele noastre abia acoperă nevoile muncitorimii, și căminele se populează cu prunci din Moldova, aproape la fel de scheletici ca salvații de la Auschwitz. Acesta e primul meu pas. De la retușul amănuntelor la involuntara poleire a realității, pașii mei se vor face aproape de la sine...

Am păcătuît oare că am fost exaltată la început, în anii când proprietatea domnului Lemaître a devenit, la naționalizare, uzina „Timpuri noi“, și eu am făcut ca și alții sute de jocuri metaforice bazate pe același joc de cuvinte? Să ridice piatra cine n-a păcătuît o singură dată pe ziua de ieri, și cine nu avea să exalte asjiderea ziua de mâine. Și mai ales să cîntărească oricine obiectiv dacă păcat era să încerci a scrie primele, fie și naive, pagini pentru un public cititor, dintr-odată centuplat. „Ce vreți să citiți în anul care vine“? e întrebă periodic publicul, la revelion. O doctoriță își dorește în bibliotecă „un nou jurnal al unui nou Dr. Ulieru, scris cu voluptatea adevărului ce-l anima pe primul autor“; un linotipist nu-și dorește cărți „care să semene neîncredere în puterile noastre transformatoare“. „Ce așteptați să citiți în anul următor?“ „Reeditarea lui Erasmus, Pirandello, Schiller, Macedonski“, reclamă un elev în clasa VIII-a; „Scrieri care să nu lase pe nimeni să uite războiul“, dorește o mamă, în timp ce un tehnician își exprimă regretul că „mulți scriitorii bătrîni s-au retras în Olimp. Să ne dăruie tinerii cîntecul laminoarelor, fiindcă el e cîntecul nostru“. Cum alții tac, și nu toți din vina lor, cineva trebuia s-o facă, fiindcă oamenii au dreptul nu numai la piine, ci și la un cîntec. Desigur alt cîntec decît microepopeea electricianului decorat, pe care o scriu după cunoștința noastră fugară. Dar una e că eu, atît m-am priceput să fac atunci pe tărîmul poeziei tematice, și alta, că poemul cu pricina a cumulat la apariție mai multe elogii în presă decît tot ce aveam să scriu în viață, chiar și din partea cîte unui critic care va evita să citeze peste ani, și *ceea ce nu se uită și bucuriile* autentice, probabil pentru a face să se uite propria sa „implicare“ în epocă. Dar despre oameni și epocă, despre truditarii de ieri și cei de mâine la înălțarea unui nou edificiu, despre îndrăzneală și oportunism, va mai fi vorba nu odată în cartea de față. Cu scepticii de ocazie nu voi avea însă nimic comun. Iar dezabuzărilor antedatate, le prefer deopzițiile celor care, cu o mîmă stîngace, dar cu o aspirație pură ca zorii de zi, au semnat actele de naștere ale acestei vremi în care și eu și alții dobindesc în același ritm fulger actele de identitate: la un an de la insurecție: carnetul de partid; la doi, *magna cum laude*, licența; la trei, două plachete care îmi fac posibilă intrarea în breaslă.

Primul act îl obțin la Radio. În zilele în care Editura de Stat îmi acceptă jurnalul meu de dascăliță, și descoperirea gropilor de la Bergen-Belsen preludiază jurnalul Annei Frank, cererea mea confirmă opțiunea din adolescență. Tinărul de ieri intră în rîndurile maturilor. Carnetul de partid mă recunoaște fiica adoptivă a proletariatului, pe care nici la vîrsta de 24 de ani nu-l pot privi decît ca un monolit, idealizat absolut și în bloc. Și nimeni nu mă va socoti altceva, indiferent de elogierea ori muștrarea mea publică, indiferent dacă am fost atrasă în mișcare de mîinile strînse fratern pe embleme, mai curînd decît de pumnul strîns al luptei de clasă care, în cele din urmă nu îmi va ocoli nici pe cei apropiați. Iar eu, nu îmi voi schimba (așa cum se schimbă croiul unei rochii, la trecerea de la maxi la minijupă, sau invers) convingerea intimă că lumea veche are a fi renovată o dată, de două ori de nouă ori, la nevoie, pe temelii umane și fraterne,

nici atunci cînd multe axiome mi se vor părea mai puțin axiomatice, și multe dogme infinit mai faillibile decît în tinerețe...

Al doilea act îl obțin la școala superioară ce-mi recunoaște fără dificultăți stagiul de colegiu, inclusiv o restanță la logică, luată între două uși, și îmi îngăduie să continui studiile fără frecvență la Facultatea de Filozofie. Mă înscriu direct în anul II, în timpul cînd se aniversază centenarul *Corbului* poesc, croncînd simbolic la moartea lumii vechi, și absolv anul IV, în luna apariției în românește a *Capitalului* lui Marx, profetul lumii noi (antiteza, sfînta antiteză...). Între aceste două date, citeva popasuri răzlețe prin pedagogia lui P.P. Antonescu și psihologia lui Zapan, și un periplu rapid cu H.H. Stahl, prin sociologia contemporană a sinucigașului Petre Andrei. În fine, o scurtă incursiune fără consecințe în sociologia primitivă ce o reconstituie N. Petrescu, bătrînul supraviețuitor al neoliticului. În total, citeva lucrări scrise printre picături și susținute pe apucate, în colocviile de la care nu putem obține dispensă. Rigori, relaxări comune? Nu noi am avea ce să evocăm la agape. În locul amintirilor clasice, un loc viran, aidoma golului căscat la bombardament între cele două aripi ale facultății. Prieteni de studenție? Puțini. Abia dacă apucăm să ne cunoaștem vecinii de alfabet, în sesiunile de examene, alergînd de la facultate la redacție, și de la redacție la facultate. Pentruca, apoi, să nu mai știm de unde să-l luăm pe unul ori pe altul, fiindcă nici cei mai buni dintre noi n-au aterizat în profesiile pentru care s-au pregătit: pe A., specialistul în economia comunei primitive, îl voi descoperi în secția literaturii de anticipație a nu știu cărei edituri; în administratorul unui cămin de orfani îl voi recunoaște pe B., capul prin excelență logic al seriei, scos din învățămînt, după excluderea tatălui său; iar lui C., steaua psihologiei infantile, îi voi lua un interviu la planificare, cu puțin înainte de demiterea sa din post. Dar oriunde am fi, și oricum ne-am achita în muncă noi, cei „buni la toate“, noi, „titrații pe puncte“, noi, cei fără frecvență în '46, '47, și chiar '48, vom trece printre semeni cu un sentiment ambiguu, de jenă și orgoliu. ce ne va face, pe unii, să ne recunoaștem îndurerări puținătatea cunoștințelor, pe alții să-și clameze autoritar superioritatea experienței asupra teoriei. În primul caz, nu știu dacă modestia și îndărătnicia unui X., care se prezintă la doctorat după 40 de ani și-l ia strălucit către 50 atrage stima reală, ori doar surîsul superior pe care-l afixau, și după primul război, junii doctoranzi față de emulii lor întîrziati în tranșee. În al doilea caz, însă, am văzut cu ochii ce iritant poate fi un Y., care își socotește investitura pretimpurie de șef de secție nu o șansă a momentului, ci recunoașterea propriilor și definitivelor lui merite, în virtutea cărora se simte îndreptățit să bareze drumul oricărui concurent cu cultura stratificată fără bunăvoințe din oficiu ori de nevoie. Fumuri tot atît de detestate în redacție ca aroganța agramatului Z., care își face un titlu de glorie din sfertodocția sa prelungită peste necesități, și căruia eu însămi aveam să-i dedic odată epigrama: „De ce te lauzi: am doar patru clase, de parcă-s patru trese de-ofițer? Te crezi adică membrul unei rase superioare, cu acces la cer? Eu ți-aș recomanda mai mult prudența, căci înțelepții tac ceva mai mult. În zece ani, puteai să-ți iei licența, nu pe blazon să-ți scrii că ești incult“.

La doctorat, nu mă voi prezenta niciodată. Iar pentru moment, gîfîind din examen în examen, ajung la lucrarea de licență, pe care mi-o repartizează H.H. Stahl: „problema națională“. Din tezele vechi și operele noi, răsfoite seară de seară în bibliotecile universitare, încropesc în două-trei luni o lucrare elogiată. Peste ani, firește, îmi va veni greu să cred că bibliografia aproape *exhaustivă* (ce cuvînt nou în vocabularul meu, important, molipsitor și plin de satisfacții epo-



cale) îmi atrage felicitările profesorului care-l cunoscuse pe Karl Renner în fosta capitală a fostului imperiu austro-ungar. *Magna cum laude* mi se acordă „fiindcă măcar îmi citez, nu-mi acuz numai preopinienții“, subliniază profesorul, surizînd, polemica mea încinsă cu orice nuanță, cît de palidă, a social-democrației de *Doi Juma*. Fiindcă, de îndoit, îndoiască-se alții. Eu sînt — pentru moment — imună la dubii, și tot atît de convinsă că victoria proletariatului a rezolvat definitiv și irevocabil, pe un sfert de planetă, chestiunea națională, pe cît e de încrezător Adrian în perfecta funcționare a economiei planificate. În rest, anii de studii nu-mi vor sluji nici măcar la școala de îndrumători a Radiodifuziunii: pentru formularea microtezelor, îmi suficientă ABC-ul marxismului, care nu intră, înainte de reforma învățămîntului, în programa analitică universitară. Iar patalamaua însăși o voi uita după absolvire, ca și cum n-ar fi fost, ridicînd-o de la secretariat abia în 196... cînd îmi va servi pentru un spor de 156 lei la ultimul meu salariu pe ștat.

Din tot cortegiul de cărturari ai facultății care nu și-a pierdut încă bătrîinii, cel căruia îi datorez și bruma de stratificare a culturii și șlefuirea gusturilor literare, e un profesor de la altă catedră decît cele pe care ar trebui să le cultiv: *Mizantropul* fără umoare antropofobă, de la *Lumea*, ale cărui cursuri le audiez ca semi-intrusă în aula Odobescu, ocupîndu-mi locul cu un ceas înainte de a se instala mama, dimineața, la cozile zilnice. Între capodopera acestuia, *Pseudokinegeticos*, și pseudostudenția noastră, nu există nimic comun. „Falsul tratat de vinătoare“ e o călătorie autentic erudită și rafinată prin istoria cîtorva arte, cu o „rupere sistematică de sisteme“, în timp ce preocuparea noastră capitală e de a încadra totul într-un sistem unic. Ceea ce pot însă apropia pe drept, e arta cauzeurului din secolul trecut care știa „să bată cîmpii cu grație“, de zigzagul capricios al asociațiilor din aulă: cine ar uita elogiul cepei, punct de plecare al unei superbe excursii prin Quevedo și Anton Pann, cine, pledoria pentru libera circulație a valorilor universale, pornind de la „...ceaiul, cafeaua, portocala, smochina, scorțișoara, băcanul și celelalte“, ce „nu ne trebuiesc numai pentru mulțumirea trupească“, ci și fiindcă „sînt stimulente ale unei gîndiri universale, și întrețin o dulce nostalgie, proprie înțelegerii între popoare (...) Fructele acestea au o misiune politică. Aceea de (...) a ne face urită încordarea marțială“. La oricîte disertații aș asista, totdeauna ies din aulă aiurită de surprizele unghiului de vedere, de ambitusul acestui spirit care traversează evurile de cultură, năucitor și derutant, închegînd totuși din imagini contradictorii arhitectura perfectă a unei literaturi, și ornîndu-i zidurile cu o galerie de portrete cărora viitorul le va putea rețușa cel mult un reflex. Dar e destul și un sfert de oră călinesciană, pentruca să-ți rămîină pentru viață aspirația de a asimila nu așchii de operă, ci cultura unei epoci. Acesta e în fond unicul — și constantul — consiliul ce ni-l dă cel mai fantast impresionist, cel mai adulat și invidiat cărturar, fermecătorul, prea-fericitul, bietul Profesor Ioanide, care îmi decide, în altă repriză a omologării mele, destinul. Căci în 1946 îmi cîștig și certificatul de vizator. O vară însorită, în sînul naturii și în poala doicii. O scurtă vacanță în curtea de țară cu porți ca de cetate. O trăire pură ca apele Șerbotei, lentă ca întoarcerea ciurdei de bivoli în cîmpia transilvană, egală cu sine ca ritmul felinarelor legănite noaptea sub căruțe. O visare netulburată, sub privirea sașie a unui Sint-Haralamb pictat pe plajă. O replică în versete biblice la un poem gidian citit în lanul de secară. Un drum cu căruța pînă la gara Lissovolui de Jos. Un vărsat de vînt care, la întoarcere, mă izolează de toți, în camera de sus, unde mă simt mai departe în vacanță. Singura legătură cu restul lumii e borșul de sfeclă, al mamei, și motivele lui

César Frank, ale cărui discuri le preferă, între toate, Otilia. Irupția lirică ce-mi revarsă într-o seară, cu acest acompaniament, apele Șerbotei pe fereastră, e un vis într-un vis, nu o proiecție a realității. Un vis în care, brusc, aud culorile și văd sunetele, în care plîng enorm, cu stelele, și rîd fericită, cu toți dinții de lapte ai porumbului, adu-mec, gust, pipăi universal, pe al cărui acoperiș străveziu încep să calc sigură, cu pas de lunatic, eu, sau un alt eu, ivit de nu se știe unde, căruia îi curge lumină din degete și țipă de fericire, așa cum va fi jubilat prima ființă care și-a dat seama de umanitatea ei: „M-am născut odată cu primul om, ba nu, cu prima stea, dacă-a fost vreodată zintfii...” Acum sparg între dinți coaja cuvintelor, să le gust miezul crud dinăuntru, ori le culeg ca pe bani de aur, cărora le încerc clinchetul și zimții, și, o dată redescoperit acest grai, nimic nu îmi mai pare cu neputință. Ubicuitatea mea își schimbă natura stenografică. Eu nu mai scriu *despre* — eu *sînt* acel nou Gulliver care urcă munții, intimidat de coama triumflăa a cascadei; sînt casa care primește în piept sulitele roșii ale amurgului, seara care culege sălciiile, soarele, temător să scalde munții, dimineața; făptura nedefinită pe care martie o ia în coarne, ca să pască mugurii cerului, sînt furtuna care stîrnește din văi „hohot de lacrimi sparte“, fata de pe Liscov, care așteaptă să i se ghicească „de dragoste“; sînt peregrina prin Sibii de stampă ale cărui străzi „se încurcă urcînd pe scară“; sînt moara înconjurată de limbile de foc ale unui pojar uitat; sînt muma ce se spînzură, la secetă, de propriu ei trunchi, pentru a-și oferi sîinii sterpi celor doi copii flămînzi, pe care nu mai e în stare să-i sature... Și tot acest miraj semi-campestru, brodat euforic pe o canava semi-citadină, apare ușor straniu, ușor anacronic în atmosfera încinsă la roșu de patosul uralelor colective, ori bîntuită de umorile negre ale decăzuților din drepturi și... decadenților. Așternută dintr-o suflare, „cartea de vise“ îl nedumerește pe Savu, care se uită la mine ca la un pui de lebdă ieșit pe neașteptate dintr-un ou de rață: „Dar astea-s poezii, bobocule, dă-i înainte, Liscovano!“ Ceea ce mă face să-mi transport în aceeași zi reveriile, iscălite cu acest nume, la Editura de Stat, și anonime, precum prevăd clauzele concursului, unui juriu ce stimulează premial tipărirea tinerilor, la Fundațiile Regale. Unul din două lozuri trebuie să fie cîștigător, îmi spun. Placheta mea o resping fără zgomot esteții cu preferințe moderne, de la Fundații, și, minios, realiștii Editurii de Stat: „Versuri tipice consumatorilor de alcooluri tari în viață, de suferințele ermetismului și suprealismului în artă. Unde e mesajul combatant al debutului“? sună referatul directorului, poetului B. I. Corca. „Ce au comun chiotele făgărășene cu încifrarea matematică a poeziei ori cu sfărîmarea tiparelor pe care abia acum le descopăr, nu știu, domnule Profesor. Dar încredințez Domniei Voastre aceste vise respinse, ca să-mi spuneți... știu eu ce aștept să-mi spuneți? De visat, am să visez mai departe, orice m-ați sfătui. Și să vreau, nu aș putea face altfel. Dar aș da totul să știu dacă măcar un singur vers din ceea ce am scris își împlinește rostul intrinsec, acela de a-l apropia pe om de miracolul realității, și de omenire“. Cu această scrisoare, las manuscrisul semnat cu noul meu nume pe catedra Profesorului Ioanide, care nu mă cunoaște nici din vedere. *Alea jacta est.*

După o lună de așteptare nostalgică, nerăbdătoare, funioasă, dispera-tă, zarurile îmi sînt propice; Profesorul îmi dă „în loc de corespondență“ girul, în noul ziar al PNP-ului, găsindu-mi o filiație care merge pînă dincolo de Emil Isac: „Autoarea (...) a prezentat manuscrisul unei Edituri și a avut neplăcerea de a se vedea respinsă; îi spun: n-are nici o importanță. Fiindcă dorește să știe părerea mea, i-o exprim fără înconjur. Versurile sînt interesante, și puteau foarte bine fi publicate. Lăsînd la o parte ultimele poezii care sînt în manieră arghe-

ziană, versurile (...) sînt violent vitaliste, arbitrar folklorice, animist policrome, ditirambice și bombastice (citeodată!). Toți termenii i-am luat în accepția bună (...) Sentimentul e înlocuit cu chiotul, în fine cu o detonație sufletească zgomotoasă (...) Și totul cu o paletă simplă și vie, încît diformul pare grațios (...) *Amurgul* e prilejul unui humor de culori (...) *Ceas rău* vorbește probabil de un incendiu, însă tratat stilistic ca pe un chilim sau pe o icoană pe glajă (...) E aici un mod de a spune prăpăstii sublime, proprii folklorului ardelean“. Ultima (nu și prima) referință filiativă, deși îl face să suridă pe „tatăl fetei doicii“, e totuși exactă: eu m-am născut — liric — la Liscov, nu în Doctor D. „Versurile aduc un climat inedit (...) frust, în sectorul tinerei lirice bucureștene de ultimă oră (...) Autoarea e o sensibilitate“ e citată, într-un P.S., aprecierea asistentului care îi semnalase Profesorului Ioanide manuscrisul. „Atît s-ar putea diagnostica pentru moment. Mai departe va arăta timpul“. Timpul? E drept că, mai tîrziu, aveam să salut iluminăția electrică de sub streășina doicii, și să depun, la arestarea nepotului ei din Liscov, memoriile familiei de țărani, la forul de resort. E drept că mă voi mai întîlni deseori, vara, cu elevii școlii din Prund, și voi fi chiar cooptată în comitetul local al intelectualilor. Satul însă, ca atare, nu va mai irupe niciodată în ceea ce voi scrie, cu prospețimea inițială. Culorile oricărui vis pălesc la întrupare, intrînd în trecut. Iar cînd mă prezint, în carne și oase, Profesorului Ioanide, cu a doua mea plachetă în mînă, „*Ecouri și clipe*“, cel care mă elogiase cu un an în urmă are o clipă de ezitare dînd cu ochii de mine: mică, pirpirie, într-un pardesiu bleu încheiat pînă în gît, puțin strimt pe umerii ușor rotunjiți: vasăzică eu sînt ardeleanca voinică, planturoasă, pe care o zărise îndărătul primelor stihuri? Apoi, cu un tremolo furios în voce și mînă: „Cum îți permiți să-mi contrazici flagrant ipotezele? Evaporează-te, dispări, nu vreau să te mai văd. Eu duduie, am dat girul unui liric, d-ta ai uitat timpul căruia i se adresează un artist, ai început să te cantonezi în clipă!“ Că nu m-am sinucis după asemenea palmă publică, e evident: altfel n-aș mai scrie confesiunea de față. Întoarsă acasă, însă, i-am trimis furioasă o epistolă în care îmi apăram și dimensiunile și crezul: „Mie nu-mi cere nimeni să cînt viața asta de fiecare zi, domnule Profesor. O fac fiindcă simt nevoia, fiindcă în orice viață de om, e o vreme pentru eternitate, și alta pentru slava clipelor. Și orice tînăr angajat le trăiește și pe una și pe alta la fel de intens ca mine. Cît despre statură: ea v-a dezamăgit o secundă, eu o suport de o viață“. Nu cred ca epistola mea să fi făcut cine știe ce impresie asupra magistrului, care, zece ani în șir, ori de cîte ori va da cu ochii de mine (și jur pe viitorul meu, atît cît mi-a rămas, că nu eu am căutat întîlnirile), va ridica un deget mai curînd mucalit decît muștrător: „Vasăzică eu am îndrăznit să-i dezmint diagnosticul! Frumos!“ Altfel s-ar fi întors lucrurile — îmi spun optimistă — dacă aș fi avut prezența de spirit să-i relatez, la prima întrevvedere, ce pășisem la cenaclul USAZ-ului, cu o lună în urmă, citînd o baladă care nu va vedea niciodată lumina tiparului: aventura unui june „scăpărător de cer“, care iese în stradă, în starea de nuditate primară, spre a provoca la întrecere aștrii:

„Cînd noaptea și-a agățat opaițul lunii de cer,  
plopilor străzilor mele au prins să se plimbe.  
Eu n-am crezut că totul avea să se schimbe  
cînd frunzele și-au foșnit argintul, stînger.

La ora tîrzie, am dat carafa nopții de dușcă,  
și m-am îmbătat mai strașnic decît cu un vin.  
Haina sfioasă și-a rupt cusăturile, cite puțin,  
și prin ochiuri am sbughit-o în stradă, gol-pușcă.

Încurajat de costumul meu paradisiac,  
eu sudorul pe nume Fieștecine —  
am început să vorbesc lumii-ntregi despre viață,  
cu gesturi de mare lirism, cu fraze legate mai bine..."

Or, responsabilul cenaclului, un marinar de curînd absolvent al cursului de bibliotecari, a suspendat lectura la mijloc, și a cerut, cu o furie crescîndă în glas, sancționarea mea, pentru injurii aduse clasei muncitoare pe care o lăsam să apară despuiată, lipsită de produsele unei industrii ușoare ce nu poate fi, natural, stimulată în aceeași măsură ca industria grea, dar nimeni n-are dreptul s-o ignore, fără a suporta consecințele. Salvarea mi-a venit de la un grafician între două vîrste, care a luat apărarea, nu a baladei, ci a specificului artei: „Poemul e libertate de asociații și ipoteze, tovarăși, e ficțiune, suprarealitate, la fel de reală ca realitatea însăși. Și cu atît mai mult arta noastră, dinamică prin esență“. Cu aceste cuvinte a răpit un fost suprarealist unica șansă a unui poet duios, de a expira în arenă ca martir al poeziei mobilizatoare. Dar oare pot fi eu sigură că un asemenea episod fără importanță l-ar fi făcut pe Profesorul Ioanide să-și retragă acuzele? Fapt e că, după un deceniu de tăcere în ce mă privește, el însuși va da girul unui volum al meu, de „lirice feminine“, iar după alți trei ani va vorbi elogios despre „Ceasul încrederii“... Schimbările de opinie sînt o dovadă că adevăratul critic nu are prejudecăți decît contra cărților proaste, nu a autorilor.

În 1945, nici cu girul profesorului, nu obțin alt drept decît cei de a publica pe cont propriu ultimile mele pasteluri neetatizate. O plachetă ilustrată de Otilia, în genul Valentinei Bardu, și tehnoredactată de un crainic al emisiilor franceze: un vlăstar semifanariot, cu profil de efeb, priceput în editarea cărților de artă românească, și care-mi face acest serviciu, în schimbul cîtorva zeci de pagini dactilografiate dintr-o lucrare proprie. 500 exemplare, ale căror erori de tipar le pot corecta cu mîna mai ușor decît viitoarele erori de destin; o microediție ce-mi grăbește includerea în tagma visătorilor, și ar trebui să-mi dea mie încrederea ce-i lipsise, la debut, unchiului Ieronim. Și totuși... Și totuși eu n-aș putea afirma ca alții: „Am fost în secol o necesitate, mă inventau de cumva n-aș fi fost“, fiindcă m-am născut mai curînd dintr-un vis al meu despre mine, decît dintr-o realitate, și poate și de aceea voi purta în mine perpetuu incertitudinea dacă exist sau nu. Iar primirea însăși a volumului e de natură a-mi spori, nu a-mi risipi îndoielile. Un critic cu al cărui nume sucit, Scrobercea, mă învecinasem în *Ecoul*, îmi socotește toată culegerea un simplu „ecou arghezian“. Neavînd curajul a-i face reproșuri cu glas tare (în fața unui critic, orice poet se simte ușor dezarmat), sufăr în tăcere, consolidu-mă cu gîndul că Argezi începe efectiv să ocupe un loc în viața mea. Și asta, din momentul în care mă angajez într-un nou *tournoi* cu domnul Margul, al cărui pariu e de astădată cine-l va revela pe poet mai repede lumii: germana lui ori franceza mea? Bătrînul are în urmă, la Viena, o carieră lirică, și, în țară, o lungă experiență de traducător; eu numai o temeritate juvenilă. Truda mea nu-l revelă altora pe psalmist, cel puțin deocamdată, în schimb îmi descoperă mie delicii ascunse de obicei primei lecturi: nimeni nu poate fura patentul inefabilului, cu nimeni nu vorbesc versurile mai intime decît cu cel care le tîlmăcește. Poezia a prima limbă a omului, translația trece dintr-un

grai în altul starea de grație originară și restituie lumii unitatea de limbaj anterioară vaviloniei. Cu *Harul, Duhovniceasca și Bărăganul* în poșetă, cobor din 38 în Mărțișor, la autorul noului „Manual de morală practică“. Eu nu văd într-însul „un La Bruyère cu lecturi din Rousseau, trăind ca Francis Jammes și rîzînd cîteodată ca Rabelais“, cum îi spune un critic pe care îl voi cunoaște în curînd. Ce rețin la prima întîlnire cu poetul, e un amănunt vestimentar: bascul ce nu și-l scoate din cap nici în dulcea după amiază de toamnă, și un altul să zicem psihologic: indiferența la orice zgîrietură din presă, ba poate la tot ce se petrece în jur. Între momentul de față și timpul care începe în ochii lui, sticlele ochelarilor par să ridice un perete impenetrabil. El e contemporan cu economia patriarhală dintre zidurile Mărțișorului, și cu eternitatea. În ce mă privește, simpatia sa mi se transmite ca un fluid, în timp ce îi citesc versiunea franceză a Bărăganului: „En ton âme, il y a leurs âmes...“ „Nu cunosc steaua dumitale, domnișoară, îmi spune el, fiindcă nu mai citesc de mult versuri, dar undeva în univers intuiția traducerilor dumitale a atins orbita neînsemnatelor mele stihuri“. Cu această întorsătură specifică de frază îmi atestă faurul Cuvintelor Potrivite, în fața doamnei Paraschiva și a primului astru de seară, diploma de tîlmaci. Și dacă certificatul de vizător mi-l va privi pe parcurs cu difidență și cite un prieten, cel de interpret îmi va fi recunoscut și de dușmani. Nu e mare această viitoare consolare, dar, în lipsa recunoașterilor durabile, îngăduie-mi-se a pomeni măcar această frunză de laur din coroanele mele căzute... Încă zece-douăzeci de traduceri, îmi spun, amețită de succes, și cheia psalmilor, înmînată unui Aragon, va ușura lui Arghezi viza de intrare în Europa. Numai că Aragon și Elsa sînt, la venirea în țară, atît de acaparați, încît nu ajung să-i văd decît la întîlniri oficiale, fără să am cînd le înmîna traducerea mea. Expediate prin poștă, ele nu mai sosesc la Paris. Iar cînd vor fi primite, peste zece ani, la *Lettres Françaises*, nu le va adapta Aragon, ci Hubert Juin.

1947 îmi oferă deci toate documentele de identitate publică. Nu îmi mai rămîne decît corectarea unui singur act, particular: cel de căsătorie. Asta n-o poate face nimeni în locul meu. Cine îmi sare acum în ajutor, e propria carte de vise: ea își găsește curînd un apărător, care începe s-o simpatizeze și pe autoare. Și așa începe un microroman de amor cum mi-am visat dintotdeauna, dar m-am temut că nu-mi va fi dat să trăiesc niciodată...



# adrian păunescu



## patria

În patrie ca într-un cor de aștri  
Și ceruri sînt și sentimente vin,  
Pămîntul nostru are ochi albaștri  
Peste destinul lui deschiși deplin.

Venim din depărtări de timp și spații,  
De-a lungul inimii atîtor sori  
Și-atîtor oameni cîți au dus Carpații  
Pe cîmp, spre zalele seninei mări.

Venim de cînd pămîntul lumii vine,  
Sîntem pe-aceste țărături de atunci  
De cînd din soare s-a atras pe sine  
Pămîntul cu înfierbîntate stînci.

Atracția atîtor calendare  
Se simte în copaci și în zăpezi,  
Ca o oglindă-n care te revezi  
Oricînd, chiar cînd lipsești, cuprinzătoare.

## imn luminii

Ca un zăvor al nopții era focul.  
O deschidea și o-nchidea troznind.  
În palma lui eu îmi citeam norocul,  
Și îl purtam aproape din instinct.

Duios contur, dar și contur de bardă  
Alb repezită-n lucruri îmi părea.  
Continuă-te flacăară, să ardă  
Strigoii din copilăria mea.

Erupe, foc, și limpezește lucrurile,  
Ascute virfurile de săgeți,  
Dar te retrage suplu de pe rugurile  
pe care erau arși cei îndrăzneți.

O, foc, motor adinc mișcînd natura,  
Și osie-a pămîntului, vibrînd,  
Echilibrarea dragostei cu ura,  
Cînd se ciocnesc extremele, pe rînd !

## **eroii**

O, inedită viață, o, secol inedit !  
Entuziasm în suple oglinzi rostogolite !  
Acum eroii tragici se-ntorc răscumpărați  
Din moarte, din ravagii, din ierburi și din mit,  
Din lavele grozave ce i-au încremenit.

## **ploi**

A intrat în arbori ploaie.  
Umbra cerului, tîrîșă,  
O-nțîlnesc că-mi întretaie  
Umbra frunții, de cenușă.

Fructe fără de miros  
Stăruie pe crengi confuz.  
Nu știu, cerul e prea jos,  
Sau e fruntea mea prea sus.

Da, îmi cad pe gene steme  
Trupul mi-e ușor ca praful

Ceru-i mort de multă vreme,  
Dar abia acum îl aflu.

## **pastel**

Un fum ieșea din apă, un fum venea din stele  
Pe Dunărea-nghetată treceau vapoare mari.  
Și-n port ca o genune gemînd de sloiuri grele  
Venise primăvara dorită de pescari.

Abrupt era și malul, abrupt era și fumul  
Și Dunărea întreagă parcă luase foc.  
Se aprindea orașul și-n apă încă unul  
Vuia, fugea și totuși nu se mișca din loc.

## **rustem**

Știu să joc rustemul bine,  
Sare sîngele în mine,  
Risipit în așchii negre,  
Parcă sparg viori mai vechi,  
Să se-audă fluierașii  
Care-și țin doar pe suspine  
Suferințe vechi și-n zaruri  
Sufletele lor perechi.

Doi suciți pe stînga pașii  
Cuie mari bătînd cu talpa,  
Și alți trei în față ca să  
Tămîieze pe ceilalți,  
Și pe urmă doi la dreapta  
Azvîrliți nărod, de-a oarba  
Parcă-ai vrea, sucit și roșu,  
Cizmele să le descalți.

Și să nu mai spună nimeni  
Nici o vorbă cînd rămîne  
Brîu de brîu în aer numai  
Șirul celor din rustem  
Parcă e un joc pe plite  
Și pe șerpi și pe cărbune,  
Pașii bat, se-agită, strigă  
Se-mpletesc, răspund, se tem.

Și să știți că e rustemul  
Nervi al nervilor, mai aspru,  
Fluierași cu ochi cît fruntea  
Numai fluierul de ei,  
Știu să joc bine rustemul  
Călăresc pe el albastru,  
Și bătătoresc pămîntul  
Roșu peste morții mei.





cei trei\*)

În zilele acelea se pregătea pierderea lui Dumitru Vinea, adică scoaterea lui din funcție. Persoanele, motivele, cauzele și pretextele au fost complicate și numeroase, rod al nodului de relații care l-au și ridicat și urmau să-l piardă, dar mai ales al faptului că el însuși își pierduse, fie și provizoriu, însă într-un moment cheie, reflexele sale verificate prin care știa să se apere, să pareze cu îndeminare loviturile, să contraatace cu siguranță și succes, iar această pierdere de reflexe era datorată și ea mai multor cauze, unor acumulări, dar și faptului că pentru prima dată în viață se apropiase de o privire mai înaltă asupra lui și a lucrurilor din jur, de o vedere impersonală.

Victorița, care a început lupta și a pus în mișcare întregul proces, era departe de orice gândire impersonală, planurile erau totdeauna ale ei și în ele ea juca rolul cel mai important, niciodată nu se ștergea din ele și nici măcar nu se izola la periferia lor. Ea nu gândea ci plănua, în imagini rapide, construite pe instinct, tot ce făcea devenea imediat plăcere pentru că îi continua trupul mare și energic, era proiecția ei în fapte și în viitor și o făcea să trăiască și mai plin, și mai intens. Nu încercă să-și justifice ura cu care voia să-l distrugă pe Vinea, așa cum niciodată nu-și justifică faptele, totul era de la sine înțeles. Știa că trebuie să-l distrugă, ca să-și răzbune umilința, dorința ei nesatisfăcută din seara când Vinea o lovise se transformase în dorință de răzbunare. În centrul planurilor ei se găsea o scenă în care Vinea îi aducea aminte, spășit, în picioare în fața ei așezată leneș pe un scaun, cum s-au iubit, cit de tare s-au iubit, cite lucruri îi leagă. Însă cuvintele lui cad alături de ea, neputincioase, povestirea dragostei nu mai este dragostea și nu este în stare s-o evoce decât ca o caricatură. „Doar ne-am iubit atât de mult, doar m-ai iubit, îți aduci aminte“, striga Vinea în imaginația Victoriței și scenă după scenă din legătura lor erau evocate, cum s-au întâlnit prima dată, și cum amândoi s-au uitat unul după celălalt, întorcând capul, și au ris tare, și de atunci totul era deja hotărât, și a doua zi Vinea a venit s-o caute, și ea l-a primit desvelindu-și dinții lași și puternici, primindu-l și oferindu-se. Și apoi au plecat împreună și pe drum ea nu s-a mai putut stăpîni și i-a prins încheietura pumnului și apoi a ridicat-o la buze și a mușcat-o, gest care le-a rămas și pentru mai târziu, amestec de violență din partea ei, dar și de supunere, nu-i sărută mîna ci i-o mușcă, aducînd-o totuși la buze. „Era îndată după ce m-am însurat și mi-am dat seama că domnișoara pe care-am luat-o nu-mi ajunge, n-o să-mi ajungă niciodată, că am nevoie de cineva puternic, tare, cu carnea mănoasă ca a ta și numai din prostie n-am lăsat-o și nu te-am luat pe tine“, striga Vinea mărturisind acum ceea ce nu mărturisise niciodată, că n-a

\*) Fragment din romanul „Păsările“

reuşit căsătoria lui şi ar fi trebuit s-o ia pe Victoriţa, singura cu care se simţea într-adevăr bine, cu care se înţelegea. Acum, în ceasul înfringerii lui din imaginaţia şi planurile Victoriţei, el îşi respingea nevasta, „cucoana“ aceea subţire şi politicoasă, atentă cu ea într-un mod umilitor, femeia aceea care şi atunci când ridea, uşor, furişat, n-o făcea din toată inima şi părea că zîmbeşte doar, că o învăluie într-un suris uşor şi enigmatic. Vinea niciodată n-o birfise în faţa ei, deşi ea a ştiut tot timpul că nu se înţelege, că nu se vor înţelege şi iubi niciodată, că a luat-o dintr-o nebulie, una din nebuliile pe care le are orice om, orice bărbat. Acum doar mărturisea tot şi iar povestea scene din dragostea lor, dar ele sunau ca nişte cuvinte goale. Întimplare după întimplare, amintire după amintire, sălbătice şi pline de plăcere, nu apăreau în mintea Victoriţei aşa cum au fost, ci le auzea numai, povestite de vocea lui miloagă şi, din cauza slăbiciunii lui, ele se ştergeau pe măsură ce erau amintite, păreau nişte minciuni, lucruri şi fapte ce nu s-au întîmplat niciodată. Victoriţa, pentru care orice era posibil, se elibera de cea mai însemnată legătură a ei, îşi desfiinţa o parte din trecut, trecut ce nu există niciodată cu adevărat pentru barbari, ori ea era hotărît, o barbară.

În jurul acestei scene se făurea planul ei de luptă şi ea părea că înfloreste pentru că îl trăia cu pasiune şi totală dăruire, tot ce trăia şi vedea şi gîndea se lega de el. Iar ea se iubea cu pasiune şi îşi petrecea ore întregi în baie, biciuită de şfichiul duşului rece, ştergîndu-se în faţa ogînzii şi admirîndu-şi corpul mare şi puternic, sîinii rotunzi şi soldurile arcuite şi îşi sticlea dinţii laţi şi puternici, despărţiţi de o strungăreaţă ce părea neruşinată. În acele zile purta pantofi cu tocuri înalte, care-i dădeau mersului un aer maiestuos şi-i reduceau din vulgaritate doar atît cît să fie şi mai aţîţătoare.

Victoriţa ştia multe din neregulile lui Vinea, din raporturile nu tocmai corecte cu furnizorii sau cu clienţii, de micile abuzuri şi micile hatîruri, de zecile de rapoarte făcute de directorul-general care nu erau chiar adevărate, înfrumusetînd situaţia nu tocmai strălucită sau raportînd că a adus la îndeplinire măsuri pe care nici măcar nu se gîndea să le aplice, considerîndu-le inutile, fleacuri gîndite în birouri unde faptele reale, „viaţa“, „realitatea“, se abstractizau şi se estompa. Vinea nu prea avea încredere în metodele noi, el verificase unele dintre cele vechi cu ajutorul cărora construise şi lărgise uzina, condusese mari eforturi pînă la urmă încununat de succes. El ar fi putut spune ca un prim-ministru englez din secolul al XIX-lea, că între o soluţie strălucită, dar neverificată niciodată, şi una proastă, dar bine verificată, el *totdeauna* va fi de partea soluţiei mai proaste, dar consolidată de practică. Vinea se considera un om practic, cu capul bine pus pe umeri.

Însă Victoriţa mai ştia că dezvăluirea acestor lucruri n-ar însemna nimic şi nu i-ar aduce izbînda. Ele puteau fi pretextele dar nu cauzele căderii lui Vinea. Directorul-general, după mai bine de un deceniu de conducere, avea multe relaţii şi mulţi prieteni. Iar unii dintre oamenii care urmau să hotărască soarta lui îl cunoşteau destul de demult ca pentru ei Vinea să fie o amintire de tinereţe sau a vremii vigoriei lor şi rămînerea lui, o probă că şi ei rămîn, că de atunci nu s-a schimbat nimic, apărîndu-l se apără pe ei, şi trecutul lor comun. Ca să nu mai vorbim de relaţiile lui Vinea din uzină, unde atîtea cariere i se datorau. De aceea Victoriţa ştia că nu-l va învinge decît dacă îl va izola de aliaţii săi, îi va destrăma relaţiile, încurajîndu-i duşmanii, descurajîndu-i şi îndepărtîndu-i prietenii. Dar reuşita mai depindea şi de reacţia lui Vinea, de apărarea lui. Nici el nu era de dispreţuit, directorul-general ştia cum să răspundă unui atac, era cel mai mare vînat din cariera ei de luptă! Bătălia era cu atît mai fasci-

nantă cu cit, în caz de infringemente, nu se aștepta la nimic bun din partea lui, urma să fie ea însăși nimicită, aruncată afară, redusă la mbartea socială. Trebuia găsit deci punctul lui slab și, din instinct, Victorița îl și găsi.

Ajunasă în birou își chemă secretara, care trăia și ea obscur și indirect această luptă, simțea transformarea din șefa ei, îi trăia emoțiile și era mai dependentă decât oricând, se lumina și prindea luciu ca un satelit mort din noua și strălucitoarea ei lumină.

— Cine este Iosif Dandu ? o întreabă Victorița.

— Iosif Dandu ? se miră emoționată, pierdută de emoție, secretara.

— Da, Iosif Dandu, ce te miri așa ? Iosif Dandu, bineînțeles. Trăiești cu capul în nori, ești pe altă lume. Iosif Dandu. Ala cu accidentul. Rapid să-mi afli tot ce se poate afla despre el.

Secretara dispăru și în jumătate de oră se întoarse cu știri senzaționale pentru Victorița. Iosif Dandu era un muncitor obișnuit, bun dar nu foarte bun, iubit de colegi dar nu în centrul atenției tuturor, un om mai de grabă retras, tăcut și puțin timid. Murise în spital la vreo câteva ore de la accident. Până aici nu era nimic deosebit. Însă în atelier se spunea că noaptea trecută văduva lui a fost vizitată de către directorul-general, „chiar de către tovarășul director-general, în persoană”, deși mai erau și alte familii lovite, că directorul-general a stat destul de mult și că a făcut un dar familiei lui Dandu.

Planurile Victoriței se luminară, instinctiv înțelese că aici era punctul slab al lui Vinea, aici, din motive pe care nu le înțelegea, și de fapt nici nu se silea să le înțeleagă, nu se va apăra cum trebuie. Prin femeia lui Dandu va răscula uzina, va produce tulburări, iar mai apoi, va spune celor „de sus” că Vinea nu era în stare, „nu mai era în stare să țină lumea în frâu”. În fiecare loc va vorbi altfel.

O chemă din nou pe secretară și îi spuse : „— Du-te la Dandu acasă și cheam-o aici pe nevasta lui. Vezi să nu o vadă multă lume venind la mine. Rapid !”.

După o oră secretara introduse în birou o femeie înaltă și slabă, timidă și pierdută, cu ochii roșii și fața împietrită. Victorița o lăsă o clipă să aștepte încurcată, mișcându-și nehotărîtă mîinile ce păreau autonome, țintind-o cu ochi reci, distanți. Directoarea stătea în scaun, dreaptă și impozantă, părînd văduvei lui Dandu întruparea autorității însăși. O lăsă la ușă, să se pătrundă de importanța locului, apoi îi făcu semn cu mîna să se apropie și, cu un alt gest, o concedie pe secretara ce se retrase închizînd ușa cu o extremă băgare de seamă, ca să nu tulbure scena nici cu cel mai mic zgomot.

Femeia se apropie și rămase în picioare în fața biroului, vădit impresionată. „— Ești nevasta lui Iosif Dandu ?” o întreabă privind-o țintă. Femeia dădu din cap. „— Era un om bun ? o mai întreabă. Nu te bătea, nu se îmbăta, aducea în casă ?”. Ochii femeii se umplură de lacrimi și începu să-i șteargă cu o batistă mototolită. „— O să-ți fie greu acum, fără el, așa cum ai rămas, cu un copil și fără servicii. Dar o să avem noi grijă de dumneata, găsim noi ceva. Pensie nu poți lua, ești prea tînără. Dar găsim noi, n-ai grijă. Am auzit că a fost cineva să te vadă, e adevărat ?

— Da, răspunse femeia. A fost, eu nu-l știam bine, dar un om, un vecin care l-a văzut, a spus că era tovarășu' director-general, șeful cel mai mare.

— Tovarășu' director-general ? Daa ? ! Și ?

— E un om bun, spuse femeia lăcrimînd din nou. Mi-a dat niște bani, să-mi fie de ajutor acum.

— Ți-a dat bani ? Cîți ? o întreabă Victorița și, pe fața ei era numai mirare. Cîți bani ?

— Mulți, răspuse femeia. Trei mii de lei. Noi nu prea aveam în casă, că ne-am cumpărat mobilă și lucruri pentru copii. Mi-o venit bine că să fac ce trebuie.

— Trei mii de lei? se miră iar Victorița. Sînt bani, nu zic. Bani buni. Poate se muștră, acum se muștră. Că din cauza lui s-a întîmplat ce s-a întîmplat. N-a vrut, și pace, și toți i-au spus. Dar el, nu și nu. Că nu e nevoie, că nu s-o întîmpla nimic. Și vezi, s-a întîmplat! Trei mii de lei, sînt ceva bani, acum cel puțin. Am auzit de Iosif Dandu, era un om bun și aici, la noi. Om așezat. Păcat, dar ce să-i faci.

Victorița vorbea chiar limba femeii, ea se pricepea la oameni. Era și mare, mult mai sus, stînd la biroul ei impozant, falnică în scaunul cu spătar înalt, dar era și apropiată, o femeie care înțelegea o altă femeie. Și ce spusesese o lămuri dintr-odată pe nevasta lui Dandu. Nu înțelesese venirea lui Vinea, un om atît de mare, șeful cel mare, felul lui ciudat de a se purta, tăcerea lui și șederea lui îndelungată, lipsa lui de siguranță, el, un om atît de puternic. Și nici nu era obișnuită ca să-i dea cineva, așa, fără niciun motiv, cadouri, s-o ajute și încă fără s-o cunoască. Dacă i-ar fi dat bani de la întreprindere ar fi înțeles, așa era legea. Dar directorul i-a dat banii lui. Acum femeia aceasta, doamna asta bună, i-a deschis ochii, o lămurise. Cele trei mii de lei erau un preț, prețul tăcerii ei, s-o liniștească, să-i astupe gura! Trei mii de lei, pentru omul ei, pentru moartea lui! Prețul lui, atît era! Femeia izbucni într-un plîns înciudat, hohotit, de disperare și furie. „Liniștește-te!“ îi spuse Victorița blînd, foarte blînd, cu un ton nou, apropiat, de vecină de cartier. Nici nu mai era doamna aceea mare și bună care o primise, o chemase s-o ajute. Se ridicase de la masă și trase un scaun pe care o așeză încet pe văduvă. „Stai și liniștește-te, îi spuse. Lasă, că o să găsim noi ceva, n-ai nici o grijă. O să am eu grije de dumneata, n-o să mori de foame“.

— Am să-i dau banii înapoi. N-am nevoie de bani! strigă femeia. N-am, n-am nevoie de ei! Să și-i țină!

— Să nu faci asta, a sfătui blînd, Victorița. Să nu faci asta, că n-are rost, lasă că o să vedem noi. Dacă-i dai banii acum, n-ai făcut nimic. O să-i ia, și atît. Sau o să creadă că vrei și mai mulți, și atunci te va lăsa pe drumuri.

— N-am nevoie de banii lui! N-ar mai avea sănătate, să dea dumnezeu!

Victorița o liniști cu mare greutate, convingînd-o că n-ar cîștiga nimic. Cu atît mai mare greutate cu cît femeia se agăța acum de vinovăția lui Vinea în moartea neașteptată a bărbatului ei, moarte ce venise nici ea nu știa de unde, fără explicație și nu după boală. Era cineva vinovat, și acum ea știa cine.

Planul Victoriței se dovedi bun. Femeia plecă și, în curînd în uzină începu să se audă că Vinea i-a dat bani unei femei pentru că el era de vină de moartea oamenilor, el împiedicase luarea unor măsuri, ceea ce era numai în parte adevărat. Și, fără aceste zvonuri, nici măcar acea parte de adevăr n-ar fi ieșit la iveală, nimeni nu s-ar fi gîndit să acuze direct, aproape pe față, conducerea uzinei. Iar sursa zvonului se uită pe drum.

În vremea aceasta Victorița își căută alți aliați, îl izolă pe Vinea de unii din oamenii lui, insinuînd că el ar vrea să schimbe acum totul, să se descotorosească de ei. Lucră cu mișală, adeseori prin intermediari, nu direct. Și, în sfîrșit, se pregăti să-și încerce pe cel mai puternic aliat posibil, pe noul secretar de partid, Domide, adversar al lui Vinea, desigur, dar cu care trebuia să fie prudentă pentru că nu era nici prieten al ei. Trebuia să fie atentă, să încerce terenul. Lucra cu ardoare și aplicație, uitînd motivele atacului ei, sau amintindu-și-le foarte vag și în treacăt. Energică și șireată, era mai cuceritoare decît oricînd, avea un țel acum, se simțea întinerită.

Il găsi pe Domide în biroul lui, singur cu un maldăr de hirtii în față, infulecînd cu poftă un uriaș sandviș cu brînză, carne și ouă. Mușca, și ochii îi alergau pe hirtii. Cînd intră Victorița, se îndreptă în scaun și fălcile încetară să i se mai miște. Deveni atent și ușor distant.

Domide era un bărbat mare, tînăr, s-ar putea spune că era mult. Se mișca mult, lucra mult, ore în șir, fără oboseală, mîncă mult. Părea că se bucură intens de viață, de fiecare clipă a ei, chiar și atunci cînd era cuprins de furie, adică destul de des. Acțiunile lui aveau toate intensitate, și ființa lui, prezentă, dar o altfel de intensitate și o altfel de prezentă decît a lui Dumitru Vinea. Era și el ambițios, dar de o ambiție mai complicată, care depășea simpla așezare într-un cuib a scării ierarhice, într-un pătrătel, al ei, era vanitos, dar vanitatea lui se putea risipi și, deși sensibil la ranguri și ierarhii, ca și Vinea, amîndoi ființe profund sociale, supunerea sa era condiționată și uneori izbucnea în revoltă și agresivitate, copleșit de revelația unor adevăruri. Inginerul Domide, mai ales de la un timp, căpătă facultatea, destul de rară, de a descoperi adevăruri pentru sine, în termenii săi personali. Atunci era cuprins de o adevărată neliniște, pentru că adevărurile acestea revelate brusc, nu printr-un proces îndelungat de gestație și maturatie, nu printr-un complicat șir de silogisme, erau o prelungire a sa, a vitalității sale explozive. Și atunci ambiția și vanitatea deveneau niște mijloace, simple căi ale acelor adevăruri mult mai personale decît propria sa persoană, cu interesele ei, cu calea ei de afirmare. Domide știa să devină un organ al lor, un mijloc de expresie, în realitatea lui imediată, al unei ipostaze mai înalte și mai perfecționate a sa, întrupată în adevărul pe care îl slujea. În asemenea momente el balansa în pură contradicție, unitate și ruptură în același timp, devenind mic și neînsemnat față de descoperirile sale, care deveneau mari pentru că îl reprezentau, erau o întrupare a lui. Se nega și se potența totodată, creștea și se micșora, trebuia să le comunice, să fie activ, și numai acționînd, făptuînd, punîndu-le în aplicare și înmulțindu-le putea rezolva într-un fel contradicția, așa cum motociclistul pe zidul morții numai prin viteză își rezolvă precaritatea echilibrului.

Cînd intră Victorița, el își întrerupsese mîncarea și o primi rece, cu un fel de distantă surpriză. Știa că nimeni n-a fost atît de activ și eficient împotriva lui ca ea, că directorul-general nu are un aliat mai prețios decît această femeie energetică și mare cu care intrase în conflict încă de la bun început, de cînd s-a afirmat în uzină ca o prezentă specială, de netrecut și aceasta s-a întîmplat aproape imediat după sosirea lui de pe băncile institutului. Dacă Vinea era în fruntea unui sistem de relații, atunci despre Victorița se putea spune că era însuși miezul său, expresia directă a plăcerii de a conduce, de a conduce arbitrar ca o manifestare a voinței.

Privindu-l, masiv, stînd la masă cu siguranță, cu coatele înfipte cu încapăținare în tăblia biroului, cu o cămașă albă răsfrintă la piept, lăsînd să-i iasă grumazul gros, bun sprijin pentru capul mare și greoi, Victorița își pierdu reflexele și instinctele ei sigure. Bărbatul din fața ei era atît de mult parte a încăperii, a biroului, determina atît de mult atmosfera încît părea înfipt acolo de totdeauna.

„Acesta este noul șef, se gîndi Victorița. Acesta este șeful!“

Și-l amînti cum venise și cum se impusese chiar de la început, cum după foarte scurtă vreme a fost văzut mereu în compania lui Vinea, pentru că și Domide era fascinat de putere, ca toți cei ce au un interes real în treburile colective, esențiale raporturi de putere. Lui Vinea îi plăcea Domide și în sinea lui se gîndea că peste 15—20 de ani îl va lăsa în locul său „după ce-l va forma“.. Apoi relațiile lor s-au

înrautățit și Victorița n-a fost străină de această înrautățire, ea „l-a simțit“ de la bun început, a văzut că este altfel și l-a prevenit pe Vinea. Evenimentele ulterioare au confirmat-o, pentru că Domide s-a răsculat pe față împotriva autorității directorului-general, i-a criticat metodele de conducere a uzinei.

„Acesta e noul șef“ se gândi Victorița și deveni prudentă, pentru că îi simți antipatia și-i fu și ei antipatic, nesuferit, mai ales că se simțea neputincioasă în fața lui. Pentru prima dată corpul ei mare și impunător nu i se păru irezistibil, o armă fără reproș. „Îmbătrinesc, se gândi, îmbătrinesc“, și apoi îl văzu pe Domide în biroul directorului-general, pe scaunul cu spătar înalt, la masa lui, și fu cuprinsă de furie. „Am să-l distrug pe Dumitru Vinea, ca să-i ia ăsta locul, eu îi netezesc calea, eu îi fac drumul liber“ și înțelese că nimic, nici acest ajutor pe care ea-l vedea esențial, n-o va salva, nu-i va crea relații mai bune cu noul șef, deși ea îi făcea posibilă ascensiunea. Nu va mai avea influența și puterea de până acum, partea ei admisă în mod sigur de Vinea. Va sta un timp în postul ei și apoi, pe nesimțite, va fi silită să plece. Se lăsă pe marginea unui scaun ce scrițâi sub greutatea corpului ei devenit inert. Il auzi neclar, pe Domide, spunând :

— Da, tovarășă directoare. Da. Cu ce vă pot fi de folos ?

Cu greutate își descleștă buzele și răspunse, străin și fără vlagă : „Am venit așa, tovarășe secretar, să mai discutăm și noi. E de datoria mea să țin legătura cu dumneavoastră. Poate trebuia să vin chiar mai devreme dar m-am luat cu treburile. Nu e târziu nici acum.

— Da. Nu e târziu. Putem oricând sta de vorbă. Vorbiți.

Domide o așteptă, așezându-se și mai comod pe scaun, ca înaintea unei lungi așteptări, ca pentru o călătorie lungă, într-un fel de poștalion, și o privi țintă, cu o evidentă falsă-politeță.

Victorița își consumă nehotărârea într-o ciudă vie, în primul rînd pe Vinea care „o silea să-i facă ăstuia drum înainte“, care „o obliga să-l distrugă și în felul acesta să se distrugă și pe ea“. Nu era chiar lămurit cum o obliga Vinea anume la această sinucidere socială, evidentă și de neînălțurat, de ce trebuia să-și ducă pînă la capăt lupta începută, însă Victorița nu era obișnuită să-și justifice pînă la capăt acțiunile ce-i erau dictate nu de adevăruri ci de simțăminte, care pînă atunci nu dăduseră greș niciodată. Acum ea se simțea înșelată de Vinea, care purta întreaga responsabilitate pentru faptul că o obliga să se lupte cu el pînă la distrugere și cum vedea că se va pierde și ea, era plină de compătimire pentru sine, se privea ca niciodată înainte, cu nespusă milă. Toți au înșelat-o, și Vinea și omul din fața ei, toți și acești toți cuprindeau întreaga lume cunoscută și necunoscută, forțele neclare care împingeau timpul înainte și-i topeau farmecele, care destrămau vechile și solidele relații stabilite în ani de zile, toți acei necunoscuți și necunoscute ce o îmbătrîneau și o făceau să se simtă dintr-odată fără nici o pregătire dinainte, bătrînă și slabă, o femeie slabă și neputincioasă în mina lor, un lor fără nume, care o cuprîndea de o furie rece și neiertătoare, îi instiga puternicele ei instincte agresive. Se uita la politețea falsă, la solitudinea mincinoasă a lui Domide, a tînărului acestuia imun la farmecele ei și la puterea ei, bărbatul acesta solid din față care nu avea nevoie de ea. „Nimeni nu are nevoie de mine“, se gândi, „tu, Dumitre, ești de vină, tu mă silești la asta“, și slăbiciunea și brutalitatea lui Vinea, slăbiciune în fața accidentului aceuia și brutalitate și trădare față de ea i se păreau că adună toate forțele care o slăbesc și o scot nemiloase, în afară. Copleșită de noua ei imagine, se văzu bătrînă, cu adevărat bătrînă și săracă, aruncată la o parte, nu în casa ei destul de confortabilă, ci într-o casă mică, igrasioasă, mai asemănătoare cu casa ei din copilărie, o casă cu pereți coșcoviți, cu podelele acoperite cu cirpe, iar ea,

singură, fără nimeni în lume, închisă în încăperile acelea întunecoase, mohorâte, într-o vreme mohorită și nedecisă, nici iarnă și nici toamnă, un anotimp vintós și ploios fără lumină, într-un loc unde nimeni nu urma să mai treacă vreodată, ea trebuia să stea părăsită și să moară părăsită, ca un ciine. I se rupea inima de milă pentru ea și era furioasă și neputincioasă pe toți și mai ales pe Vinea care o silea să se retragă în acel capăt de lume cât mai repede. De aceea începu să vorbească, spunând lui Domide, pe care nu-l putea suferi, lucruri ce o mirau în primul rînd pe ea.

— Eu nu știu ce părere aveți dumneavoastră despre mine, tovarășe Domide. Nu ne-am cunoscut niciodată destul, uite, lucrăm de atîția ani împreună, dar nu ne cunoaștem, n-am stat niciodată de vorbă așa, omenește, de la suflet la suflet.

Domide o privea atent, cu expresia neschimbată de falsă-politețe și sollicitudine. Nici măcar nu clipi. Victorița continuă, pe un ton mai înalt :

— Știu, sînt o femeie bătrînă, o femeie slabă și bătrînă, fără nici o apărare. Va trebui să vă cedăm locul, noi toți, dumneavoastră, oameni mai tineri, mai cu putere, mai energici, care să sluiți mai departe, ferindu-vă de greșelile noastre. Noi adeseori am greșit, dar așa sînt începuturile. Eu mă simt bătrînă și depășită.

Aici Domide, care nu-și schimbă de loc expresia, ca și cum s-ar fi așteptat ca Victorița să-i spună *chiar* aceste cuvinte, o întrerupse cu aceeași politețe :

— Vai, tovarășă Victorița, nu spuneți asta. Nu sînteți bătrînă de loc și nici chiar așa de neajutorată cum spuneți. Nici dumneavoastră nu credeți și cu atît mai puțin pot să vă cred eu.

— Nu. Am dreptate, simt, mă simt bătrînă și totdeauna n-am fost decît o femeie slabă, prinsă între atîți bărbați, încercînd să fac ce pot cu slabele mele puteri.

— Nimeni n-a prea observat că sînteți slabă. Oricine vă va spune că sînteți puternică și energică. Foarte energică. Greu de spus, da greu de spus, că sînteți slabă. Nu, nu, nu, slabă în nici într-un caz, nu.

— Ba da. Numai eu am știut. Numai eu am știut cît m-am zbatut, cum am luptat și cît de slabă am fost. Oamenii adesea m-au judecat greșit, n-aveau de unde să mă știe. Au crezut că țin cu cine nu țin, deși trebuia să țin. Nu aveam încotro.

Domide deveni bînuitor :

— Cu cine anume ? Nu prea vă înțeleg.

— Lăsați. Știți. Și dumneavoastră ați avut o decepție. Sînteți mai tînăr și ați avut curajul s-o spuneți. Eu, n-am putut, și asta dovedește tocmai ce v-am spus.

„Fir-ai a dracului ! se gîndi Domide. Deci de asta ai venit ! Te-au trimis să vezi ce gîndesc, ce pregătesc și dacă pregătesc ceva. El te-a trimis, dar n-o să mă vînd chiar așa ușor“.

— Nu vă înțeleg, tovarășă directoare. Despre ce decepție e vorba ?

— Vă feriți de mine, tovarășe secretar. Nu trebuie. Nu vă feriți. Știți foarte bine la cine mă refer.

— Nu. Nu știu de loc ! Eu, știți, sînt obișnuit să mi se vorbească mai clar, pe față. Dacă aveți să-mi spuneți ceva, spuneți-mi-o deschis, dacă nu, fie voia dumneavoastră.

— Ei bine, voi vorbi deschis. Eu nu sînt decît o femeie slabă și bătrînă, atît...

— Exagerați, tovarășă Victorița. Exagerați. Nu sînteți *chiar* așa de slabă și nici *chiar* așa de bătrînă. Dar spuneți.

— Și eu am știut și știu cîte lucruri nu merg acum cum trebuie. E nevoie de sînge proaspăt, tînăr, și fierbinte. Ne trebuie o înnoire, o înnoire adevărată. Iar conducerea n-o dorește, chiar dacă din cauza asta se întîmplă nenorociri. Chiar dacă din neregulă se ajunge la

morți. Da, la morți, la pierdere de vieți omenesti, la accidente și grave, foarte grave tulburări. Asta voiam să vă spun și știți cine e de vină. Știți foarte bine, nu vă mai prefaceți. De aceea ați și fost ales, de aceea v-au și ales oamenii, cei mai conștienți oameni, care au cu adevărat la inimă interesele tuturor.

Domide o privea de data asta cu o atenție adevărată, încercînd să-i străpungă gîndurile, să înțeleagă. Nu voia să-și dea gîndul pe față, nu știa ce o determină tocmai pe ea să vorbească așa. Nu înțelegea pur și simplu și devenise bănuitor, așa cum de fapt nu fusese înainte cînd începuse să participe la viața uzinei. N-o întrebă nici de ce în timpul ședinței de alegeri a fost cea mai deschis împotriva lui, dovedind, cu o ascuțită abilitate, că problemele ridicate de el sînt fleacuri, simple fleacuri și apărînd direcția și pe Vinea personal cu atîta energie. Trăgînd sforile, împingînd la cuvînt pe oamenii ei, o bună parte din tot aparatul administrativ, toți cei ce erau legați de ea prin mii de fire. Vorbînd cu înverșunare, mobilizînd forțele, amenințînd chiar, discret, e adevărat, dar totuși amenințînd. Domide își aduse aminte de fața ei aprinsă, de atmosfera din sala supraîncălzită în care se simțea prezența oamenilor, de aripa din dreapta unde erau adunați ei, de insinuările femeii din fața lui, ce părea însuflețită de o enormă energie, roșie la față, cu ochii strălucitori, tînără și frumoasă, cu vocea ei impresionantă, puternică, de alto, voce de acțiță nu de funcționară superioară, cînd voit voalată, cînd cuprinsă de forță, ridicîndu-se înaltă și umplînd sala, pîrînd că scoboară de sus și-i cuprinde pe toți într-un cerc al vechilor deprinderi. Convingătoare, obișnuită să plaseze anume acele fraze care fac impresie, care trag semnale de alarmă. Vinea era mai greoi, domina sala prin obicei și prin conștiința importanței sale, Mateescu era tăcut, prudent, logic, dar fără darul vorbirii în public, fără posibilitatea de a trece la o comunicare cu oamenii din sală. Pînă și în timpul serviciului dădea ordine moi, seci, era distant și disprețuitor, fals-politicos. Adevăratul lui adversar, la cîmp deschis, dar și în umbră, hotărînd voturile dar și deciziile care nu se iau cu vot, avînd legături și relații de fier, era Victorița, curajoasă dar și perfidă, nedîndu-se în lături de la lupta deschisă ce adeseori lui Vinea i se părea că îl degradează, că e nefirească. Și tot ea, atunci, încă în focul luptei, s-a adresat delegatului venit de la organul superior, ca unui vechi și bun cunoscut, și în auzul tuturor, fără să se sfiască, în fața lui chiar, neascunzîndu-și adversitatea, a strigat, încă cu fața încinsă : „Uite, așa vă trebuie, ați vrut democrație, uite ce-ați cules ! Încă nu sînt maturi pentru democrație, uite pe cine au ales !“, și-l arătă pe el cu degetul, acuzator. „Acum, să te ții la scandaluri, la tot felul de nemulțumiri. Uită-te și privește“. Delegatul nu spuse nimic, instrucțiunile erau precise, „alegeri, nu numiri, nu influențați adunarea“, dar se arătă și el puțin speriat, îl privea pe Domide ca pe un om din altă planetă, trebuia de acum înainte să se înțeleagă cu el, să lucreze împreună, dar nu știa cum să-l ia, cum să-i vorbească, la ce glume ride și la care nu, care sînt argumentele în fața cărora se înclină, și la ce argumente este surd. Era speriat, dar nu putea s-o aprobe pe Victorița, furioasă, dezlănțuită, cu totul pradă temperamentului ei, deși era în stare atît de bine să disimuleze, să-și ascundă gîndurile. Și tocmai ea, acum, în aceste clipe, venea la el cu atitudinea total schimbată. Nu trebuia să fie încredzător, trebuie să fie foarte atent, foarte atent. Nici măcar să n-o întreba ceva, ci s-o lase să se desfășoare. Să spună pînă la capăt ce are de spus și să se gîndească mai tîrziu ce s-a întîmplat cu ea, de ce a venit.

Victorița se deslănțuise însă și, din nou, ca și în seara nu depărtată, a alegerilor, vorbea cu patimă, părea sinceră. Pentru că și atunci arăta cu desăvîrșire sinceră.



— La el mă refer, striga ea. La Vinea, la directorul-general, care tolerează toate și nu vrea să schimbe nimic. Numai din slăbiciune, pentru că nu poate face față, nu mai este în stare să conducă. El e de vină și pe capul lui trebuie să cadă totul, pînă și morții de acum cîteva zile. Trebuie să fii atent, ești tînăr, curajos, energic, te știu și te-am văzut, de atîtea ori te-am văzut, dar nu știi chiar totul, nu știi mai ales cum se mișcă lumea, cum *umblă lumea asta a noastră*. Nu știi. Eu te pot ajuta, te-aș putea ajuta, dar nu sînt decît o femeie slabă, o femeie bătrînă și slabă. Acum, deși el e de vină, am și probe, eu am probe, va scăpa, a și scăpat de anchetă. Dacă tu (ii spunea tu, ca niciodată pînă atunci, renunțase la politețea cu care intrase), dacă tu nu te vei lupta și nu vei lua acum măsuri, degeaba, și te va și doborî, el și ciocoiul acela împuțit, Mateescu, omul lui, care ne urăște, doar știi foarte bine cît ne urăște. Eu nu sînt decît o femeie slabă și bătrînă, am îmbătrinit și nici măcar nu mi-am dat seama, dar te voi ajuta cu slabele, cu neînsemnatele mele puteri. Numai această ultimă bătălie am s-o mai dau, numai această bătălie, cea mai din urmă, după aceea nu voi mai fi bună de nimic.

Victorița striga acum, cu vocea ei puternică, alto, voce de cîntăreață, de acțiță, plină de patimă, vechea ei voce de luptă care nu de puține ori răsunase tare și cu mari efecte, influențînd destinele oamenilor, una din marile ei arme. „Va fi ultima mea luptă, trebuie s-o cîștigăm, eu sînt bătrînă și în curînd, gata! dar trebuie să se facă odată dreptate, să se *spele totul*, apoi mă voi retrage undeva la margine, în tihnă. El m-a silit, dar nu se mai putea răbda...”

Apoi, cuprînsă de emoție, se ridică de pe scaun și ieși din cameră, lăsîndu-l pe Domide de data asta cu adevărăt mișcat, impresionat, neînțelegînd nimic, bănuitor și totuși pe jumătate convins, pe jumătate cîștigat. Se ridică și el și vru să spună ceva, dar nu reuși să articuleze nici un singur cuvînt, voia s-o rețină dar nu îndrăznea, voia să se lămurească, dar să și treacă la acțiune. Era aici ceva tulbure și complicat, fascinant, care depășea din nou termenii problemei. Îl simțea dar nu-l înțelegea și intră atunci într-una din stările lui agitate de spirit, cauză a multor acțiuni, pentru că numai acționînd, se putea lămuri.

Victorița ieși trîntind ușa în urma ei, lăsîndu-și prezența în urmă ca un parfum foarte violent, foarte puternic și amețitor, de animal de pădure, exotic. Mergea repede spre biroul ei, aproape alergînd, reținîndu-și un fel de țipăt, altul decît sunetul înalt al vocii ei de luptă, un sunet ce-i era și ei necunoscut, legat de senzația că ei toți o vor scoate la margine, că e bătrînă și *el* a silit-o, pentru că el nu are nevoie de ea. Din clipa aceea ciuda ei, din care începuse întreaga acțiune, deveni furie adevărată, mistuitoare, apărare contra unor necunoscute forțe, ce o îmbătrîneau și convingerea fermă că face bine din toate punctele de vedere.

În zilele următoare Victorița îl văzu destul de des pe Domide și între ei se stabili o ciudată alianță, pusă tot timpul sub semnul provizoriului, lipsită de stimă, simplă combinație de luptă, care-i despărțea prin acțiune comună. Erau tot mai străini, pe măsură ce se vedeau mai des și făceau planuri cu aceeași finalitate. Domide acceptă alianța nu fără o scurtă luptă interioară. Se convinsese mai întîi că prin Victorița nu i se întîndea o cursă de către Vinea și amicii săi pentru a-l băga într-o luptă în care adversarii urmau să fie mereu informați și îi întocmeau ei înșiși niște planuri de pierzanie. Comportamentul ciudat al directorului-general, faptul că nu era văzut împreună cu Victorița, ca și sfaturile ei cu adevărat bune sub raportul eficienței, îi risipiră bănuielile. Din motive nu ușor de înțeles, aliata principală a directorului-general, îl părăsise, și lupta împotriva lui; cu patimă, cu abili-

tate, neobosită, dezvoltându-și marile ei resurse de tactică administrativă. Lui Domide continua să nu-i placă, era adeseori scirbit de chiar abilitatea reală și eficiența sfaturilor ei, se revolta în sinea sa, era adeseori brutal cu ea, dar pînă la urmă îi accepta formulele ca singurele capabile să-l ducă la succes fără riscuri, singura posibilitate de a înnoi uzina, întreaga ei activitate și raporturile dintre oameni, de a aplica metode moderne cu consecvență și nu ca o nouă rutină impusă. Viziunea sa dinamică nu se putea realiza altfel, fusese înfrînt o dată în lupta deschisă, lipsa lui de moderație și entuziasmul lui aveau nevoie, ca să izbutească, de prudenta și tenacea cunoaștere a realităților și raporturilor dintre oameni, pe care o avea Victorița.

„Trebuie să-l dobor pe Vinea, cît timp va fi el în frunte, nu voi putea realiza nimic, este o frînă puternică și definitiv anchilozată“, se gîndea Domide în timpul lungilor sale plimbări pe jos, vechi obicei, reluat acum. „Pentru asta trebuie să mă aliez și cu femeia asta groaznică, antipatică și vulgară, care-și trădează chiar acum, prin mine, prietenul, omul pe care l-a susținut, aliatul ei de nădejde, pentru că cetatea nu poate fi cucerită altfel. E o tristă necesitate, o foarte tristă necesitate pe care trebuie s-o accept. Ca să pot realiza ce este nevoie, ca să pot repara nedreptățile, să pot promova oamenii ce merită cu adevărat, să înlătur timpțiții sau corupții, să facem ca totul să fie cinstit și adevărat, trebuie să mă supun acestei necesități. Oricît mi-ar fi de neplăcut, însă de partea mea este adevărul, avem dreptate, cele spuse de Victorița se verifică, ea e la curent, ea știe toate chițibuşurile absolut utile. Am nevoie de ea, nu mă pot lipsi de ajutorul ei. O tristă necesitate, dar o necesitate adevărată, reală“. Apoi se pierdea în viziuni largi despre uzină, o simțea nu ca pe un loc de lucru, nu ca pe o simplă realitate industrială, unde se întîmpla să-și desfășoare activitatea, ci ca pe un lucru viu, un spațiu de înodare a unor complicate relații dintre oameni, unde se creează și se pot destrăma destine prin consumarea a ceea ce este mai de preț în oameni. Uneori rămînea seara tîrziu în uzină și o colinda cînd lucra schimbul de noapte, cînd spațiile se lărgeau și căpătau ceva misterios. Nu era obsedat de tehnică, de procesul de prelucrare a metalului ca atare, ci de oamenii înghesuiți asupra uneltelor, de strigătele lor concentrate din timpul șarjelor, de asprimea lor sănătoasă. Simțea tensiunea lucrului ca pe o valoare poetică, se lăsa pătruns de toate zgomotele modificate de noapte și de vederea umbrelor, combinate într-o adevărată simfonie cu largi înțelesuri nu pe deplin tălmăcite în mintea lui. „O voi schimba, vom ieși din rutină, o vom face cu adevărat modernă, așa cum merită. Trebuie să înlăturăm ce s-a anchilozat“.

Victorița își dovedea utilitatea prin memoria ei cuprinzătoare, prin dezvoltarea istoricului faptelor de acum, știind exact ce s-a întîmplat în cazul fiecărei greșeli, cum au ajuns oamenii în anumite poziții, cine i-a susținut și de ce. Pornită pe acest făgaș îngroșa uneori lucrurile și crea un univers mai întunecat decît cel real, totul avea o cauză meschină și întîmplarea simplă, graba sau neatenția nu juca nici un rol. Lumea greșelilor lui Vinea era de la început și total intențională, totul fusese gîndit machiavelic pentru a-i asigura lui dominația perfectă și ascultarea fără murmur, meritele se estompau și apăsarea un personaj nou, straniu de consecvent, creat de mintea cu ciudate resurse de memorie și combinație a Victoriței. Domide o asculta fascinat, uneori cite o oră în șir fără s-o întrerupă, se indigna și uita într-atît cu cine vorbește încît izbucea : „O să schimbăm noi toate astea. Cum a fost posibil să dăinuie ? Deci asta i-a cerut lui Bașca, și, cînd acesta n-a vrut, l-a înlăturat fără nici o ezitare. Tocmai pe el,

unul dintre cei mai capabili ingineri ai uzinei. Asemenea lucruri nu trebuie să se mai repete niciodată.

— Niciodată, spunea Victorița, niciodată! Să nu lăsați să se mai repete! dar entuziasmul ei suna suspect și Domide o privea nemulțumit și bănuitor. Una era să-i ofere mijloacele de luptă și alta era să se asocieze și la scopurile lui ce rămăneau nobile. Încercarea ei, uneori, de a fi alături de el total, nu numai unealtă, dar și aliat adevărat, prieten contopit în exact același plan al realității, îl jigneau și intervenea uneori cu brutalitate: „Bine, dar dumneata n-ai fost străină de toate astea. Chiar din faptul că le cunoștea așa de bine, dinăuntru, rezultă că n-ai fost doar un martor, ci un participant activ. Nu?”

— Da, poate, răspundea melancolic și înțelept Victorița. Dar ce puteam face, ce puteam face? Eram slabă și așa erau lucrurile!

— Nu ești slabă! De când vorbim împreună, doar de aceea vorbim împreună, mă conving că nu ești slabă de loc. Dimpotrivă!

Victorița îl privea cu melancolică înțelepciune, în continuare, iar Domide n-o credea, nu credea în neputința ei și în lipsa de resurse și îi interzicea accesul la o alianță sinceră și egală, nu numai la punerea la punct a mijloacelor, dar și la identificarea țelurilor.

Nu se putea desprinde de imaginea Victoritei șezând cîndva în trecut alături de Vinea, plînuind la fel, directorul-general folosindu-se de sfaturile înțelepte ale ei, de memoria ei ce cunoștea dintr-o clipită atîți oameni și atîtea biografii gata de combinare, atîtea resentimente și atîtea ambiții. Și se identifica ciudat cu Vinea, ca și cum l-ar fi urmat acum, deși voia să-l înlăture, stînd și plînuind cu Victorița în aceleași sfaturi de taină care urmau să schimbe traseele multor vieți. O privea cu coada ochiului și se gîndea: „Așa trebuie să au stat și ei, Victorița cu capul sprijinit de mîna, cu cotul înfipt în masă, apropiindu-se de el și sclipindu-și ochii în aduceri aminte, în combinații, apropiindu-și de el parfumul, insinuîndu-se în intimitatea lui, devenind indispensabilă, de neînclocuit. Iar Vinea stătea așezat comod în fotoliu, cu capul pe spate și alegea soluțiile oferite de ea. Chiar așa trebuie să s-a întîmplat de foarte multe ori, de foarte multe ori și chiar atunci cînd am provocat eu ancheta și am ieșit înfrînt, putea să mă dea afară, cînd ar fi vrut, putea să mă dea afară și probabil că ea l-a sfătuit să mă înlăture, spunînd că sînt periculos pentru pacea uzinei, stăruind, amintindu-i amănunte în legătură cu cele spuse de mine în timpul comisiei de anchetă, fapte adevărate ce puteau să-i piardă, și el, refuzînd din generozitate, pentru că nu putea să admită că s-a înșelat în legătură cu mine, că mi-a dat credit fără acoperire, apărîndu-mă din orgoliu, din vanitate, împotriva sfaturilor ei. Și ea aducea argumente valide ca să mă piardă, să-și ducă victoria pînă la capăt. Așa, chiar așa trebuie să au stat și atunci, numai că Vinea o accepta deplin în intimitatea lui și eu mă voi feri, mă voi apăra ca să nu mă acopere total cu sfaturile ei bune și meschine, eficiente și meschine. Mă voi apăra, nu din vanitate, nu pentru că e mai bătrînă, ci pentru că am alte scopuri. Eu am dreptate și mă voi folosi numai de ea“.

O privea sever și cu ciudă, căpăta chiar puțină simpatie față de Vinea pe care ea-l trăda chiar atunci, își sporea cu bună-știință antipatia față de ciudata lui aliată și se întreba: oare de ce o face, de ce o face, și-și dădea singur răspunsul: s-au certat la un moment dat. S-au certat ca o femeie cu un bărbat. Apoi retrăia atmosfera din trecut dintre Vinea și Victorița, care nu era numai de planuri comune, dar și de țeluri și o legătură mai intimă, de bărbat cu femeie, o alianță pe toate planurile care acum se destrăma și îl pierdea pe Vinea după ce îl ajutase atît. „Probabil că se atingeau cu mîna atunci cînd o

combinație era mai reușită și acea atingere era plină de promisiuni, planurile lor deveneau și mai nerușinate“. Domide se depărta de Victorița, se apleca cît mai mult pe spate sau se ridica și începea să se plimbe, spunînd : „continuă, ei, și cum a fost“, și accentua pe acest „a fost“, cîndva în trecut, ca să se despartă cît mai mult de cuplul cel vechi, pe care nu voia să-l repete.

Stăteau în acele zile împreună după-amiaza și seara și o dată au stat nederanjați de nimeni pînă noaptea tîrziu, și apoi au ieșit împreună și au dat o raită prin uzină, pentru prima dată împreună nu în locul sfaturilor lor de taină, ci deschis, deși intrase deja schimbul mai redus de noapte și nu putea să-i vadă nimeni din conducerea uzinei. O simțea pe Victorița alături de el și-și depăna planuri vizionare, fără consistență precisă, mari și puțin cam goale. Luminile electrice dădeau o frumusețe stranie structurilor de metal, erau mai potrivite cu ele decît lumina soarelui, deasupra unor coșuri ardea o flacără, zgomotele, huruiturile, loviturile și înaltele sfîșieri ale metalului îl umpleau de bucurie și de mîndrie. „S-a făcut ceva, nu se mai poate nega, nimeni nu poate nega. Uzina este de șase ori mai mare decît înainte. Numai că acum trebuie înnoit totul, cu adevărat, metodele vechi nu mai corespund“. Împăcat cu Victorița, ca și cu o altă etapă doar, cu lipsurile ei desigur, dar o etapă a vieții lui, i se adresă, pe un alt ton decît înainte, de data asta nefuncțional, fără răceală precisă, cu subtonuri ce depășeau înțelesurile clare și imediate :

— De cînd lucrezi aici ?

— De aproape douăzeci de ani. Eram foarte tînără atunci.

— Ești de la oraș sau de la țară ? Nu știi nimic precis despre dumneata în afară de ce se aude. Nimic așa, cu adevărat personal.

— Sînt de la oraș. M-am născut chiar în orașul ăsta. L-am văzut crescînd sub ochii mei și în acest loc mi-am petrecut viața, care acum se încheie. Foarte curînd.

— A, cum o să se încheie ! Ești tînăra și viguroasă. Încă plină de o extraordinară vitalitate. Extraordinară. De abia cu adevărat matură. Vezi, trecu el repede la alt subiect, ocolînd inconștient continuarea firească a discuției, promisiunea de alianță în viitor, cînd campania lor de acum se va termina, vezi, eu nu m-am născut la oraș. Sînt de la țară. Peisajul ăsta n-ar trebui să aibă nici un răsunset în mine. N-am văzut o uzină decît după primul an de facultate, în prima practică. De aceea îmi și place. În prima zi cînd am ajuns în uzină, o uzină mare, ca și asta, poate chiar mai mare, am fost cuprins de o adevărată nebunie, de o stare de supraexcitație, parcă nu-mi mai puteam stăpîni corpul. Prima imagine mi-a rămas pentru totdeauna în minte, o macara uriașă, una dintre primele mari macarale folosite la noi în țară, cînd a început marelui efort de investiții, ridicînd o piesă turnată, de o izbitoare greutate. Macaragiul, în cabina lui, era un simplu punct suspendat în aer, covîrșit pe retina mea de piesa imensă, grea, un corp neînsemnat față de masa de metal, dar de care nu puteam uita, el era mînuitorul și metalul i se supunea fără efort, în ciuda faptului că era ațt de neînsemnat ca masă. Considerație banală, dar atunci, în mijlocul atmosferei cu totul noi, al culorilor acestora dure, deosebite, fără nimic comun cu dulceața pastelată a peisajului în care am crescut, culori strălucitoare și excitante, străine și stranii forme geometrice, imaginea aceasta de forță față de lucruri cu care nu te contopești ci ți se supun, m-au impresionat. Nimic n-avea legătură, nici măcar cu abstractele lecții de fizică, matematică și rezistență din primul an de studii, cu nimic din memoria mea, și atunci m-am desprins de amintiri și am trăit cu putere clipa, noul meu mediu care va fi și viitorul meu, ca și viitorul omenirii, și am iubit această lume nouă și dură, de metal,

în care mase uriașe, fără echivalent în memorie, se balansau în aer, am iubit viitorul care va fi atât de deosebit de începuturile vieții mele și a înaintașilor mei. Noul, mi-am zis, poate mai târziu, noul, puterea de a face lucruri care nici măcar nu ne aduc aminte de ceva, de a face planuri ce se vor realiza. Dacă am putea să nu semene o zi cu alta, să începem din nou, mereu pe un fond curat ca o tăietură proaspătă în metal.

Victoriața îl asculta în momentul în care era foarte aproape de un fel de nouă izbîndă a ei, apropierea cu acest om ce i se destăinau amestecînd cu o veche amintire gînduri abstracte, fraze generale, care îl explicau, forma cea mai înaltă și mai desăvîrșită de confesiune și, în mod ciudat, fără nici un motiv, se simți tristă, deplăsată, fără nici un folos. Domide vorbea, mai mult pentru sine, îi accepta prezența fără fereală, ca și cum ar fi fost singur, ca și cum ea ar fi reușit să pătrundă în intimitatea lui, să facă parte din el, o accepta cu adevărat, însă niciodată nu s-a simțit mai exclusă, mai fără perspectivă. „Noul, viitorul, viitorul adevărat“, striga Domide înăbușit în singurătatea lui pe care o împărțea cu ea. Victoriața era copleșită de imaginea aceea de milă de sine, care îi venise prima dată în biroul lui, de casa simplă unde își va termina zilele, asemănătoare cu casa din copilăria ei, cu pereții coșcoviți, numai că imaginea era acum și mai precisă, și mai reală, pentru că apăruse mirosul, mirosul din copilărie, pe care nu-l simțea nici cînd făcea rare vizite părinților ei, miros de umezeală, de muced și de șoareci, mai ales de șoareci. Îi uitase cu desăvîrșire, nu mai era în stare să-l simtă decît în memorie și acum îi venea în minte pentru prima dată și o sperie, o umplea de greață față de propriul ei trecut, de copilăria din care reușise să evadeze. Acum, părea că o amenință din nou, cu mediocritatea lui, că-i făcea inutilă revolta din tinerețe și victoriile de mai târziu. Și bărbatul acesta tînăr, noul șef căruia trebuia să i se supună, vorbea ca un copil, așa cum nu vorbise niciodată Vinea, făcea considerații în care ea nu avea nici un loc. Planurile lui Vinea erau totdeauna concrete, mereu îi priveau pe amîndoi, erau precise și puternice. „Asta vom face, îi vom pune pe toți cu botul pe labe“, amîndoi se răzburau pe aceleași lucruri, se impuneau și urmau să stăpînească uzina, să nu se lase stăpîniți de ea nici sub formă de vis, de reverie a forței omenești. Ei, din carne și oase, ridicați deasupra, peste cele cîteva zeci de mii de oameni, mereu mai mulți, care trebuiau să le dea ascultare. Ce însemna pentru ea viitorul decît închiderea ciclului, întoarcerea de unde a plecat, în slăbiciune și neputință, chiar dacă nu va sta chiar într-o cameră întunecoasă mirosind a șoareci și a umezeală. Și tirania tatălui, cu scenele lui de violență îndreptate mai ales împotriva ei, și prostia fratelui pe care ea l-a făcut om, dar împotriva cărora atunci nu putea lupta. Era subțiratică și palidă, mereu înfricoșată că va izbucni scandalul, cu picioarele nefiresc de subțiri pentru că se înălțase brusc, crescuse pînă la înălțimea ei de acum în mai puțin de un an și îi era frică de urîtenie, era o fetiță foarte urîtă în pubertate și numai târziu s-a împlinit triumfător și a avut cum să lupte, s-a eliberat de complexe. Viitorul însemna întoarcerea la neputința de atunci și bărbatul acesta de lîngă ea vorbea într-una, vorbe goale, care n-o cuprîndeau și pe ea.

Poate că dacă ar fi spus un cuvînt, l-ar fi aprobat pe Domide, acesta și-ar fi revenit la rezerva cu care o privea, ar fi regretat distanța, s-ar fi apărât. Însă tăcerea ei l-a făcut să uite exact cu cine vorbea, a acceptat-o în continuare și, după o lungă vizită prin secții, în timpul căreia s-au mulțumit la saluturile celorlalți, au plecat împreună, pentru prima dată împreună. Fără să se gîndească au

pornit spre casa ei, pe străzile pustii, pe sub copacii fișind de un vînt ușor și văratec, schimbînd rar cite un cuvînt și negîndindu-se la nimic precis, evitînd să se gîndească, tîrîți de porniri cărora nu încercau să le dea un nume. Victorița se lăsa condusă acasă fără să se bucure, ca de un semn al puterii ei, fără planuri și chiar fără satisfacție. Domide se gîdea în frînturi de cuvinte, la mari distanțe, la planurile lui generale, la viziunile lui de viitor mereu nou, dur ca și culorile metalice, fără răsunset în alte etape ale existenței sale. Părea că merge în continuarea gîndurilor sale și prezența Victoriței le împlinește doar. N-a reacționat nici atunci cînd ea nu și-a luat rămas-bun la ușă, ci a băgat cheia în broască și a trecut înainte, ca și cum, firesc, el ar fi trebuit s-o urmeze (și firesc a și urmat-o), și au urcat primele trepte și apoi ea a deschis ușa apartamentului și a aprins lumina și, ca și cum Domide ar mai fi fost de zeci de ori acolo, (nu fusese niciodată) ar fi fost un intim, un obișnuit, și-a lepădat pantofii în vestibul, pantofii cu tocuri înalte care-i umflaseră puțin picioarele, stătuse toată ziua în ei, de dis-de-dimineată, și acum era unu noaptea, și au trecut amîndoi în prima cameră.

— Stai jos, eu mă duc în camera mea să mă schimb, i-a spus Victorița pe un ton neutru, șters, fără nici o umbră de bucurie.

Domide s-a așezat într-un fotoliu și și-a aprins o țigară, continuînd să refuze să se gîndească. Victorița a ieșit și apoi s-a auzit apa curgînd în baie, apoi dușul și atunci de-abia s-a uitat el în jur cu adevărat, ca și cum s-ar fi trezit dintr-o stare de transă. Privirea i-a rămas pironită de scrinul vechi, bizar, mobila aceea nepotrivită din casa Victoriței, rămășița unei legături de care el nu știa nimic, strălucind în colțul său stîns, tăcut și desperecheat. Era aprinsă o lampă mare, cu picior, care făcea suficiente umbre în cameră și estompa culorile prea vii și prea banale ale covoarelor și lăsa loc destul să se insinueze o atmosferă de feminitate, de mirosuri incerte asociate cu molcomul ticăit al unei pendule ce evoca o tihnă strict feminină, dată numai de prezența unei femei pe care o cunoști foarte bine, ești foarte atașat de ea. Dincolo, curgea dușul, și atunci Domide îl auzi, pe acest teren de primire și lăsare, violent, ațîțător și imaginea Victoriei îl izbi și-l făcu să se ridice de pe fotoliu și să se plimbe prin cameră, cu pași mari, stăpîniți de dorință. „Ce femeie extraordinară“, își spuse cu voce tare, și își aduse aminte de Vinea, din cauza căruia era el aici și de data asta știu precis că-l urmează, că-l înlocuiește și-l repetă, își imagină cum se plimba poate și Vinea prin această cameră cînd dincolo Victorița se pregătea sub duș, după ce veniseră împreună încoace de la uzină.

Se revoltă și revolta se amestecă într-un fel neașteptat cu dorința și cele două sentimente se potențară și așteptarea deveni insuportabilă.

În baie Victorița se lăsa stăpînită de gesturi automate, fără nici un fel de infrigurare, fără sentimentul de intensă plăcere care i-l dădea de obicei simțirea propriului ei corp, reflectarea lui în oglinzile din baie, toate pregătirile care se refereau la realitatea lui plină și incontestabilă. Acum, pentru prima dată, sentimentul de sfîrșit și de bătrînețe, avut în ultimele zile în legătură cu un viitor incert, se legă puternic chiar de realitatea trupului ei.

„Am îmbătrînit, începe să se vadă“ își spunea, încet și tînguitor și inezisabile cute, neobservate pînă atunci, începură să se vadă, să le vadă ea, și se simți greoaie și lipsită de vlagă. Prezența bărbatului tînăr din camera de alături începuse să se estompeze, fu năpădită de amintiri. „Un nou șef, noul șef“, și ridică din umeri și se gîndi la Vinea, la energia lui calmă, la anii petrecuți împreună, chiar dacă în ultima vreme întîlnirile lor intime au fost foarte rare și fiecare dintre ei a avut viața sa paralelă. Însă el era acolo și ciclul lor nu se terminase, chiar dacă nu trăiau împreună și erau mai de grabă prieteni.

Îmbătrînise cu el și acum i se părea că îmbătrînise din cauza lui, că timpul altfel n-ar fi trecut, și l-a irosit împreună cu el. Iar acum o scosese din ciclu, încheiase el brusc și brutal perioada și astfel, printr-un gest necuțat, dintr-o furie, o împinsese în afară, în bătrînețe, în afară de rosturile ei, de rosturile lor strîns sudate. El sunase terminarea unei epoci de viață și din nou fu cuprinsă de minie și se înfășură strîns într-un larg capot în culori aprinse și ieși îndreptîndu-se înspre noul bărbat, ca să se răzbune.

Domide o aștepta în picioare, în mijlocul camerei, cuprins de dorință și de violență împotriva lui însuși. Înfațurarea Victoriței, cu părul revărsat larg peste umerii capotului, cu faldurile îmbrăcăminții largi punîndu-i în evidență trupul, cu mișcările energice ale furiei, îl incitara și mai mult. I se păru că femeia deslănțuită care venea spre el vrea să-l cucerească și să-l domine, că vrea să-i arate că nu are nici o scăpare, își aduse aminte de Vinea așteptînd de atîtea ori în aceeași cameră și se apără, prin ceea ce părea că e o izbucnire de gelozie față de trecutul femeii, de dinainte de legătura ce de-abia începea acum :

— Aici, chiar aici, așa, te aștepta și Vinea, nu-i așa ? Așa făcea și Vinea, știind și așteptînd, ațîțat, ca să ieși tu din baie ?

— Așa, tot așa, îi răspunse Victorița, oprindu-se scurt.

— Și eu trebuie să-l repet și să-l urmez. Să-l dărim și să-i iau puterea și obiceiurile și chiar femeia, după ce de pe acum i-am luat aliată lui cea mai de preț. Nu ? Eu trebuie să fac ce a făcut el ? Ca să nu fie nimic cu adevărat nou, cu adevărat nou !

— Nu, nu trebuie să-l repeți. De ce să-l repeți. Și dacă ai vrea, n-ai putea. Voi sînteți cu totul deosebiți.

— Dar eu nu vreau să-i iau locul. Nu de aceea mă opun și vreau ca adevărul să iasă la iveală. Nu ca să-i iau locul te ascult și nici să fiu unealta răzbunării tale. Din cauza lui nu ne dezvoltăm cum trebuie și se întîmplă atîtea nereguli, accidente. Știi foarte bine.

Victorița se așază pe canapea și-și strînsese picioarele sub ea, turcește, potolită și cuprinsă de lene și un fel de sfîrșeală. Îi spuse calm, măsurat, cu ochii în altă parte :

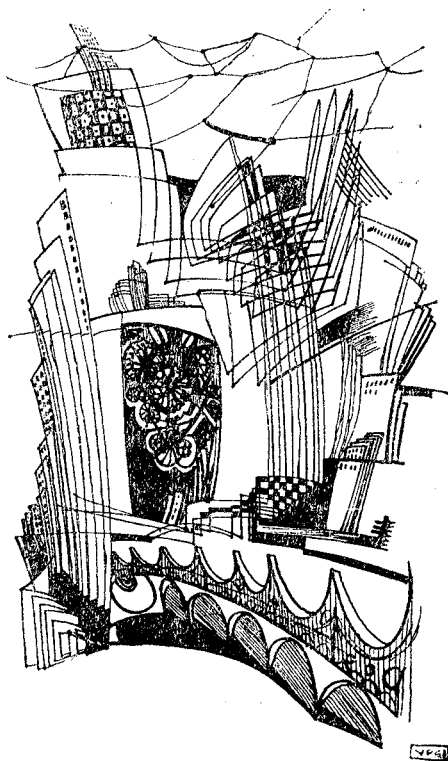
— Ascultă, nu trebuie mereu să te justifici, să-ți explici, să te aperi. Dacă vrei, bine, dacă nu, nu — nu eu te-am chemat. Nici eu n-am nici un fel de chef. Fă cum vrei ! Ne-am trezit așa, unul în fața celuilalt, nici măcar nu știm cum, ca și cum am fi fost împinși din spate. Am vrut numai să te ajut, pentru că dacă tot trebuie să se termine, să se termine o dată, o dată pentru totdeauna. Atît ! Să-ți spun cum a fost, să te povățuiesc, pentru că eu știu. Nu vreau să-l înlocuiesc pe Vinea cu tine, nu vreau să-mi păstrez locul prin tine. Ți-am spus de atîtea ori, de cînd ne vedem și tu nu mă crezi. Eu sînt numai o femeie, o femeie bătrînă, atîta tot. O femeie slabă și bătrînă. Nu m-ai crezut. Uită-te dacă vrei.

Cu un gest larg își desfăcu capotul punîndu-și în evidență trupul, mare și puternic, rotunjimea pîntecului, sîinii mari și bolovănoși, luci-rea puțin obosită a umerilor ușor îndoii înainte. Era ca desvăluirea unui secret și tonul și gestul ei fură atît de puternice încît, în ciuda evidenței, a încă de-abia atinsei ei frumuseți și feminități solide și impunătoare, Domide crezu cu adevărat că i se desvăluie ce nu știuse încă, un corp de femeie bătrîn și uzat, tocit de viață și de experiență. Îi fu dintr-o dată silă, ca și cum cineva și-ar fi smuls bandajele de pe niște răni purulente ca să convingă de mizeria sa demnă de milă. Era o demonstrație teatrală a ceea ce oamenii ar trebui să ascundă totdeauna, oricare le-ar fi suferințele și mizeria, și poate tocmai gestul de adevărată indecență, de lipsă de discreție și demnitate îl scribiră pe Domide.

— Acoperă-te, strigă el și-și întoarse privirile în altă parte și privi într-un colț scrinul vechi și ironic, nepotrivit, lăsat aici de-un bătrîn căruia îi plăcea să privească corpul tînăr și puternic și plin de vitalitate al Victoriței, bătrîn de care Domide nu auzise niciodată și nici nu urma să audă. Însă mobila patinată de vechime îi întări sentimentele și repetă: „acoperă-te“, și nici nu îndrăzni s-o mai privească pe Victorița. Nu știa cum să iasă din situația în care intrase și-i lăsă ei inițiativa. Ea se sculă și îi spuse :

— Ne întîlnim miine și discutăm mai departe.

Domide plecă. Blindat cu justificarea necesității de a determina cu adevărat o nouă viață și o nouă perspectivă de dezvoltare a uzinei, în cîteva zile deschise lupta, bine pregătit pentru succes. În ciuda alianțelor sale noi și a informațiilor sale, poate n-ar fi reușit dacă la victoria lui, ciuntită după cum se va vedea, n-ar fi contribuit din plin și Dumitru Vinea.





# I-am cunoscut pe Titulescu

Nu știu dacă, îmbătrânind, devii mai înțelept. Mai trist, da... Și poate, paradoxal — în chiar meandrele, domoale dar implacabile, ale Senectutei — află o brumă de reconfortantă mîngîiere. Deoarece acolo, în sinul timpului călătorit, dăinuie sclipirea unor priviri, fantasma unor împrejurări cînd inima ți-a vibrat... Retrospectiv ți se ivesc în amintire oameni care — prin inteligența, bravura și suferința lor — și-au depășit epoca, înobilind-o.

Fac parte din generația care a crescut sub vraja lui Nicolae Titulescu, foarte lucid diplomomat român, una dintre cele mai înzestrate personalități ce a slujit politica țării, între cele două războaie.

Întîia oară, mi-a vorbit de Titulescu, — pe care-l cunoscuse încă din prima tinerețe — Cincinat Pavelescu, epigramistul și poetul. Amîndoi făcuseră parte din *Comisia Franco-Română* de la Paris, între 1914—1919.

Odată, Cincinat se afla însoțit de un alt român în ascensorul unui hotel din Paris. Liftierul, un tînăr algerian, „francez de culoare“, cum erau denumiți, îi privea cu interes. Cînd ascensorul a sosit la etajul respectiv, *liftboyul* deschise portiera și salutînd, întrebă pe cei ce coborau :

- Nu vă supărați... Ce limbă vorbiți ? Spaniola, italiana ?
- Vorbim românește, a răspuns Cincinat.

La care junele algerian a dus mîna la frunte, exclamînd cu satisfacția unui veritabil Evrika :

— *A ! Roumanie... Titulescou...*

Asocierea, spontană și logică, vorbește de la sine.

Felul cum gîndirea și activitatea acestui om au servit România s-a demonstrat recent, prin atîtea lucrări, minuțios documentate, ale atîtor specialiști, precum și ale acelor cari au avut prilejul să conlucreze cu el. Contribuția mea, personală, este mai modestă. L-am cunoscut pe Nicolae Titulescu în trei ocazii diferite, în străinătate. Și, în afară de cîteva documente sugestive, voi evidenția o latură de anecdotică, dacă vreți, dar una absolut reală și cinstită, plină de savoare, îmbibată de neegalata lui personalitate.

Dîra de lumină ce a lăsat-o este fascinantă și astăzi. Împăratul Etiopiei, Hailè Selasie — cînd ne-a vizitat, în 1964, — vorbea cu aîta deferență despre el, ca și cum ar fi fost de față.. Înaltul oaspete spunea clar : „*n-am să uit niciodată sprijinul curajos ce mi l-a dat Nicolae Titulescu, cînd fasciștii au cotropit Etiopia*“. Iar de cîte ori se amințește de cel de al doilea război mondial, izbucnit în 1939, se subliniază supraomeneștile eforturi depuse de diplomatul român spre a-l evita.

Asupra concepțiilor ce l-au călăuzit în vasta lui activitate de profesor, gazetar, om politic, diplomat, vorbitor de înaltă clasă și luptător pentru pace, e demn de reținut, mărturisirea lui, dintr-o scrisoare de tinerețe : „*din păcate nu pot face lucrurile decât luându-le în serios*“. Apoi, în anii de mai târziu, o altă destăinuire rezumă, bărbătește, morală ce l-a călăuzit : „*Tot ce am putut dobîndi pentru România a fost fructul luptei și al rezistenței, iar nu al rugăciunii și al implorațiilor*“.

Cînd a debutat ca orator, e demn să evocăm cuvîntul lui Take Ionescu, cunoscutul politician din trecut, cu calitățile și cusururile respective. El s-a pronunțat despre omul de care ne ocupăm : „*Un mare, un extraordinar talent s-a ridicat ! Nu numai că Titulescu a făcut începutul cel mai strălucitor în istoria elocinței românești, dar acest început l-a clasat, deopotrivă, gînditor și orator*“.

De cînd eram copil mă pasiona un vis : de a vedea, de a călători prin țări străine. Mă fermecaseră atîtea volume literare... „*Pe apă*“ și „*Viață hoinară*“ de Maupassant, ca și toată literatura, de larguri nedefinite, semnate de Pierre Loti și Claude Farrère... Dar eram un tînăr sărac. Și astfel, frămîntat de nostalgia altor limanuri, am aflat că, în Occident (unde turismul era și atunci o industrie productivă), la orice grup mai numeros de 20 persoane, conducătorul era scutit de plata trenului, a mesei, a hotelului... Puteai, adică, să călătorești gratis în străinătate, dacă dirijați un grup de excursioniști români într-acolo. Așa stînd lucrurile, împreună cu cîțiva prieteni, am organizat o asociație de turism numită întii, romantic, „Dor de ducă“, apoi simplu, „România“. Studiam itinerariile, publicam într-un *Buletin*, adresat membrilor, tot ceea ce privea călătoriile proiectate și, la termen, porneam...

Într-o asemenea călătorie am ajuns, țiu minte, era în august 1929 (iată s-au împlinit mai bine de patru decenii), la Londra. După British Museum și National Gallery, după peisajele din Hyde-Park, ciudățeniile Cartierului chinez, solemnitatea castelului Windsor, luminația din Piccadilly Square, ca și atîtea alte minunății ale orașului — atunci, cel mai populat din lume — unuia dintre noi (poate chiar mie) ne veni gîndul : ce-ar fi să încercăm o vizită la Titulescu !... Prin telefonul dirijat de portarul modestului hotel studentesc unde locuiam, am luat contact cu somptuosul Palace unde locuia diplomatul nostru. Am expus secretarului, doleanța noastră. Acesta a consultat pe „domnul ministru“, spre a ne răspunde în pilnia telefonului : „După amiază, la ora 5, sînteți așteptați...“

Nu pot reproduce emoția și nerăbdarea noastră în ceasurile ce au urmat. Ne-a întîmpinat, din vestibul, chiar el, Titulescu, zîmbind binevoitor, cu figura-i ușor exotică. A strîns mîna fiecăruia, adresîndu-i o vorbă amicală. Ne-a tratat copios, povestind vesel. Dar mi-amintesc că unul dintre noi, mai vîrstnic — avea vreo 40 de ani și era avocat — i se adresă cu totul familiar : *Coane Nicule, țiu minte procesul... cutare ? Atunci cînd ne-am războit amîndoi...* Titulescu clipi repede, scrîndu-și memoria. Avocatul adause oarecare detalii. Iar Titulescu răspunse : *A, da... Era procesul cu jurisprudența cutare... Unde se aplica legea din anul... (și, cu amănunte și precizuni nominale, rezumă amănunțit întreg litigiul) Numai că, urmă Titulescu, așa cum vă amintiți și dumneavoastră, am cîștigat. Însă ceea ce nu s-a știut de nimeni, nici de Tribunal, nici de dv., eu nu ieșisem încă avocat. Eram doar student. Nu terminasem Dreptul... Am pledat fără calitate legală...*

— *Hei ! oftă tovarășul meu de drum, avocatul. Dacă știam asta, vă contestam... Doar așa, poate, v-aș fi învins.*

Astfel s-au scurs cîteva ceasuri. Se inserase, gazda era cuceritoare, dar, tocmai de aceea, nu se cuvenea să abuzăm. Eu fiind, ca

să spun exact, conducătorul grupului, m-am ridicat, încercînd, chipurile, să spun un *cuvînt de mulțumire*... La cei 25 de ani ai mei, doborîrit de emoții, am îngăimat, cred, cam așa : *Excelentă, vă declarăm a fi fericiți de generoasa primire ce ne-ați făcut. Dvs., marele diplomat, învingător în atîtea bătălii pentru România... Vom păstra neștearsă amintirea omului care, pentru patria noastră...* etc.

Titulescu a ascultat binevoitor. A zis apoi, cu glas dulce : *De ce să-mi mulțumiți ? Nu mi-am făcut decît o datorie. Ambasada de aici este teritoriul prelungit al țării... Inșă, vorbind de România și de activitatea mea, sînt obligat a vă aduce la cunoștință un lucru ce are să vă contrarieze... Dragii mei, aflați de la mine : eu nu sînt român, eu sînt... oltean !*



Butada asta, spusă de Titulescu, cu acea sclipire unică a ochilor săi, cu tonalitatea vocii lui, inimitabilă, mi-au rămas și azi în amintire.

Uneori, ceea ce realizează întîmplarea nu izbuteste nici cea mai meticuloasă regie ! Anul următor, vara, într-un vagon foarte modest de tren, străbăteam Elveția. La o anume stație, pătrunde în vagonul nostru, un călător svelt, subțire, cu vioaie figură exotică. Era Titulescu. Nu ne-a observat. Eu însă, fără voie, am exclamat : *Domnul ministru!...* El a deschis brațele, amical, spre mine. Am adăugat : *Vă știam la Londra. Mi-a răspuns : Ce vrei ? Așa e soarta noastră, a bieților diplomați. Cînd primim ordin, ne luăm geamantanul cu decorații și ne mutăm din Anglia... în Elveția.*

S-a așezat, simplu, între noi. Ne-a povestit, ne-a cercetat, ne-a spus „bancuri“, a istorisit atîtea și atîtea amănunte din viața lui de diplomat, ori amănunte personale, mărunte și de toată mina. Totul cu aerul cel mai firesc, dezbrăcat de orice protocol. Mi-a rămas în minte un detaliu ce merită evocat. A zis într-un tîrziu : *Dv. veți fi martorii mei. Puteți declara că m-ați prins, ca să spun așa, în flagrant delict... Presa din țară, nu o dată scrie că Titulescu risipește banii poporului, că umblă doar cu trenuri speciale și de lux, utilizează adevărate caravane de automobile Rolls... Ori dv. m-ați prins circulînd într-un vagon de clasa cea mai ieftină. Pe banca de lemn...*



A treia și ultima dată cînd l-am văzut pe Titulescu a fost în 1930, în Olanda. Aflasem că, acolo, urma să se țină o *Conferință a reparațiilor de război*. A datoriilor pe care Germania Kaiserului, după primul război mondial, urma să le plătească aliaților. De aceea, tînaurul nostru grup de excursioniști a hotărît să viziteze Olanda, unde președinte al Ligii Națiunilor era, spre a vorbi precis, o veche cunoștință a noastră — N. Titulescu... Conferința se desfășura într-o stațiune balneară — Scheveningue — vecină cu Haga.

De pe plajă, zăream tricolorul românesc fluturînd deasupra imensului hotel unde locuia ministrul nostru. Ne-am apropiat, admirînd cum valurile izbeau în chiar zidurile clădirii. Portarul — marțial și galonat ca un amiral în ținută de gală — ne-a făcut, tot el, legătura cu apartamentul lui Titulescu. Învătasem lecția... Din nou o voce de *acolo* ne-a invitat pentru după masă, la cinci... Am fost punctuali pe faleză, dar nu mai găseam hotelul cel bătut de valuri ! Să ne fi rătăcit ? Contrariați, am întrebat, după o vreme, pe un localnic. Acesta ne-a lămurit că, marea fiind în reflux, s-a retras, lăsînd hotelul hăt departe, înlăuntrul uscatului.

Sosiți tîrziu, ministrul ne-a primit, totuși, cu aceeași generoasă bunăvoință. Ne-a împărțit cu haz dificultățile ce le avea la acea

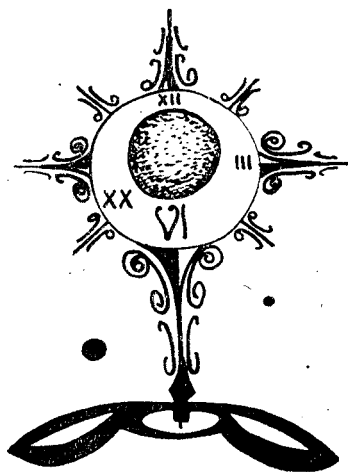
conferință a reparațiilor, Germania trebuind să plătească întreg cuantumul de despăgubiri, care însă urma să fie, într-un acord deplin, încuviințat de toți aliații. Dar Ministrul de Finanțe al Angliei, cunoscutul și prea energicul Snowden, se afla, totdeauna, de altă părere. Chiar în aceea zi, povestea Titulescu, ceilalți componenți ai comisiei, *știindu-mă bun de gură, m-au rugat să-l conving eu pe Snowden spre a fi și el de acord cu noi. Am pledat (cercînd să fiu cît mai convingător) timp de o jumătate de oră. În replică, ministrul Britaniei a cerut cuvîntul, precizînd că, înainte de a răspunde, cere îngăduința să istorisească o anecdotă din țara lui...* Cică, un țăran din Scoția, în preajma Paștelui, este interpelat de soție, care vroia să zugrăvească locuința... „Prea bine, răspunde omul : s-o vărui albastră“. La care nevasta îl contrazice : „Doamne ferește ! S-o facem roșie...“ Și așa, zi de zi, cei doi s-au certat pînă ce a venit și a trecut Paștele iar căminul a rămas cu fațada tot nevăruită. Anul următor, primăvara, omul vine iar la femeia lui, mărturisindu-i necazul : „Ne facem de rîsul lumii... Tu zici să o vopsim roșie, eu — albastră. Hai să cădem la pace ! Să nu fie nici ca tine, nici ca mine : s-o facem... roșie“.

*Și ministrul englez conchide în fața Conferinței : să ne-mpăcăm, și noi, domnilor ; să nu fie nici ca mine, nici ca dumneavoastră. Să fie... cum doriți dumneavoastră...“*



Cum aș putea comprima, după atîtea decenii, simțămîntul de farmec, de admirație și respect ce păstrez omului pe care, întîmplător, l-am întîlnit de trei ori în viață ? Îl vedeam și ascultam pe Nicolae Titulescu, eu nefiind nici reporter de jurnal, nici amator de autografe ilustre și nici membru al cutărei grupări politice, numeroase pe atunci, la noi. M-am apropiat de el întîmplător și sporadic, în anii tinereții mele, cu conștiința că el aduce cu sine, din afundul istoriei noastre, ceva cu totul profund, luminos și pur.

După o viață de iscusite lupte, încoronate ades de izbînzi pentru România, dorința lui era, cînd îi va fi venit sorocul, să fie înhumat la Brașov, printre culmile ce străjuiesc inima țării. Un destin amar însă a hotărît să cadă departe, iar bieteile lui rămășițe zac, de atunci, într-un țințirim, pe malul Mediteranei, la Cannes.



# mihai ralea scriitor

*„Nu cunosc bucuria treptată pe care o dă contopirea cu prezentul. Fericirea, pentru mine, e mereu un proiect, o speranță“.*

Primele însemnări de călătorie publicate de Mihai Ralea se deschid pe un ton ușor intempestiv și exultant cu discreție. Debutul proclamă aproape programatic împropătarea eternă și minuește — caracteristic — disociația : fericirea efemeră, dar pleneră a plecării și undeva, mai jos, în șesul satisfacțiilor mărunte, bucuria trăitului. Temperată de jocul serios al ideii, explozia, ca și a celei dintii zile de vacanță, rămîne totuși juvenilă.

În 1930, tînărul care străbătea Bărăganul cu o astfel de dispoziție stîrnită de gîndul că urma să se îmbarce pentru Spania, părea foarte expus la dezabuzare, prețuitor cum se arăta al clipelor efemere de început, devenite la el nesățioase. Dacă hedonismul nu ar fi totdeauna o modalitate intelectualistă de a dori existența, tentația irezistibilă a deplasării și-ar fi putut găsi expresia firească în lirica vagantă. Ceva rezista însă entuziasmului primar și cîntului în acest hedonist oarecum eretic, fiindcă nu prețuia durata decît înainte de a se converti în prezență.

Peste un sfert de veac, „În Extremul Occident“ desprinderea este mai lentă și tonul devine pietros, dar intenția se păstrează, doar că se declară mai acut și direct terapeutică: „S-a spus, cu drept cuvînt, că o călătorie e o eliberare. Eliberare de munca cotidiană, un mic salt calitativ în șiragul monoton al zilelor“. De altfel, frecvențele comparații din inițialul „Memorial“, cu Elveția,

Franța, Italia, susținute și de datele biografice, îndepărtează imediat bănuiala că acolo s-ar fi strecurat trecerea de candoare a celui care părăsește prima dată țara.

Călător dintr-o necesitate interioară pe care și-o recunoștea și cultiva, și nu din superstiție, Mihai Ralea nu a fost nici un rapsod al ruinelor și nici turistul veleitar de suvenire folclorice sau fotografice, uimit și dezorientat din ignoranță, admirativ prin contagiune, irascibil și exigent cu demnitate. Notele sale de drum sînt, de la prima, creionate cu siguranța avizatului și cu simțul măsurii cîștigat prin exercițiul criticii. Către Spania plecase o personalitate formată, cu o cultură absorbită și decantată în lungi peregrinări prin cărți și idei, cînd timpul fusese prea dens pentru a mai lăsa loc impresiilor directe.

Imensa lene a voiajului, evocată de Ralea undeva, pare mai curînd o cochetărie stilistică. De fapt, ceea ce se elibera la el prin călătorie nu era timpul, ci o energie vitală, care își reclama drepturile periodice, după ce fusese comprimată, poate prematur, de statica lecturilor, iar mai tîrziu de monotonia inevitabilă a îndeletnicirilor lucrative. O energie vitală care, paradoxal, voia să piardă orice urmă de proveniență biologică, așteptînd să descopere în caleidoscopul lumii largi, ultima șansă de a realiza trăirea culturii pe dimensiunea ei universal cuprinzătoare. „Saltul“ din „șiragul zilelor“ rupea o continuitate opresantă nu pentru a intra în vidul unei inactivități consumatoare de culori locale, ci supunîndu-se subtilului examen al confruntării nemijlocite cu diversitatea civilizațiilor, spiritualităților, moravurilor. Călătorul acesta mai presus de orice intelectual s-ar zice că era tentat nu de discontinuitatea introdusă prin evaziune în șiruirea uniformă a cotidianului, ci de restabilirea contactului cu anumite valori, pîlînde și opacizate la un moment dat, sub lumina cenușie a obișnuitului.

De aici probabil și acel aer de familiaritate, care nu vine numai din tonalitatea orală a notelor de drum, ci din sentimentul nemăr-

turisit al drumețului că se simte mereu acasă, cu cît schimbă mai mult locurile și oamenii, nu fiindcă s-ar căuta numai pe sine sau fiindcă priveliștile s-ar repeta, dar pentru că varietatea însăși în ceea ce nu-i era decît în parte străin, forma ambianța care-i convenea. Și tot această apartenență tacit recunoscută la o comunitate neuniformă de oameni și culturi i-a îngăduit lui Ralea să sondeze uneori văzutul în profunzime, fără a se transforma totuși în exploratorul pentru care călătoria nu reprezintă decît o metodă de investigație. Chiar cînd spectacolul este grav, impresionant, alura redevine repede dezinvoltă.

Memorialistica de călătorie a lui Mihai Ralea are mai mult un caracter asociativ decît descriptiv. Scriitorul sugerează, după ce s-a străduit nu să se instruiască, ci să înțeleagă, cîrînd ajutorul unui sau mai multor domenii, integrate din cîteva trăsături de creion în sinteze adeseori insolite. Transformarea ideilor în tropi, printr-o alchimie uneori foarte personală nu poate fi o garanție de reușită literară, dar imprimă întregii construcții o patină ludică. Atmosfera de vacanță de aici vine. Dar e vacanța unei mari și generoase bogății interioare, care, pentru a nu părea emfatică, vrea să impună cîte o dată gînditorului, stilul alert și lipsit de pretenție al gazetarului de calitate.

Ne trezim astfel pînă la urmă citind un reportaj despre rezonanțele și ecurile trezite în universul cultural al lui Ralea de contactul cu natura, istoria, obiceiurile, monumentele, oamenii altor zone. Proza sa, alcătuită din sentințe concise și uneori incisive, reverberată de la o artă la alta sau de la cultură la viață, tinde să fie expresia unei individualități care își depășește propria semnificație, integrînd-o pe aceea a epocii și felului de gîndire în care s-a format și s-a menținut, dar despre care nu ne-a lăsat note de drum.

Geografia spirituală a peregrinului nostru se configurează din contrastul între ceea ce nu mai mărturisește, întrucît socoate ca al său și punctele cardinale pe care acosta-

ză — extremitățile estice, sudice și vestice ale spațiului mediteranean, unghiul mărginirilor central — septentrionale ale Europei și, în cele din urmă, mult dincolo de civilizația vechiului continent, pe solul Americii de Nord și în Antile.

Chiar dacă am lua foarte în serios, așa cum pare a vrea să ne lase să credem G. Călinescu, fraza lui Ralea din „Perspective“: „*metafizica e totdeauna discuția oamenilor cultivați, trecuți de treizeci de ani, după o masă copioasă*“, reflecțiile culinare din însemnările de călătorie nu ocupă atîta loc încît să aducă autorul la media epicureismului vulgarizat. Impermeabilitatea sau repulsia lui Călinescu la butadele lui Ralea trebuie să fi ținut de altfel de structură. Cunosc oare biografii destule amănunte pentru a ne spune dacă lui Croce, lui Flaubert, lui Boileau le-a fost pe plac proza lui Montaigne sau a lui Rabelais?

La New Orleans, apreciază cunosătorul, „*se servește o parodie de bucătărie franceză, lipsită total de nuanțele și finețea acesteia, în care s-a introdus însă mult ardei roș și tot felul de mirodenii care îi dau o savoare extrem de picantă, dar care istovește repede orice formă*“. Călătorul afirmă fără ocol că „*mîncarea nu e numai nutriție, ci și plăcere*“, ceea ce ne face să ne gîndim din nou la un sensualism trecut prin intelect, transformat și amplificat astfel, într-o nestăpînită aspirație de a transforma viața în artă.

Sensualismul lui Ralea, chiar rafinat în retortele culturii, nu-i străin de înfățișările naturii. Marea văzută din insulele Bahamas „*e splendidă și străină, frumoasă și inexprimabilă, astrală*“. Marea Caraibelor „*e mai puțin dulceagă ca Mediterana, dar mult mai incandescentă. Abia către amiază încep să se reveleze culorile: mai întîi un albastru azuriu, apoi un verde deschis ca frunzele proaspăt ieșite din muguri primăvara*“.

În Jamaica, „*orgia de sevă, puternică și varietatea esențelor e impetuoasă, implacabilă*“, pădurea „*miroase a suc de floare, de vanilie, de mirodenii*“, iar fete „*cu corpuri per-*

fecte, de o mare frumusețe plastică, executînd un dans ritual, dovedesc un „desăvîrșit simț coregrafic“.

Folclorul muzical din Havana, cu instrumente „bizare și tulburătoare“, stîrnește „frenesia dansului“ la „fete splendide făcute“, creole de culoarea pămîntului roșu al insulei, spaniole brune și albe, enigmatice ori explozive, figuri mongole cu farmec minuscul și delicat, malaeze cu sprincene arcuite, care „mimizează în pantomime ritmate pînă la beție și spasm“.

În călătoriile tirzii, ceva îl împingea pe Ralea spre luxurianta natură a ținuturilor exotice din Extremul Occident, cu toate că și acolo se simțea atras cu predilecție de natura originară înfrățită cu omul în ritual și nu de natura „pură“, încremenită. În peregrinările anterioare, predominanța elementelor de cultură fusese însă evidentă. Zbuciumul mării i se părea atunci „absurd“, iar luciul suprafețelor marine îi sugera de ce tocmai chinezii și japonezii navigatori fabricaseră primii mătasea, pe cînd catifeaua provenea de la germanul nordic, locuitor al pădurilor.

Din cele trei culori dominante în Corint — leagănul rațiunii elene — se născuse noțiunea și schema silogismului. „Silogismul e o metaforă geografică: combinația celor trei premise: marea, cerul și stîncă“.

Paharul de Anjou spumos, sorbit într-un bistro din Marsilia, îi inspiroa ideea că vinul național rezumă în buchetul și culoarea lui întreaga psihologie a unui popor: strălucirea ușoară, grațioasă, aproape imaterială a șampaniei pe a francezului, fierbințeala grea de pasiuni a Xeresului sau Malagăi pe a spaniolului.

Curiozitatea și sancțiunea esteticianului sînt în schimb prezente pretutindeni. „Sfînta Sofia e un imens gînd de piatră, înfăptuit, ca toate marile edificii arhitectonice, dintr-o singură bucată. Interesul plastic al acestui edificiu lipsit de decorație și ornamentare stă în măreția bolților masive care se sprijină una pe alta, calm, așezat, prin minuni de secrete arhitecturale“. Construcția apare ca „o clocotire de

bulbucări suprapuse, unele transformîndu-se în altele, în elan lent și potolit, către cer“, ca și „Critica rațiunii pure“ sau simfoniile lui Beethoven.

Catedrala din Barcelona, căreia îi lipsește zvicnirea către cer, minidria goticului, este în interior un „haos de sumbru care are în el umbră și mister de pădure, rezonanță în vid de grotă și umezeală de fîntînă“.

Toledo i s-a părut „o cetate fermecată a Niebelungilor, în afară de durată, cu o semnificație de blestem, de ideal răpus și totuși de vitejie solitară și îndărătnică, amalgam pe care-l cuprinde orice operă wagneriană“. Moscheea Califilor din Cordoba „seamănă cu proza lui Flaubert și poezia lui Valéry“. În contrast cu Velasquez, Goya este un „artist de epocă, nu de eternitate“, cu ceva din Edgar Poë și Baudelaire, fără a se ridica însă la „frenesia remușcării sau mila creștină“, influențat de Daumier și Manet, înclinat spre senzațional și picant, necunoscînd decît blestemul și ricanarea.

Piramidele nu dau nici un fior de artă. „Mărimea lor e tristă disperare. O sfidare aruncată morții și apoi prăbușită, înecată în neputință“. În schimb, la Capri-Sorento „perfectiunea ne înăbușe. Avem nevoie de un punct de urîțenie, de întrezărirea unei slăbiciuni ca să putem umaniza și pricepe aceste locuri destinate, cu siguranță, zeilor, nu oamenilor“.

Și totuși Ralea-călătorul nu era numai om de gust și estetician. Frumosul și violentarea lui prin stridență, exagerare, dezechilibru, vulgaritate i se impuneau oarecum involuntar. Ceea ce el căuta însă în mod deliberat era omul de pe diferite meridiane, în toate ipostazele și reacțiile, cu toate izbinzile și nereușitele. De la omul antichității, deschis, jovial și comunicativ „fîndcă trăia în aer liber“, la perdiful și obscurantistul medieval, care a descoperit în castelele cu galerii întunecoase, plăcerile de interior: focul din cămin, jilțurile din lemn sculptat, covoarele și tapiseriile orientale.

Omul și produsul lui : de la civilizațiile orientale vechi, care s-au prăbușit „din cauza neputinței de a crea vreo formă raționalistă de gândire“, de la mahomedanismul contemplativ, abulic „care nu poate influența nimic prin forța caracterului său și așteaptă totul de la providență ori de la întimplare“, la constructivismul lipsit de istorie și standardizat din Apusul îndepărtat, cu plaja din Miami, unde „totul e gălăgios, fără pudoare, agitat, murdar“.

Omul cu sufletul lui : dualitatea aproape de sfîșiere din spiritualitatea spaniolă, între pasiune și penitență, viață și teamă de infern, cu simbolurile ei, — Sevilla și Toledo, Barcelona și Monserrat, Carmen și Tereza din Avila, cu nonsensul ei, — jocul de-a moartea, coridele.

Aventura : exploratorii „setoși de imposibil, neurastenici nepotoliti, căutători de moarte și de triumf. O clipă, acest miraj de mizerie și splendoare mă ametește și compar în minte astfel de destinuri grandioase cu bătrînețea lentă, decăzută și meschină a unui pensionar de la noi, fost arhivar la prefectură, care moare încet, pe fiecare zi, cu doruri nesatisfăcute“.

„Între două lumi“ a fost pentru Mihai Ralea cu mult mai mult decât un titlu de volum : expresia pendulării între alternative existențiale nedespărțite prin „tragicul opțiunii“, atât de dureros pentru admiratorul declarat al integralității omului. Alternativă cu atât mai grea către sfîrșitul uneia din călătoriile tirzii, cînd acțiunea, odinioară promițătoare în raport cu pasivitatea orientală, îi înfățișează o Californie „domesticită, istovită și cumințită“, ca un „organism care a obosit repede după o teribilă devastare“. „Apusurile de soare mi s-au părut sfîșietoare. O femeie tînără și frumoasă care și-a trăit repede viața“.

Prețul civilizației, scria Ralea mi se pare în „Atitudini“, se plătește în : blîndețe, obiectivitate, bună cuviință, reflecție. Dar și aici există pentru el grade și nuanțe. Politețea spaniolă nu-i o expresie a demnității, ca în Anglia, și nici o „grație a sociabilității“, ca la francezi, ci

„emanția directă a grandorii și fastului sufletesc“. „Amabilitatea spaniolă e artificială, maiestooasă, are în ea ceva catolic, măreț și fals“, „un rest al romantismului“.

Aristocratism ? Da și nu. Fiindcă aristocratul este mai presus de orice omul care „neagă realitatea“ și „nu vrea să știe de decăderea sa“, un Don Quijote iluzionist și orbește credincios. Pe cînd noblețea, adevărata noblețe, e aceea evocată cu o pioasă căldură la moartea lui Anatole France (și numai rostirea acestui nume ar fi destul pentru a intra în zona de cultură în care s-a format și căreia i-a rămas atașat Ralea) : scriitorul care „nu s-a infuriat și nu s-a lăudat, n-a urît, batjocorit, nu s-a dat niciodată în spectacol“. Iar „bunul gust i-a fost așa de definitiv încît l-a dezlipit cu totul de obiectul cel mai frecvent al patimilor : gloria și corolarul său indivizibil“.

Dacă am lăsa să se aștearnă tăcerea și uitarea peste aceste accente, semnificația căutărilor lui Ralea ar fi iremediabil știrbită, iar locul personalității lui în cultura românească ar apărea denaturat. Privirea sa, acută fără efort, cuprinzătoare și analitică prin înclinație, apreciativă dar nu rigidă, avea probabil destinul ingrat de a stîrni spiritele aplicate și pe cele ascetice, gata să atribuie ușurința de mișcare doar prodigalității naturii, iar tonul categoric al judecăților instinctului senioral al celor răsfațați de soartă.

Poate că Ralea presimțise ceva cînd, încă la începuturile consacrării, trata rancuna ca dezadaptare, iar răutatea ca „un fel de nebulie care orbește, un lux, pînă la un punct o acțiune dezinteresată, fiindcă presupune o neglijare a intereselor, ca să se satisfacă o ambiție“. Și moralistul care apreciasse la Anatole France indulgența și refuzul de a condamna pe cineva, adăoga : „Omul perfect adaptat nu e nici rău nici bun, sau e și una și alta, după împrejurări“.

Relativismul comportamental nu anihila la Ralea judecata etică, iar aceasta se străduia să se înscrie, departe de oricare formă a rigoris-



mului, în sfera unei „noblețe“ clădită pe bun-gust și civilitate, toleranță și respect, discreție și armonie, adică pe valori de tradiție renașcentistă, mereu reanimate de aripa stîngă, radicală, a gândirii vest-europene din primele cinci decenii ale secolului nostru. Valori la care se adăoga — temperamental sau printr-o reacție contrastantă epocii — un fel de generozitate, nu la modul eroic al sacrificiului, dar sigur din prea-plinul unei dote spirituale evolute și de foarte înaltă calitate. În acele spații de sinteze între formele superioare ale psihicului uman, eticul aproape nu se mai deslușește de estetic. Așa încît călătorul căruia Spania i se păruse „prea originală“, adică prea viu colorată pentru gustul său, același pe care îl nemulțumise paștișă, ratată prin stridentă, a rețetelor culinare consacrate, se simte „golit de suflet“ la Luxor, unde și cel mai ingenios gînd devine „necuviință“ și abia își ascunde indignarea față de un grup de turiști francezi, care găsesc — acolo — să se plîngă de specula hotelurilor și de scumpețea tarifelor de intrare la muzeu. Gestul este menționat, evident, pentru meschinăria lui.

Purtînd în sine lumea unor valori, idei, opere rodite, în momente de adevărat miracol biologic și istoric, de un umanism cu vitalitate intermitentă și de o subțirime intelectuală aproape diafană, Mihai Ralea se expusese vindictei îndreptate contra unei culturi bătrîne, ajunsă să fie acuzată, din cauza gratuității ei, de lux și senilitate. Conștiința încheștării inegale cu forțe covârșitoare i-a fost prezentă cel puțin pe două planuri.

Devenirea societăților și oamenilor în timp: alternanța între acceptarea vieții așa cum e, cultivarea instinctului de conservare, existența calmă, în acord cu ambianța și neastîmpărul diabolic, preferarea riscului față de confort și comoditate, subversiunea, nemulțumirea, căutarea absolutului și imposibilului. Stabilitate și instabilitate. Clasicism și romantism. Accelerarea ritmului e acceptată fără entuziasm, întregînd viziunea disociativă și

dualitară, care avea să culmineze în „Cele două Franțe“. Fraza din „Observații de bun simț asupra culturii“ e caracteristică mai ales prin tonul resemnat: „*Alternanța clasicism-romantism a fost rară în trecut, fiindcă desfășurarea istoriei era lentă. Astăzi, cînd viteza transformărilor e alta, vom fi poate sortiți să asistăm, chiar într-o viață de om, la două-trei ritmuri de acest fel.*“

Pe celălalt plan, al vieții în toată plenitudinea ei, Ralea avea să intre în drama culturii cu care se identificase. O cultură laică, dar necombativă din cauza toleranței, ostilă oricărei amputări a ființei umane, deci și abstenenței, dar și oricărui exces, în numele eleganței, discreției, echilibrului, dornică să înlăture orice degradare prin spaimă și teroare, dar dezarmată în fața misterului morții.

Ideea apare în repetate rînduri la Ralea, dar în forme mai limpezi și mai cuprinzătoare. Strigăt de uluire în fața artificialității culturii, din care nu poate ieși: „...*mersul omului e în contra biologiei, am zice aproape în contra vieții. Intelectualitatea, morala, religia, iubirea sînt capitole care n-au nimic de-a face cu instinctul de conservare.*“ Cerc vicios: în fața logicii naturii, logica civilizației apare absurdă. „*Toate sînt victorii ale absurdului asupra logicii. A gîndi în loc de a lucra, a ierta în loc de a urî, a te închina idolilor și a jertfi viața pentru fictiva lor plăcere, iată conduite pe care logica directă, rapidă a fiziologiei animale nu le cunoaște.*“ Anatole France: „*e greu de găsit în civilizația modernă un suflet mai lipsit de animalitate prin extirparea violenței și a impulsivității.*“ Și Goethe, marele Goethe: „*a fost desigur unul din cei mai perfecți oameni. Sforțarea sa tragică e o problemă de biologie: depășirea speței.*“

Dar aceste gînduri, ascunzători de temeri, trebuiau cumva înșorite. Cel puțin în tinerețe: fără conștiința de limită, de sfîrșit, „*nu există adevărată voluptate — căci nimeni nu poate ști dacă nu cumva ideea morții, ameninșînd veșnic cu neantul, nu oferă cadrul antipodic din care*

reiese plăcerea". Ce tenace și atrăgătoare, dar disperat de neconvinsgătoare — aproape derizorie încercare de hedonist, umanist, raționalist, trecut prin școala atitor curente sceptice sau desnădăjduite!

Dar cum ar mai fi putut supraviețui actul profund uman al filozofării, dacă toate certitudinile s-ar fi dovedit certitudini și vreo „concepție“ sau un „sistem“ ar fi apărut fără nici o fisură?

Mult mai târziu, la deplină maturitate, Ralea avea să răspundă aproape la fel marilor probleme ale persoanei umane, cum le numea el, de la etică pînă la religie și artă. „Explicarea omului“ pornește de la „fenomenul primar“ al ezitării, amînării sau inhibiției în fața obstacolului. Lumea e haosul, iar lumea omului, ființă biologică mediocră, conservatoare față de trecut, utopistă față de viitor, distrugătoare față de prezent, este lumea construitului. Dincolo de armătura filozofică, sociologică, psihologică, istorică și culturologică a cărții, dincolo de ideea stenică a unui act inhibitor care stimulează și a unui obstacol care fortifică, se simte caracterul tragic de incert al „lumii construitului“. Și însuși tripticul comportamental invocat de autor pare a exprima reacția nobilă, dar nu aristocratică, a umanismului antibelic față de realitățile colțuroase, violente, zgomotoase, sîngeroase ale epocii. Regenerarea prin renunțare este dacă nu o simplă idee consolatoare, o reacție de interior, contemplativă, consumată în lumea abstractă a bucuriilor intelectuale.

Nu se poate ca acela ce considera valorile estetice „favorizate de individualism, de contemplație pasivă, de formalism, de securitate și prestigiu cultural“ să nu fi avut sentimentul paradisiului pierdut ori de

cîte ori viața îl obliga la un contact direct cu tot ceea ce le ultragia sau nimicea. De aceea, călătoriile nu par a fi fost pentru Mihai Ralea un mijloc de evadare, ci, dimpotrivă, de căutare a vestigiilor și promisiunilor unei culturi pe care o simțea amenințată, dar la care nu putea să renunțe. Aprecierile, sarcasmele, disociațiile, dualismele sale aici își aveau izvorul.

Dincolo de Ocean, Ralea s-a simțit atras — semnificativ — de locurile care au în urma lor un trecut. Drumul de la Los Angeles la San Francisco, Santa Barbara, Valea Morții. Ajuns în Canada, pe un ton obosit și cu un suspin parcă de ușurare, își grafiază nostalgia. Prima impresie: asemănarea cu Europa. Oamenii umblă și vorbesc domol, cu gesturi rare, natura însăși e mai calmă. Lasitudine și graba revenirii. În țară. Acasă. În Europa.

...Erau exact douăzecișicinci de ani de la călătoria în Spania și zece ani de la sfîrșitul războiului. Ce-l obosise? Viața? Vîrsta? Sau contururile unei civilizații noi, pe care vechea cultură umanistă a bătrînilui continent nu o prevăzuse, nu o poate încă asimila și de la care aceea nu se reclamă?

Și mai erau numai cîțiva ani pînă la cea din urmă călătorie a lui, frîntă, prin voia destinului, și îndreptată către călătoria cea mare.

Marele călător de-a lungul și de-a latul continentelor, cărților, ideilor, popoarelor trebuia nu să dispară, ci pur și simplu să plece într-o călătorie, ca atîtea altele. De-ar fi știut sau cel puțin de-ar fi bănuit că pariul fragil pe care îl pusese pentru el și pentru oameni era un pariul de încă foarte, foarte lungă durată...

## un document al revoluției de la 1848

în versiunea franceză a lui al. odobescu:  
„procesele-verbale” ale „comisiei proprietății”

Sursa arhivistică de la Biblioteca Academiei Române a alimentat în ultimul deceniu procesul de reinventariere a patrimoniului artistic moștenit de la Odobescu. D. Păcurariu s-a ocupat de unele piese datînd din perioada „anilor de învățătură” ai lui Odobescu, interesante ca exerciții de școlarizare în marea cultură și ca prime simptome de manifestare ale unei personalități precoce. Tînărul dus de mama sa (după moda cea mai tradițională, nelăsat singur) prin străinătate, pus din primul moment în contact cu seniorii revoluției românești de la 1848, cu Maria și C. A. Rosetti, cu frații Brătianu și Golești, cu N. Bălcescu, cu personalitățile franceze de prim rang, ca Michelet, Quinet, luîndu-și ca mentor — și locuînd în casa sa pe profesorul de istoria artei, Alfred Dumesnil, își petrece anii tineretii între studiile cele mai severe, desfășurate, pe planuri multiple de cultură, și o activitate degajată, de contemplare și de lejeritate a inspirației. Abia sosit la Paris, în 1850, și încep planurile să abunde, proiectînd castele și turnuri de glorie: traduceri fragmentare din clasici — Homer, Virgiliu, Hesiod; poeme originale — *Cîntarea României*; poezii juvenile, studii îndrăznețe dintre care s-au putut realiza în perioada 1851—1853 cîteva începuturi de anvergură; *Satira latină*; *Idei asupra progresului societății*; *Ioana d'Arc, fecioara din Orléans*; *Viitorul artelor în România*. Un Odobescu savant, erudit, liric, un altul prins în mișcarea pașoptistă în exil. Unul cultivîndu-se prin învățătură, altul întovărășind pe revoluționarii noștri în mișcarea de rezistență și de susținere a operei de propagandă în sprijinul cauzei românești în Occident. Destinul fericit de a fi trăit pe lîngă marii bărbați ai revoluției franceze de la 1848 și de a fi fost îndrumat de către doctrinarii mișcării revoluționare de la noi, i-a orientat și i-a structurat fondul său intelectual. Formația sa culturală se clădește într-o perspectivă a ideologiei pașoptiste. Școala Parisului pentru Odobescu este o școală a duratei pașoptismului ca spirit și ca datorie civică. Odobescu, în marele plan, va fi elevul desăvîrșit al școlii pașoptiste, căci ceilalți care vor trece prin mediul parizian vor sfîrși în categoria „roșilor”. Odobescu onorează cel mai mult pașoptismul românesc în formele sale de durată istorică. Articolul *Muncitorul român ori Idei asupra progresului societății, Viitorul artelor în România* sînt gîndite în optica pașoptismului viu, prezențe ale lui Odobescu în ceea ce constituie epoca unei gîndiri și a unei ideologii. Debutul său este de tînăr educat de revoluție într-un mediu de mare cultură. Cu toate acestea, mărturiile care să ateste o conlucrare apropiată între Odobescu și exilații pașoptiști, pînă în prezent, ne-au lipsit. Totul s-a considerat deductiv, uneori chiar tendențios. Jurnalul lui Félix Poulain-Dumesnil, tatăl lui Alfred Dumesnil (vezi *Documente inedite din arhivele franceze pri-vitoare la români în secolul al XIX-lea*, vol I, Editura Academiei, București, 1969, p. 140—156) înregistrează în cursul anului 1851 acțiunile și relațiile lui

Odobescu cu „valahii“ la Paris, însă ceva direct care să convingă asupra integrării fiului polcovnicului trădător și hapsin, în activitatea politică propriu zis a exilaților, ca un element pe care aceștia s-au bizuit, nu a existat. Traducerea în franțuzește a *Cintării României*, identificată de curind ca aparținând lui Odobescu, era elocventă mai mult decât celelalte lucrări cunoscute pînă în prezent, arătîndu-l pe viitorul scriitor fascinat de un text pe care i-l atribuia lui Bălcescu. Lipsea proba cea mai directă a acestei comuniuni de suflet a lui Odobescu cu exilații pasoptiști. Resimțeam iradierea ideologiei revoluționare pe o suprafață adîncă; punctele de contact, la modul pozitiv, documentar erau de ordinul avansurilor și prezumțiilor. Iată că în corespondența dintre Alfred Dumesnil și Jules Michelet ce se găsește la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, nepublicată și prea puțin cunoscută, ne apar din toamna anului 1853, cîteva documente care reîntregesc personalitatea tinărului Odobescu în perioada formării sale la Paris.

Astfel, într-o scrisoare din noiembrie 1853, aparținînd lui Alfred Dumesnil, acesta îi vorbește lui Jules Michelet despre o „versiune“ Odobescu a „proceselor-verbale“ ale Comisiei Proprietății, care, cum știm, aveau să figureze ca material ilustrativ la *Principautés Danubiennes*, titlu din cuprinsul volumului aflat în lucru, *Légendes Démocratiques du Nord* (1854). Textul scrisorii este laconic. Alfred Dumesnil spune că îi trimite prin poștă „șpalturile“ la „procesele verbale“ (versiunea Odobescu). Nu se putea satisface dorința lui C. A. Rosetti care, înainte de a pleca spre Constantinopol, îi vorbise de o altă traducere (poate chiar a sa!), ce se afla la el acasă. Alfred Dumesnil nu dăduse peste aceste hîrtii. Maria Rosetti era bolnavă, îngrijorată de copii, totul în casă deranjat. Îi fusese „imposibil să regăsească Procesele-Verbale“.

În continuare Dumesnil îl sfătuia pe Michelet să se împace cu situația de fapt: *Il faut donc se contenter de la version d'Odobesco, sauf à abrégé, si vous êtes de mon avis, car après les choses charmantes qui précèdent, l'intérêt languit juste à la fin du volume* (Alfred Dumesnil către Jules Michelet, scrisoarea din 1853. *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Papiers Michelet. Correspondance VII (Alfred Dumesnil-Jules Michelet, A. 4736, p. 282—283)*). Alfred Dumesnil revenea cu o altă scrisoare către Michelet, la 29 noiembrie 1853, în care iarăși îi descria o mulțime de chestiuni strict domestice, pe care trebuia numai el să i le reglementeze la Paris. Procesul de imprimare al volumului cu *Legendele...* era în plin curs. De data aceasta, Dumesnil îl informa pe Michelet că șpalturile fuseseră citite lui Rosetti și Goleștilor, care fuseseră încințați de text: *„Ils n'ont trouvé qu'à louer votre admirable intuition, sauf une phrase où vous dites que la Roumanie a aimé et appelé l'étranger Il disent qu'ils l'ont subi, mais jamais appelé ni aimé“*.

Dumesnil făcea deci o corectură a textului în această privință. Dar, ce este mai interesant este revenirea la cazul „proceselor-verbale“. Iată ce-i spunea lui Michelet, Dumesnil: *„Rosetti avant de partir a indiqué les passages du congrès d'agriculture valaque, qui devraient être retraduits, car la traduction d'Odobesco est mauvaise et on ne peut imprimer cette fin des éclaircissements. Si vous m'y autorisez, je ferai le changement moi-même quoique j'ai tout préparé pour envoyer les épreuves“* (Originalul la *Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Papiers Michelet. Correspondance VII (Alfred Dumesnil — Michelet, A. 4736, p. 278—280)*).

Acela care răspundea de toate treburile auxiliare tipăririi *Legendelor democratice ale Nordului* era Dumesnil. Michelet se afla plecat într-un voiaj prin sud. În octombrie 1853 se întîlnise cu Rosetti, Goleștii, Voinescu<sup>2)</sup>.

„Procesele-Verbale“ de care este vorba sînt ale Comisiei Proprietății de la București, ale „Congresului de agricultură românească“, cum îi spuneau cu o metaforă exagerată, Alfred Dumesnil.

Acest document urma să fie tipărit de Jules Michelet, drept material anexă la volumul *Légendes Démocratiques du Nord*, din 1854, în componența căruia va figura în toate edițiile, inclusiv aceea pe care ne-a dat-o de curînd profesorul de la Clermont-Ferrant, Michel Cadot<sup>3)</sup>, cea mai completă și mai bine pregătită ediție pe care o avem a acestei scrieri (s-a adăugat și publicarea integrală a „dosarelor” pe baza cărora s-au redactat *Legendele*, ocazie de a publica integral și celebrul „dosar românesc”).

Textul „Proceselor-Verbale, cunoscut și de I. Breazu, a rămas ca un material apocrif ce apare dintr-o dată într-o lucrare a lui Michelet. Nu s-a dat nici o importanță Manuscrisului A. 3868—3873, p. 105—109 (*Bibliothèque Historique de la Ville de Paris. Papiers Michelet, Histoire du XIX-eme siècle*), care păstrează textul lui Odobescu. Paternitatea traducerii s-a risipit în anonimatul vremii. Tema, ca să fim sinceri, n-a interesat pe nimeni, deși era unul din documentele esențiale ale propagandei în străinătate a revoluției de la 1848, de noi.

„Comisia Proprietății” s-a deschis la 9 august 1848. C. A. Rosetti în calitate sa de director la Ministerul din Năuntru, a ținut un discurs de inaugurare, pe linia lui Bălcescu. După el a luat cuvîntul și Eliade.

În „Monitorul Român” din 18 august (nr. 11) s-a reprodus procesul verbal al primei ședințe<sup>4)</sup>. Traducătorul a omis din textul original al procesului-verbal pasaje, rînduri întregi, paragrafe, rezumînd în general pentru a i le oferi lui Michelet, ideile în sine ale documentului.

Prin aceasta s-a pierdut din text partea vie a confruntărilor, polemica dintre vorbitori, disputa de interese între deputații țărănilor și reprezentanții boierimii. De exemplu, s-a omis discursul de o rară frumusețe a elocinței ținut de părintele Neagu. Din intervenția deputatului Ceaușescu s-a omis tocmai pasajul în care el cerea ca țărani să facă semănăturii de toamnă „pe unde vor găsi locuri de semănat, locuri de rod de grîu ; și să semene oriunde va place locuitorilor pe moșie”.

A doua ședință s-a ținut în 11 august și s-a publicat în „Monitorul Român” din 18 august.

Atît s-a tradus, în rezumat, în limba franceză din ședințele „Comisiei Proprietății”, deși lucrările ei au continuat pînă la 18 august. În „Populul Suveran” (nr. 21/23, august), se critica egoismul marilor proprietari, liniștindu-i totodată că moșiile vor rămîne moșii, că împroprietărirea va fi plătită și că averile nu vor avea decît de cîștigat de pe urma unei reforme agrare, ceea ce era un adevăr. Totul părea că este clar, deși n-avea să se realizeze nici un acord între părțile aflate într-o dispută istorică. În același număr din „Populul Suveran” se repeta un adevăr știut de toți, dar neluat în seamă de cel obișnuiți să fie numai stăpîni :

„Locotenența Domnească își arată la 19 cugetările sale în chestiunea proprietății și astupă gurile calomniatorilor. O comisie alcătuită de proprietari și clăcași, aleși din fiecare județ cite unul dintre cei dintîi și cite unul dintre cei de-ai doilea, prezidată de d. Alexandru Racoviță și d. Ionescu, era însărcinată a deslega această chestie atît de importantă, a combina și a da un proiect de lege pe aceste trei baze din proclamația revoluției : respect proprietății, respect către persoane, clăcașul proprietar”<sup>4)</sup>.

Nu este lipsit de interes ca fapt strict intim al acestei acțiuni de popularizare a uneia dintre cele mai mature forme de manifestare a spiritului revoluționar la 1848 în Țările-Românești, să urmărîm, pentru un moment, cum s-a lucrat „pe text” de către Al. Odobescu, de acord cu seniorii revoluționari aflați în exil, atunci cînd a trebuit să-i prezinte lui Michelet lucrările Comisiei țărănilor și proprietarilor ce s-a desfășurat la București, în cursul lunii august.

Ne vom mărgini la unele confruntări dintre textele privitoare la cea de a doua ședință :

*Textul transcris în „Monitorul Oficial“*

„Seanța s-a prezidat de domnul Prezident Racoviță.

Dl. Prezident a pus a se ceti numirea sa de Prezident și a d-lui Ionescu de Vice-Prezident.

A luat cunoștință de regulile disciplinare adoptate ieri de Adunare, și a pus să se citească lista făcută ieri de deputații veniți, la cari s-a mai sporit dl. Lahovari, deputat din partea proprietarilor județului Argeș. Și văzînd că nu sunt toți deputații față, a propus că nu ar trebui Adunarea să intre în lucrare; însă fiindcă ieri s-a hotărît ca Adunarea să intre în lucrări pregătitoare, dar nimic hotărîtoare, pînă la completarea numărului deputaților, s-a făcut un adres la Ministerul celor din Întru, poftitor pentru venirea deputaților; și se pregătea începerea seanței“.

„Vice-Prezidentul a citit prescrip-tul verbal care s-a adoptat de Adunare cu o singură observație a d-lui Lenj, că, expunîndu-se opinia sa, nu s-a trecut și temeiurile pe cari o reazemă. De aceia dl. Ionescu i-a dat carte albă pentru a și le redija singur. D. Prezident a propus în dezbaterea Adunării ordinea de zi care era: de este liber omul pe munca sa, și proprietarul pe pămîntul său?“

(Anul 1848..., III, p. 341—342)

„Dl. Ionescu: Tocmeala dar cuprinsă în Regulament a fost făcută de o parte numai, fără învoirea și a țaranilor cari, atît în Moldova cît și în Țara-Românească, au simțit asuprirea făcută, ajunși fiind în cea mare ticăloșie“.

(Ibidem, p. 342).

„Dl. Ionescu: Prin urmare bună țară, adică bune principie; însă rea tocmeală, după cum zice proclamă-tia; de aceia nici nu ne putem ține de Regulament, îl desființăm, fiindcă în tocmeala lui a robît munca mulțimii poporului. Un deputat să-

*Textul aflat în Manuscrisul Odo-bescu (Papiers Michelet, Histoire du XIX-e siècle, III, A. 3868—3873, p. 105—109).*

„Il y a un député propriétaire de plus qui annonce que dans le district de Vilcea les propriétaires n'ont voulu ni s'assembler ni élire un député. Tous les députés assistants affirment à l'unanimité les propositions faites par le vice-président, que le paysan est libre de son travail et le propriétaire libre sur sa propriété“.

„Ainsi, la combinaison qui est contenue dans le Règlement a été faite par un parti seulement. Avant en Moldavie qu'en Valachie, sans l'agrément des paysans qui se sont sentis opprimés dans un moment de misère“.

„M. Ionesco: Par consequent BON PAYS, c'est à dire des bons principes, mais MAUVAISE ORGANISATION, comme dit la proclamation, c'est pourquoi nous ne pouvons plus garder le Règlement; nous le détruisons parce que dans son orga-

tean, dl. Lipan strigă : Bună țară, rea tocmeală !.

Altul : Proprietatea este sfântă, munca este sfântă ! sfântă ! dar nu s-a ținut de Regulament“.

(Ibidem, p. 342)

„A sprijinit că proprietatea, așa cum este astăzi în țară, trebuie să fie neatinsă ; căci de ne vom atinge, facem o nedreptate, și problemul nu-l deslegăm ; aici a dovedit, aducând la absurditate o împărțire a pământului, zicând că de vom împărți astăzi pământul peste zece sau douăzeci de ani, înmulțindu-se populația, iarăși o să venim la împărțeală ; și așa, din împărțeală în împărțeală, astăzi ne vom atinge de dreptul proprietarilor de față, în favorul proletarilor, și peste cîtva timp, vom fi depeșiți ; căci precum proletarii astăzi ar face o nedreptate, luînd pământul de la proprietari, peste cîtva timp, tot pe acest temei, vom trebui a ne atinge și de pământul acel ce l-ar căpăta astăzi proletarii. O împărțire individuală de părți egale de pământ s-a făcut în Macedonia, după legile lui Licurg, și încă nu a avut tărie, deși se alungă din acea țeară sporul populației. Veți veni dar a a-lunga din România pe fiii și rude-niile voastre, dacă veți face acest pas, luînd de geaba pământul proprietarilor, aceștia vor fi reduși atunci în stare de țărani, și voi țărănilor veți fi și mai nenorociți decît astăzi. De aceia dar să respectăm proprietatea. Munca voastră, sătenilor, a fost robită, trebuie să o emancipăm, să fiți slobozi și, prin urmare, tocmeala cuprinsă în Regulament să o oborim și să așternem un văl peste toate cele trecute. Căci de vom veni să facem socoteală tocmelei apăsătoare săteanului, apoi cu nimica nu se vor alege proprietarii ; și să ne punem în relații drepte pe viitorime, neatingîndu-ne nici de munca nici de pământul cui-va“.

(Ibidem, p. 343)

.....

*nisation il a servi le travail de la plus grande partie du peuple“...*

*„Il a soutenu que la propriété telle qu'elle est aujourd'hui dans le pays doit être inviolable, car si on l'attaque on fait une injustice sans résoudre le problème, il prouve ensuite qu'il est absurde de dire que puisque maintenant on partage la terre, ces partages devront être ultérieurement répétés.*

*Il termine en disant que l'ancienne législation était fautive en ce qu'elle sanctifiait la propriété sans sanctifier le travail (pour preuve, il cite la corvée) et que par conséquent il fallait une loi nouvelle“.*

Pentru a împrăști orice dubiu, am procedat la un examen al textelor în paralel. De o parte, textul așa cum a fost găsit în manuscris, și de alta textul așa cum a fost publicat cu Jules Michelet. Manuscrisul primei traduceri a suferit și el unele corectări pe pagină, datorate, cred, lui Dume-nil. Se vede cu claritate că Michelet a prelucrat structural textul, com-primînd comentariile, trecînd peste ceea ce el a socotit detalii și repортаж pitoresc al evenimentelor, așa cum ele au fost înregistrate în varianta aflată în manuscris, pentru a le da o turnură stilistică franțuzească.

Textul lui Michelet este redus la proporția unei scurte anexe demon-strative, textul lui Odobescu este un test de lucru, informativ, strict do-cumentar. El trebuie știut. E un început de onoare pentru destinul intelectual al lui Odobescu.

Manuscrisul francez al lui Al. Odobescu (Papiers Michelet, *Histoire du XIX-eme siècle*, III, A. 3868-3873, p. 105—109).

— Le séance a commencé à  
— du vice-président J. Ionesco  
— qui devaient s'y trouver, il y  
en

— Chacun des 17 districts de la Valachie

— pour appeler l'assemblée à discuter de quelle manière devaient être faites les semailles d'automne  
— le Prêtre Néagu

— M. Lenche (dép. prop.), M. Radu Céauchesco et M. Robesco

— Le Prêtre Néagu développe dans un discours écrit toutes les plaintes qui s'élevaient de la part des paysans contre les propriétaires

— il s'appuie sur ce que les propriétaires ont quitté le pays en temps de calamité, pour dire que cela donne quelques droits aux paysans sur la terre; il ajoute de plus que ces quelques paysans ont défendu et gardé la propriété des boyards. Ensuite il dit que la terre sans les paysans n'avait aucune valeur et que pour la valeur que ceux-ci ont fait acquérir et pour les sommes qui en sont revenues ceux-ci ont envers les paysans une dette qu'ils doivent payer. Enfin il propose tant pour les semailles d'automne que pour la résolution complète du problème de la propriété, que l'on permette à tous les paysans qu'ils labourent et sèment tant qu'ils pourront en payant la dime du produit au propriétaire.

Textul publicat de Jules Michelet în *Légendes Démocratique du Nord* (1854) conform ediției lui Michel Cadot din 1968.

*La séance du 10 août 1848 s'est ouverte à*

*de M. Ionesco (agronome distingué)*

*qui devaient composer la commission*

toată fraza omisă

*pour les appeler à discuter comment devaient se faire les semailles...*

*Le paysan Néagu (qui est en même temps prêtre)*

suprimat totul și înlocuit cu „trois députés propriétaires la réclament aussi“.

*Néagu développe les plaintes des paysans*

*Il rappelle qu'en temps de calamités, les propriétaires quittent le pays, tandis que les paysans restent pour tout souffrir et garder les propriétés; cela seul suffirait pour leur constituer un droit. Sans les paysans, la terre aurait-elle aucune valeur? Par eux, elle s'est améliorée et enrichie; par eux on a pu payer aux propriétaires d'immenses revenus; à ce titre, les propriétaires restent les débiteurs des paysans. Il propose, non seulement pour les semailles d'automne, mais comme base d'un arrangement définitif dans la question de la propriété, que le paysan laboure et sème, comme il l'entendra, en payant la dime ou dixième au propriétaire.*



Dans ce discours le prêtre prononce quelques paroles envenimées contre les propriétaires ; le vice-président lui a fait l'observation, et il ajoute quelques paroles pour lui démontrer que la dime qu'il propose serait un servage tant pour le paysan que pour le propriétaire.

M. Lenche décline sa compétence, déclarant que son mandat le restreint dans l'organisation d'un projet sur la propriété qui doit ensuite être révisé par la prochaine assemblée constituante. En attendant cette assemblée, il propose de suivre les anciennes lois, quelques mauvaises et injustes qu'elles soient.

M. Céauchesco, avec le député paysan du district de Braïla appuie la proposition du prêtre Néagou à propos des semences d'automne.

M. Robesco (départ. prop.) propose que les paysans labourent pour le propriétaire un pogon (mesure roumaine) et demi, et pour eux-mêmes tant qu'ils pourront et qu'ensuite chacun paye de son côté la terre du propriétaire et le travail du labour.

Presque tous les députés paysans ont accepté cette proposition. Le vice-président lève la séance en proposant pour l'ordre de jour à la prochaine assemblée :

Le paysan est-il libre de son travail ?

Le propriétaire est-il libre sur sa propriété ?

La séance a fini à 2 heures.

*M. Ionesco prétend que cette dime serait un servage et pour le propriétaire et pour le paysan.*

*M. Lenche se croit incompetent ; la commission n'a rien à faire qu'à préparer à l'assemblée un projet sur la propriété. Jusque-là, il faut suivre l'ancienne loi, quoique mauvaise.*

*M. Céauchesco (propriétaire) appuie l'avis du paysan Néagou, en le limitant à la question des semences d'automne*

*M. Robesco (propriétaire) propose que le paysan laboure pour le propriétaire un pogon et demi (mesure roumaine), et tout le reste pour lui. Plus tard on fixera la valeur comparative de la terre du propriétaire et du travail du paysan.*

*Presque tous les députés paysans adoptent cette proposition. Adoption fort prudente, selon nous. L'adoption d'une mesure de terre est chose simple et sans conteste. Mais l'appréciation du dixième du produit est chose fort délicate, susceptible de chicane, et qui eut fait encore intervenir l'autorité entre propriétaire et le paysan.*

Traducînd Procesele-Verbale ale „Comisiei Proprietății” din vara anului 1848, unul din actele cele mai mature ale revoluției pe plan european — după cum îl definea Jules Michelet — Al. Odobescu face dovada integrării și prezenței sale în miezul acțiunii de propagandă a exilaților. Era un voluntar al „revoluției viitoare”. Unul din textele de preț, anexate de Michelet la scrierea sa *Principautés Danubiennes — 1848 — Madame Rosetti*, reluată, după ediția din 1853, în volumul cu titlul romantic — *Légendes Démocratiques du Nord*, ce se tipărea în 1854, a fost furnizat, așa dar, de Al. Odobescu. El a fost autorul traducerii în franceză a unui document pe care Michelet l-a ales din tot ceea ce știa ca arhivă a revoluției de la 1848, ca fiind cel mai elocvent. Pentru Michelet, deci, Odobescu era de pe atunci o prezență.

\* \* \*

Citez în ordinea apariției studiile și edițiile care au relevat aceste lucrări: D. Păcurariu, *Scrisori inedite din tinerețea lui Odobescu* Extras din *Limbă și Literatură*, 1957; Geo Șerban, *Pagini regăsite. Studii și Documente*, E.P.L. București, 1955; Al. Odobescu, *Opere*. Ediție critică publicată sub îngrijirea lui T. Vianu, Vol. I. *Scriseri din anii 1848—1860*. Antume. Postume. Variante. Note. Anexe. Text critic și variante de G. Pienescu. Note — Tudor Vianu și Virgil Cîndea. București, Editura Academiei, 1965.

Traducerile lui Odobescu au fost remarcate, însă mai de mult (C. Litzica, *Traducerile lui Odobescu. Convorbiri Literare*, 1907, p. 1023—1034; E.C.G. *Traducerile lui Odobescu din clasici. Idem*, 1930, p. 6.320). O surpriză, notele lui Vasile Pîrvan din *Convorbiri Literare* despre *Trei traduceri din Horațiu* (an. XXXVI, 1902, nr. 9, p. 824—827).

4) N. A. Ursu, *Cui aparține traducerea franceză a „Cîntării României”?* *Cronica*, IV, 1969, nr. 15, 12 aprilie, p. 11.

3) Jules Michelet, *Journal*, II (1849—1860). Texte intégral établi sur les manuscrits autographes et publié pour la première fois avec une introduction, des notes et des nombreux documents inédits par Paul Viallaneix. Paris, Gallimard, 1962, p. 219.

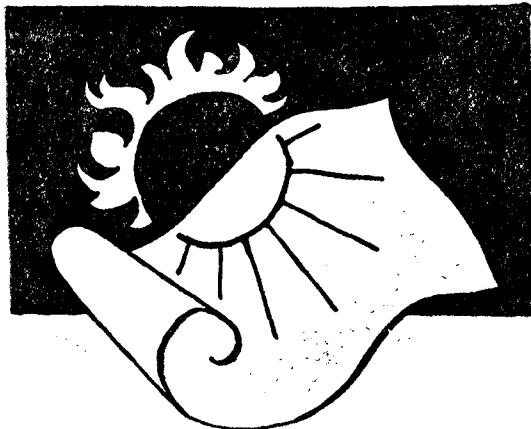
3) Jules Michelet, *Légendes Démocratiques du Nord*. Nouvelle édition augmentée de fragments inédits, avec introduction, notes et index par Michel Cadot... Presses Universitaires de France, 1968 (Deuxième série, fascicule XXVII).

4) *În Anul 1848 în Principatele Române. Acte și documente*, tom. II, București, 1902, p. 321 și urm.

5) S-a republicat în *Anul 1848...* p. 341 și urm.

6) C. D. Aricescu, *Comisia proprietății*, D. 98.

7) *Anul 1848 în Principatele-Române*, tom. III. București, 1902, p. 622.



## vasile alecsandri — între istorie și permanență națională

Deși cu rădăcini adinc înfipite în cîmpul culturii române, creația lui Alecsandri ridică totuși în fața spiritului critic, acela al dialogului permanent al valorilor, dificultăți destul de greu surmontabile. Între elogiul definitiv și rezerva totală, calea adevărului ne apare mereu lunecoasă. Problema se pune, după părerea noastră, nu atât de a demonstra valoarea uneia sau alteia dintre operele scriitorului, cît și de a realiza o imagine critică a trăinicieii în timp a contribuției sale. Căci dacă spiritul estetic tinde să împingă deobicei valoarea operei lui Alecsandri mai mult în zona istoriei literare, spiritul didactic, dimpotrivă, o păstrează într-o pioasă, permanentă actualitate. Argumentul istoric înlocuiește adeseori pe cel valoric, iar cel estetic este revendicat de obicei în aprecierea distanțelor ce ne despart de epoca lui Alecsandri. Încă înainte ca Măiorescu să-și fi spus cuvîntul în cadrul unei polemici care începuse să divizeze opiniile, chiar în plină regalitate literară a bardului de la Mircești, G. Bogdan-Duică, cu spiritul său scormonitor, îi descoperă pe detractori. Între portretul meticulos-istoric pe care-l face G. C. Nicolescu lui Alecsandri și acela acidulat al lui George Călinescu, rămîn destule puncte lipsite de convergență. Multe din firele problemei incită spiritul de observație sintetică. Fenomenul ne apare cu atât mai interesant, cu cît crea-

ția bardului de la Mircești este lipsită în general de veleități metafizice, capabile să stîrnească acele plurivalențe, atât de solicitate de viziunea estetică contemporană. Și cu toate acestea adevărul este că la baza aprecierii în timp a creației lui Alecsandri stă o contradicție dintre cele mai demne de semnalat în evoluția fenomenului nostru de cultură. Căci dacă în cadrul mișcării valorilor, valoarea intrinsecă a operei lui Alecsandri tinde să se fixeze tot mai mult în trecut, în general într-o fază depășită ca manieră, ca stil, ca expresie, imaginea poetului care a creat-o ne urmărește mereu într-o dirză actualitate. Pe lîngă o estetică a operei lui Alecsandri, întrezărim și o estetică a personalității sale cu un destin propriu. Prima reclamă fixarea judecății axiologice mai ales în contextul istoric-literar al epocii, cealaltă în acela al permanențelor unei culturi. Din acest punct de vedere, o cit de sumară analiză a problemei, ne scoate în evidență trăsături definitorii.

Astfel, poate să pară la prima vedere lipsit de semnificații faptul că înainte de a-și cîștiga prestigiul cunoscut prin culegerea de poezii populare, Alecsandri se face remarcat mai ales prin propriile sale imitații în stil popular. Faptul nu ni se pare întimplător. Doinele lui Alecsandri, fără a avea multiplele subtexte și încrucișările magice de sensuri ale modelului popular, reprezentau totuși una din infinitele posibilități de rodire cultă ale acestuia.

Modalitatea artistică a „Doinelor” lui Alecsandri, cu fluiditatea ei simplificată, cu gesturile ei grandilocvente, ușor reductibile la recuzita romantică a vremii, cu frecvența diminutivelor, punînd o notă de salon poetic în genul cîntecelor de amor ale predecesorilor (Văcăreștii, Conachi), corespundea mai bine puterii de înțelegere a epocii, nivelului în schimbare al sensibilității artistice. Pentru această schimbare în structura sensibilității artistice a vremii, „Doinile” lui Alecsandri au îndeplinit rolul unei trepte necesare, prevestind încă înainte ca opinia publică să fi luat contact direct

cu bogatul tezaur al poeziei noastre populare, rolul uriaș pe care-l va juca acest tezaur în făurirea creației culte românești.

Între Alecsandri și Blaga, poeți care se inspiră și teoretizează deopotrivă valoarea poeziei populare, este o distanță imensă pe linia evoluției sensibilității noastre față de folclor. Modalitatea „Doinelor” lui Alecsandri a fost depășită repede de evoluția în timp a poeziei noastre, Alecsandri însuși fiind primul care va da exemplul unor variante noi, superioare ale spiritului popular în creația cultă. Dar efectul lor binefăcător a rămas adinc întipărit în conștiința epocii. Cu ele „poezia se români”, după expresia lui Bolintineanu. Judecate în context, „Doinelile”, prin elementul de coliziune pe care sensibilitatea unei epoci în căutare de sine, îl stabilea între elemente opuse, până atunci divergente, scot în evidență o trăsătură definitorie, cu valoare permanentă a personalității lui Alecsandri, și anume: *puterea lui de a întui momentul necesar în cadrul evoluției fenomenului artistic și de cultură românească și de a răspunde în deplină consonanță nevoilor acestuia.* Observația se verifică și în multe alte împrejurări. În teatru, Alecsandri a început cu vodeviluri, farse și cînticele comice, adaptînd la condițiile locale, modele străine de largă circulație în epocă, după cum o demonstrează cercetările comparatiste ale lui Charles Drouhet. Preocuparea de compoziție, de simetrie a caracterelor, de analiză a reacțiilor sufletești sînt cu totul secundare mai ales la începutul carierei sale dramatice. Faptul i-a și fost reproșat încă de timpuriu de către un critic puțin cunoscut astăzi cum este Radu Ionescu. Puțin rezistente la o analiză estetică de principii, comediile lui Alecsandri își dovedesc trănicia în planul unei analize istorice a evoluției teatrului românesc. Îndeplinind rolul unui moment necesar de altoire a sensibilității naționale.

Un exemplu de adaptare la nevoile de expresie a sensibilității încă nedefinite ale unei epoci, exprimă Alecsandri în „Pasteluri”, și mai

tîrziu în ciclul „Ostașii noștri”, în general, la nivelul întregii sale creații. Puterea lui Alecsandri de a vibra artistic la momentul oportun, și de a da expresia necesară momentului istoric, în consensul sensibilității unei epoci, a fost intuită în mod remarcabil de către Maiorescu: *„În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, cîta s-au putut intrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbii române în poezia populară el ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi, el le-a intrupat, frumusețea proprie a pămîntului nostru natal și a aerului nostru el a descris-o; cînd societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, el a răspuns la această dorință, scriindu-i comedii și drame; cînd a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, el singur a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei. A lui liră multicordă — a răsunit la orice a-diere, ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui”<sup>1)</sup>.*

Și pe bună dreptate, criticul revendica pentru Alecsandri o altă măsură decît aceea a comparației stricte de texte. Contribuția scriitorului s-a manifestat în planul sensibilității artistice ca un reactiv imediat, cu cît răsunsetul ei a fost mai puternic, cu atît el și-a redus în mod necesar din durată, asimilîndu-se în întregime în epoca sa, încheindu-și ciclul influențelor directe, prin motive, manieră artistică, în sensul blagian de modelare, dar traversînd cu atît mai mult în cîlălalt plan al posibilităților de influențare în timp, mai adînci, mai subtile, mai de esență, și anume, influențele catalizatoare... Căci dacă intuiția momentului necesar în artă, acela al concordanțelor sociale și naționale, formează domeniul cercetării estetice, atunci și purtătorii unor modele dintre cele mai elocvente în acest sens, merită să fie cer-

<sup>1)</sup> Titu Maiorescu: Poeți și critici, 1886, în „Critice” II, EPL, București, 1967, p. 291.

cetați nu numai pentru valoarea istorică, a creației lor, integrată în mare măsură, într-un proces necesarmente revolut, ci și pentru ceea ce e permanentă în experiența lor creatoare. Poate că nici unul dintre scriitorii noștri n-a avut darul în-născut de a întui și a răspunde nevoilor în creștere ale sensibilității momentului cultural în care a trăit, în măsura în care l-a avut Alecsandri. Manifestarea acestei trăsături de o claritate excepțională, în împrejurări atât de hotărâtoare ale evoluției literaturii române, merită să fie subliniată ca o contribuție de valoare permanentă, cu multiple sugestii în actualitate, mult mai a-dînci, mai subtile, decît ni s-ar putea părea la prima vedere, în ceea ce privește propulsarea filonului vital al unei culturi.

O trăsătură cu valoare permanentă a personalității lui Alecsandri mi se pare a fi și aceea a sugestiilor pe care mi le oferă străduințele sale în domeniul premenirii necontenite a resurselor creatoare, a temelor, a modalităților de lucru. Aici nu e vorba numai de planurile multiple pe care le îmbrățișa creația lui, trăsătură pe care o aprecia în mod deosebit Maiorescu, ci mai ales de puterea de mișcare a acestora în timp, definind în cele două domenii principale ale evoluției literaturii române din sec. al 19, poezia și teatrul, sensul acestei evoluții.

Epoca dintre 1840 și 1880, pe care Ibrăileanu o pune sub semnul regalității literare a lui Alecsandri, este o epocă de un dinamism fără asemănare în planul maturizării artistice, al schimbării necontenite a uneltelor, a unghiurilor de privire, a motivelor de inspirație, — Alecsandri nu numai că a dominat această epocă, dar i-a impus și un ritm de mișcare, a fost un factor propulsiv, s-a manifestat ca un ferment, un catalizator de opinii, stabilind ligamente noi, incitîndu-se pe sine și incitîndu-i pe alții. În acest sens, Maiorescu avea dreptate nu numai din motive tactice, cum s-a susținut într-o vreme, ci obiectiv — istorice, să-l așeze pe Alecsandri în fruntea „Direcției noi“ pe care o preconiza Junimea : „...In fruntea

noii mișcări e drept să punem pe Vasile Alecsandri ; cap al poeziei noastre literare în generația trecută, poetul Doinelor și Lăcrămioarelor, culegătorul cîntecelor populare, pă-ruse a-și fi terminat chemarea literară. Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernii grele ce o petrecea în izolare la Mîrcești, și iernii mult mai grele ce o petrecea izolat în literatura țării sale, poetul nostru reinviat, ne surprinse cu publicarea Pastelurilor“<sup>1</sup>

În ciuda predispoziției sale spre acel „kef“ oriental de care vorbește Călinescu, e pilduitoare necontenita trecere a lui Alecsandri de la un ciclu poetic la altul într-o continuă primenire a uneltelor și a unghiurilor de privire, în orizonturile unei mișcări tensionate și armonice. Arderile și renașterile poetice ciclice, formează o trăsătură definitorie a personalității sale. Din acest punct de vedere sensul epitetului eminescian adresat celui „rege al poeziei veșnic tînăr și fericite“, ni se dezvăluie în adevărată sa adîncime. Căci tineretea în creație, în sensul primenirii necontenite a resurselor ei sufletești și expresive e un ideal dorit de mulți, dar realizat de puțini.

În ciuda faptului că poezia lui Alecsandri nu mai lucrează de mult timp ca un izvor de inspirație directă, sporirea valorii sale nu se mai realizează prin mutații funcționale în interiorul motivelor, al modalității artistice, bardul de la Mîrcești rămîne un adevărat model de comportament artistic față de uneltele sale. E ca un ostaș care și-a mînuit cu pricepere armele ; gloria sa este independentă de schimbarea modului de ducere a războiului și prin aceasta pilduitoare.

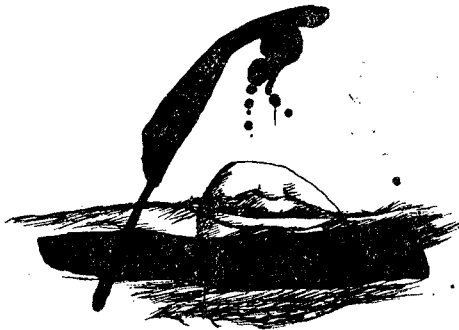
Se cuvine să mai stăruim, în încheiere, asupra uneia din trăsăturile cu valoare permanentă a personalității lui Alecsandri, trăsătură pe care ne-o dezvăluie mai bine o împrejurare aparte din evoluția creației sale. Se știe că imediat după proclamarea Unirii o mare parte

<sup>1</sup>) T. Maiorescu : *Critice*, I, Buc. 1967, p. 158.

din energia spirituală a națiunii se cheltuia în câmpul unor preocupări extraculturale, lipsite de perspectivă, minate de o obositoare demagogie politică și patriotardă. Fenomenul a fost deplins printre alții de un critic ca Radu Ionescu și apoi cu mult mai multă vigoare de către Maiorescu, ale cărui măsuri curative s-au dovedit de o mare fecunditate în perspectivele secolului. În aceste condiții, Alecsandri trecea printr-o criză evidentă în procesul său de creație. Fenomenul motivat de mulți, printre care și de Maiorescu, ca o abdicare definitivă prin epuizarea resurselor de creație, a fost mai puțin interpretat în lumina dominantelor sufletești ale personalității lui Alecsandri. După o lungă tăcere, poetul revenea în câmpul literaturii cu „Pastelurile“, în urma unei corespondențe deosebit de interesante pe care a avut meritul să o inițieze Iacob Negruzzi, fiul marelui prieten din tinerețe a lui Alecsandri. În măsura în care, prin intermediul lui Iacob Negruzzi, bardul izolat la Mircești începea să înțeleagă preocupările artistice ale noii generații, unitatea în continuitate a acestora, creația sa renaște și se impune atenției cu o nouă putere. Unda de simpatie a venit în întâmpinarea nevoilor interioare ale sufletului poetului, încât vestea că primele „Pasteluri“ au fost bine primite la „Junimea“, a determinat un adevărat record al creșterii roadelor. Poetul își anunța, cu simțul umorului care nu i-a lipsit niciodată trimiterea pastelului la Junimea cu „banița“<sup>1</sup>. Dacă stabilim o legă-

tură între semnificațiile acestei împrejurări și cele din perioada anterioară, cînd marile proiecte literare ale lui Alecsandri au prins contur și s-au realizat învăluite în unda de căldură a generației pașoptiste, — pentru care fermecătoarele întîlniri de la Mînjina, călătoriile în Munții Moldovei, sau pe meleagurile străine se făceau în conștiința unei puternice comunități a idealurilor, — înțelegem că structura creatoare a scriitorului era dintre acelea în care predomină conștiința simpatiei și se realizează numai în raport cu aceasta. Alecsandri nu era numai un temperament solar ci și unul al comunității. Cel mai tînar dintre reprezentanții generației pașoptiste a trecut drept purtătorul ei de cuvînt în poezie și teatru, exprimîndu-i sentimentele de bucurie și jubilație, blestemele și amărăciunile, înțepîndu-i pe dușmani cu arma satirei și mîngîindu-i pe prieteni. Un asemenea temperament artistic răspîndea în jurul său simpatie și avea nevoie de simpatie pentru a se putea manifesta în plenitudinea puterilor sale. Dar aceasta nu este numai o trăsătură particulară a temperamentului lui Alecsandri, ci o dominantă a însuși conceptului de creație artistică. Se cuvine astăzi, cînd se împlinesc 80 de ani de la stingerea lui Alecsandri, să căutăm în diversitatea operei sale, împrăștiate cu atîta generozitate de-a lungul timpului în care a trăit, valorile de statornicie și permanență care au dus la conturarea acestei remarcabile personalități de ziditor la temeliiile României moderne. Aceste valori se impun atenției prin sugestiile lor actuale.

<sup>1</sup>) Apud E. Lovinescu : *T. Maiorescu și contemporanii lui*, Casa scoalelor, 1943, pag. 15.



## radu petrescu: „matei iliescu”

Cu peste zece ani în urmă, un băiat firav, foarte blond, îmi reținuse atenția la seminarii prin volumul puțin obișnuit al lecturilor sale și felul „distins” de a se exprima. Punea o notă ușor scorțoasă și de eleganță vag desuetă în ținuta vestimentară, vestonul kaki și-l prefăcuse probabil dintr-o mai veche uniformă liceală, fiindcă îi era cam scurt la mînci, dar purta „pappillon” și avea mereu cămașă proaspăt spălată și călcată. M-a rugat într-o zi să-i citesc un roman pe care-l scrisese; nu îmi mai amintesc titlul, n-am să uit însă niciodată cum se înfățișa manuscrisul: era o carte gata „editată”, cu mijloace proprii; folie tăiate exact la mărimea „in octavo”, alcătuiind coale de câte 16 pagini, paginile, cu spațiul alb lăsat în jur și textul, fără o ștersătură, perfect cadrat după o liniatură invizibilă. Romanul, istoria unei crime, era scris cu o uimitoare siguranță stilistică, deși trăda o evidentă manieră călinesciană a narației. Am aflat ulterior că Radu Petrescu, căci de el este vorba, nu se afla la întâia lui încercare literară. Tinărul meu student mai avea încă de pe atunci, terminate *cîteva* romane. Ca să-ți birui atîta vreme, demonul dorinței de a publica, nelipsindu-ți prilejul, dovedește o conștiință artistică puțin comună, cînd alții neînzestrați nici pe departe într-o asemenea măsură, asaltează editurile cu primele lor schițe sau versuri, ba vor să fie primiți concomitent membrii ai Uniunii Scriitorilor.

Radu Petrescu a așteptat ani de zile, pînă ce i s-a părut că poate încredința tiparului o carte care să-l mulțumească. Și acum chiar l-au decis la acest act, abia justificatele îndemnuri ale veșnicului descoperitor de talente, Miron Radu Paraschivescu.

Avem în față un roman scris cu o surprinzătoare maturitate. Radu Petrescu nu „debutează” în înțelesul curent al cuvîntului; el ne apare de la început ca un artist format, cu nimic inferior, sub raportul mijloacelor pe care se arată stăpîn, talentelor noi celor mai dăruite, din proza noastră contemporană. Se face adesea mult tărăboi publicistic la noi în jurul atîtor „afirmări”, de fapt foarte debile. Nu voi conțeni să cred că mai ales o anumită „grosime” a stratului de viață prins într-o țesătură narativă anunță vocația autenticului romancier. La Radu Petrescu, senzația acestei dimensiuni ne urmărește tot timpul. Nu mișcarea simultană a observației în mai multe cîmpuri mi se pare senzațională. Această transformare a conștiinței naratorului într-un radar, practic se reduce la o strictă tehnică, nu prea nouă, așa cum s-a remarcat. Radu Petrescu nici nu o aplică, după opinia mea, cu o mare convingere; de cele mai multe ori expunerea are o factură tradițională, autorul rămîne omni-scient și omniprezent, „explicînd” cu netulburate certitudini ce s-a petrecut cîndva și la ce reacții psihice ale eroilor asistăm acum; răsurnările de timp au loc pe fragmente epice și analitice unitare, așezate nu în ordinea lor cronologică, dar fără neapărat o motivare asociativă datorită mișcării capricioase a „memoriei involuntare”, ca la Proust. Cîteodată textul lasă chiar impresia a fi fost redactat înțî conform cu o succesiune obiectivă a faptelor, iar apoi decupat și aranjat altfel. Dar vina de adevărat romancier a lui Radu Petrescu pulsează în fiecare frază. Scrisul său șerpuieste trăgînd cu sine un mîl bogat al realității, o cantitate de informație concretă de o impresionantă întindere și desime. Vreau să spun că autorului nu-i scapă mereu

În ce spațiu se mișcă eroii și cu ce umple timpul interstițiile gesturilor făcute sau vorbelor rostite de ei. I s-a reproșat lui Radu Petrescu că multe din conversațiile pe care le relatează sînt plate, că notează tot felul de lucruri futilе, cum își probează doamna Iliescu o rochie, zborul unei muște, etc. Din această aparență acumulare de banalitate ia naștere însă orice roman adevărat. Pe adversarii genului exact asemenea detalii îi scribeau. André Breton cita cu oroare chipul cum Dostoievski descria o cameră; Valéry a lansat vestita formulă „Marchiza ieșise la ora cinci”, propoziție care ar ilustra perfect, după el, banalitatea absolută din care era osîndit să nu poată ieși romanul. Dar a devenit cu timpul evident pentru oricine că, tocmai din asemenea „banalități” se urzește un strat de viață, caracterizat prin acea „grosime” și „desime” neîntîlnite altundeva.

Mă întreb totuși de ce romanul lui Radu Petrescu a avut o primire sub așteptări? Cartea — au găsit cei mai mulți comentatori ai ei, — respiră un aer cam vetust, lumea în care ne introduce pare puțin prăfuită, experiența eroilor e lipsită de acuitate și prin urmare sortită să nu trezească rezonanțe actuale. Să fie oare așa? Fără discuție, în ciuda mișcării sale epice discontinuu, romanul are o croială deliberat „modernă”. Sintem purtați cu cel puțin patru decenii îndărăt; cadrul acțiunii e, în majoritatea timpului, un oraș de provincie; mediul ambiant îl acătuiesc niște oameni relativ avuți care duc o existență liniștită în case spațioase, bătrînești, cu vaste grădini și fațade ascunse sub mari coroane de arbori. Viața rămîne străină de orice convulsii sociale; nu se petrece aici, nici sub raport moral, cine știe ce fapt grav. Un adolescent hipersensibil trăiește o experiență amoroasă cu o femeie căsătorită, mult mai tînără ca soțul ei pe care — se știe — nu-l lua-se din dragoste și voise chiar să-l părăsească îndată după nuntă, plecînd de acasă. Idila se desfășoară în marginile bunei cîvînte; cei doi se văd cu știința bărbatului, care le facilitează întîlnirile, rugîndu-l pe

erou să-l ajute a-și pune în ordine hîrțile. Relațiile protagoniștilor se reduc la lungi convorbiri și plimbări în mijlocul naturii. Cînd adulterul urmează fatal să se consume, eroii părăsesc urbea spre a nu da loc la birfeli. Dora se mută la o mătușe a ei din București și rupe căsătoria. Apoi, soarta îi desparte pe îndrăgostiți, fără nici o dramă. Cred însă că sensul mai profund, pe care a avut de fapt ambiția să-l dea autorul acestei istorii, pînă la urmă banală, n-a fost perceput. Radu Petrescu, dacă a reușit să-și forjeze un stil propriu, a rămas totuși sub fascinația ideilor călinesciene despre roman. Ceea ce și-a propus e să surprîndă o experiență sufletească „eternă”, cum se desface din crisalida adolescentului bărbatul, în ce chip îi modelează natura și o marchează pe veci prima mare iubire. În spiritul clasicist călinescian, Radu Petrescu și-a scos voit eroii de sub o amprentă istorică prea pronunțată ca să facă monografia unei formații morale, repetabile — după convingerea magistrului său — în orice epocă. Adevărata temă a romanului transpare abia către sfîrșit, cînd personajul principal trăiește senzația curioasă de a se fi născut încă o dată, realizînd alteritatea partenerei erotice pe care nu o mai iubește și concomitent identitatea cu o Doră eternă, ajunsă parte integrantă din ființa sa.

Ne izbește însă la el ceva echivoc. Matei Iliescu nu aparține acelei „umanități canonice” de care vorbește G. Călinescu, nu e tînărul „normal” din literatura clasică. Autorul vrea să facă din el un Felix, dar avem înainte o natură puternic complexată. Vărul său îl surprinde pe Matei chiar la începutul romanului, biciuind minios florile cu o nuia. Eroul își detestă colegii și-i place să se joace singur; pînă firziu mai are încă derutante comportări infantile, conjugate cu precocități surprinzătoare. Cînd o cunoaște pe Dora e aproape complet lipsit de orice experiență sexuală. Unica încercată i-a lăsat o senzație de maculare și scleratețe, fiindcă a coincis cu moartea tatălui său. E greu de imaginat cum o asemenea



fire poate trăi o trecere de la adolescență la maturitate virilă, prin iubire, fără traume violente. Unde au șanse să se lase descoperite „permanențele” ?

Elefanții datorită constituției lor uriașe și greoaie, întâmpină mari greutăți atunci când trebuie să-și exercite instinctul de procreație. Se rănesc, cad, celor domesticiți, omul le ajută să realizeze un astfel de act, pentru ei, foarte dificil. Literatura ar putea fi împărțită în două, după cum relațiile amoroase ome-nești pe care le prezintă, se apropie sau se îndepărtează de acest, să zicem, „model”. Romanul lui Radu Petrescu aparține sigur primei categorii. Eroii prelungesc peste orice răbdare încercările ratate de a asculta chemările singelui. Dora iese în cămașă de noapte la o întâlnire cu Matei și nu se produce nimic. Altădată, singura inițiativă pe care o are eroul, după repetate îmbrățișări, e să-și urce iubita într-un pom. Când e reținut în dormitorul ei, se mulțumește să o asculte cîntînd la pian. Îi cere apoi o rochie, pe care și-o îmbracă ajuns acasă. O senzație de contrariatate se naște din această condiție curioasă a eroului. Natura lui crispată, singulară, ne apare evidentă, dar autorul se obișnuiează să scoată din reacțiile ei atitudini morale cu o valoare de universalitate.

Această fidelitate arătată unei idei călinesciene a romanului, Radu Petrescu o plătește scump, chiar cu sacrificiul verosimilității. Din momentul când ajunge efectiv „aman-tul” Dorei, aproape că nu-l mai recunoaștem pe Matei, toate tarele imaturității îi dispar brusc fără urmă și îl vedem mișcîndu-se în planul sentimental cu o detașare incredibilă. Metamorfoza are loc prin abstractizarea psihologilor. Dintr-o condiție concretă, individualizată pînă la anormalitate, ne trezim invitați să urmărim o ecuație metafizică a amorului, sincer vorbind cam puerilă, fiindcă operează exclusiv cu niște sublimări mentale, ignorînd iraționalitatea atracțiilor și repulsiilor erotice. Practic, romanul

trăiește printr-o fină observație a unor suflete traumatizate și îl împiedecă să meargă pe adevăratul său făgaș refuzul de a le examina cu destulă îndrăzneală condiționarea tragică la care sînt osîndite. Altfel spus, Radu Petrescu stăruie inutil în a face o literatură cu program călinescian, cînd reala sa vocație e chemată, după mine, să fie tocmai o contrazicere a acestuia. Există în „Matei Iliescu” un roman subteran, din păcate abandonat, și mă întreb dacă autorul n-ar fi obținut rezultate superioare scriindu-l. Să ne gîndim, de pildă, la personajele secundare, care au aproape toate o rană sufletească. Soțul Dorei evoluează într-o zonă de umbră, dar ghicim că explorarea sufletului său ne-ar revela sigur multe lucruri mai interesante ca abstracțiile morale din ultima parte a cărții. Avocatul Albu o împinge singur pe eroină în brațele lui Matei, cu un fel de gust secret al autotorturei; pe urmă „eternul soț” dostoevskian caută prietenia amantului nevastei sale. Nu știm pînă la urmă pentru ce tatăl eroului, domnul Iliescu, a părăsit Capitala pentru a se instala în provincie. Toate rațiunile pe care le invocă rămîn neconvingătoare; personajul ascunde și el o traumă psihică, planează asupra sa suspiciunea că a suferit o dereglare nervoasă. Secreta adversitate a lui Matei împotriva doamnei Iliescu, ne face să bănuim și aici o dramă conjugală. Dora însăși nu se dovedește a fi un suflet echilibrat; libertățile pe care și le ia în comportările matrimoniale sînt însoțite de puternice rețineri; după ce-l părăsește definitiv pe Albu și se mută la București, aflăm surprinși că nu se gîndește nici o clipă să se mărite cu Matei. Din toate aceste zone întunecate se configurează un tip de roman al vieții trăite sub semnul eșecului. Dacă Radu Petrescu nu ni l-a dat, neobișnuitul său talent, cu o orientare mai hotărîtă spre analiza psihologilor tarate care îl atrag de fapt, sînt sigur că îl va ilustra pînă la urmă în chip exemplar.

**m. petroveanu**

**gh. tomozei:**  
**„suav anapoda”**

Iată, mi-am spus, luînd volumul în mîină, un titlu echivalent cu o definiție de sine, cu o formulă critică aproape exactă a poetului. Aproape exactă, fiindcă, dacă Tomozei este într-adevăr suav, el se vrea, mai curînd decît este, anapoda. Micul decalaj nu are însă prea mare importanță, orice liric fiind, cum se știe, rezultatul unui compromis, mai mult ori mai puțin bine ascuns, între ființa lui dată, originară, și o proiecție imaginară. Nu spunea undeva Unamuno că orice om are mai multe biografii: una știută de lume, alta cunoscută de el, a treia la care aspiră? Ochiul lui Tomozei este acela al unui contemplator de forme transparente, irizate, înălțîndu-se în niște siluete zvelte ca niște contururi fine, spre un orizont cu funcție de ramă subțire, ușor aurită, și agităndu-se imperceptibil, sub impulsul nu atît al unor experiențe consumante de viață, cît al unor sentimente, adică al unor emoții, acute cît timp se exercită. Șocurile eventuale, marile cutremure interne se amortizează, se răsfirea, s-ar crede, în unde din ce în ce mai delicate, precum o rafală ce ar sfîrși în clipa în care ar atinge pămîntul, într-o adiere, într-o încrețitură de aer. Ipostazele încercate pot fi dramatice în sine; ba, în ultimul timp, se aglomerează, în versurile lui G. Tomozei situații absurde, elemente de tragic grotesc, cu alte cuvinte „privești anapoda”. Echilibrul tutelar al debutului și chiar al fazelor imediat ulterioare din diagrama sa poetică — (riguros urmări-

tă, deși „în zbor invers”, pornind de la ultimele spre primele volume, în culegerea „Altair”), — s-a clătînat sensibil. În prezent, concepția ușor simplificată despre om și raporturile dintre oameni, despre existență, îi apar mai complicate; contrastele, altădată nete, s-au amalgamat; certitudinile vechi sînt supuse unei analize patetice. Oricum, conștiința precarității, a efermerului, a intervenit masiv, și în general, voința de întîmpinare lucidă a lucrurilor, fie și cu prețul unor lecții amare, este activă. Totuși, natura poeziei lui Tomozei nu s-a schimbat fundamental. Devastarea produsă în materie, de acțiunea timpului, oricît de grozavă, de absolută ar fi, nu îi inoculează disperare, spaimă. Tonalitatea dominantă este o melancolie impersonală, aproape neutră, o stare intermediară între sentimente, ca un fel de disponibilitate fără obiect și măsură față de capriciile devenirii: „Ieri a murit galbenul, / azi violetul ni se rupe de trup, / fereastra verdelui abia mai pîlpîie / și ni se face dintr-o dată frig. / Fără culori, neștiuți rătăcim / ca-n aer, frunze de aer — / unul prin trupul celuilalt trecem / și nu ne zărim, / ne-nșingerăm / și nu ne mai găsim. Ne-au părăsit / culorile ce ne dădeau măsura durerii / și bucuriei. / Tîrziu, vîntul ne-ngenunche cu case și cai în orbite...” (Noaptea fără culori). Experiențe similare, cum sînt destrămarea iubirii, estomparea sub aceeași erodare temporală a trăsăturilor copilului, adolescentului, tînrului din maturul de astăzi (există un leitmotiv al distanței dintre fotografie ca instantaneu încremenit și chipul viu dar alterabil), presentimentul morții, ori, pe un alt plan, blestemul singurătății, împreună cu corolarul ei, fatalitatea comuniunilor imperfecte sau provizorii, se rezolvă tot prin abandonul eului în brațele invizibile, tentaculare, și totuși cu un nu știu ce consolator, — ale eternei prefaceri, ale unei mistuiri totale — însă, undeva și cîndva, compensatoare. Nu pentru insul izolat, nu pentru formele existente, pentru ființa conștientă

de ineluctabil, ci pentru lanțul spe-  
ciei, al vieții tenace, obstinate, cu  
o îndirjire moale, în încercarea  
nouă de a se smulge legii ce o  
guvernează: „*Totul scade sub un  
frig lăuntric, / totuși devine sieși  
pui / și își cercetează umbra-mat-  
că. / Spațiul în afară scade frun-  
za / goală-a toamnei și ea micșo-  
rată, / gîrla-și trage apa de sub  
mori, / lămpile, priveliștea scad  
...Poți pe cel ce-ai fost să îl cu-  
treeri, / să te-adăpostești de frig  
în răni, / propriile răni și poți să  
cazi / hohotînd în rana de sub  
coaste. / Prea tîrziu să-ți mai devii  
părinte / nu mai știi în trupul vechi  
să urci, / tot mai singur ești, tot  
mai puțin / și îi lași pe alții să în-  
cerce / lunile de ciob să le refacă*”.

Labilitatea lumii lui Tomozei nu  
are ca urmare depopularea, vidarea  
spațiului. Cadrul ideal al poeziei se  
umple, este chiar înșesat de lu-  
cruri, uzuale sau de artă, vegetale,  
păsări, edificii citadine și priveliști  
rurale, siluete și sugestii de activi-  
tăți umane. Numai că, printr-un  
proces de osmoză sau fuziune ne-  
încetată, ele se descărnează, își  
pierd consistența și greutatea, im-  
prumutîndu-și profilul sau chiar  
natura, în spiritul metamorfozelor  
delicate, grațioase, ale lui Nichita  
Stănescu de la început: „*Picură alb  
celest / minute arse, durere, / O, în  
acest cuib de tăcere. / Timp înve-  
chit de priveghi / lunecă din ogi-  
ve, / numai trupurile noastre pe-  
rechii / ard sub ninive. / Aer golit  
de sare, / sînge de iarbă, / ne cau-  
tă-n zări fără zăre / și-n apa  
stearpă. / Cuvintele se devoră, / se  
blestemă, se regretă, / sub luna ivi-  
tă din oră — / egretă de cretă. / Ne  
caută vîntul ce nu s-a stîrnit / și  
nisipul cel spornic. / Pentru vecie  
altunde / ne risipim amîndoi, / dar  
ploaia cu noi în secund / și lumea  
se ninge cu noi*”. Întîlnirea cu Ni-  
chita Stănescu este, spre deosebire  
de aceea cu Leonid Dimov, — pre-  
zență stăruitoare în cîteva poezii, în  
sensul dispoziției spre feerie și eva-  
nescent, ca și spre dezinvoltura ges-  
tului poetic. În locul însă al fabu-  
losului vizionar, ars de o febră  
abstractă, de patosul rece al con-  
strucțiilor himerice, ne întîmpină o

suită de peisaje ireale, de ipostaze  
vrăjite, ale unei sensibilități fără  
fierberii malefice, distilată, nostal-  
gică, legată de pămîntul sentimen-  
telor și — uneori — ispitită de far-  
mecele poetizării, ale jocurilor de  
lumini și umbre, de sonorități și cu-  
lori, sau, pur și simplu, de capri-  
ciile „stilului frumos”, incintător  
cînd prin sobrietate caligrafică, și  
cînd prin grafia fantezistă, indulgent  
ironică: „*Sigur, puțină muzică, alt-  
fel nu se va mai însera / nicioda-  
tă, / puțină lumină, altfel te vei  
trage în varul pereților; / puțin ră-  
suflet, ca să se sperie carii / ce  
devoră cărți adorate. / Și-o mină  
palidă, veghind, cu albastre ner-  
vuri, / gata să îndepărteze de coas-  
tele tale / etajele de deasupra, sche-  
letele caloriferelor, / lifturile, burla-  
nele ploii, / și cheile odăilor, în  
care oamenii / făc dragoste cu du-  
minica...*”, sau: „*Șezum — în tăce-  
re / cu timpul uscat de veghere /  
Nabucodonosor rege / încă umblă /  
să mă despoaie de umbră. / Fecioare  
de calomfir / și fecioară de unde-  
lemn / le-ntunec din mine, — un  
semn*”. Ori de cîte ori atributele a-  
cesteia funcționează liber, relaxat,  
împletindu-se în jerbe, fără violen-  
ță însă, ci în surdină, sau rostindu-  
se unul cite unul, într-o alternanță  
de voci îngîinate, G. Tomozei scoate  
o poezie de farmec indolent, legă-  
nător, chiar dacă puțin complexat,  
de o cochetărie artistică. Nonsalanța  
tonului este, la el, mijlocul unui ef-  
fect somnoros, al unei reverii că-  
reia încărcătura policromă de ima-  
gini, de metafore, nu-i poate ri-  
sipi aburul de irealitate în care plu-  
tește între prezență și absență.  
Versurile se succed vag și conturat,  
autentic și simulacru, ca o plim-  
bare de mîini pe firele cu rol de  
corzi ale păianjenului: „*Pe chipul  
tău călătoresc cu degetele / ca pe  
o inscripție slavonă, / citesc și uit,  
citesc și uit. / Pe chipul tău sînt /  
litera uitată de daltă / adăugată ca  
o sprinceană, a treia. / Dinții, ciți îi  
îngăduie deschizătura gurii / îi știu  
pe de rost, / fără a-i putea povestii.  
/ Gura n-o țîn minte, / ea sin-  
geră și se refacă mereu / topînd  
piatra, / părul îl arde ploaia / și  
fruntea o scrie apa. / Ca să rămii,*

smerit să te contempļu, / te voi zidi / peste un mormint mincinos, / dragoste, / lespede fără mort / pe care timpul plouă cirlice / și griul unor grațuri / numai în mine încolind...”

Este, la Tomozei cel suav anapoda, o fervoare în smerenie, o chemare spre adorația lumii ca țesătură de miracole, pe care o contrariază, fără succes, abătându-l de la sine, tendința inversă, de sfișiere a vălului magic. Poeziile corelative acestei direcții sînt mai curînd texte-mărturii : „M-aș vrea un Irod al cuvîntelor, / le-aș trece gîturile de miel prin sabie / le-aș frînge greabănul suav cu biciul” sau : „O căleașcă a insomniilor, ceașca / dintr-un dulap cu moarte-argintării ; /.../ Un gest. Și ceașca peste lespezi cade, / tiparele ceramicei ivind / plăpînd, înduioșătoare tibii, femure dulci, / vertebre străvezii / și dinții solitudinii sticlind...” Acestor „calești”, îi preferăm ciclul și mai ales poemul care, încheind, dă și titlul volumului : *Suav anapoda* : „E cald, e noapte, e cafea și cînd întorc Aznavour, / calul mînîncă discul ca pe o foaie de salată. /.../ Noaptea fantastică / se șterge și ea din pereți, și caut somnul / cu ochii podidiți de frunze și păsări...”

## ana blandiana: „a treia taină”

„Călciul” Anei Blandiana este în continuare „vulnerabil”. Ba rana parcă s-a adîncit, vindecarea pare încă mai depărtată. Poeta nici nu dorește, parcă, o asemenea perspectivă, socotind-o probabil renunțare la candoare, — care e valoarea ei supremă. Ceva s-a petrecut în istoria ei interioară, ceva a intervenit, o schimbare de atitudine față de destinul purității, față de șansele acesteia de a se păstra intactă, și în spațiul eului și al relațiilor ime-

diatę, și poate chiar pe marile dimensiuni ale universului. Nu știu ce gust sălciiu al oboselii — termenul revine și într-un titlu — pare a fi pătruns în arterele unei poezii inițial exuberante și fără rezerve. E adevărat că teama de maculare era prezentă și în volumul precedent, activînd cu insistența alarmantă a coșmarelor. Dar încrederea în rezistența inocenței persista cu îndîjire, ea însăși sublim naivă, și dădea conștiinței în dispută cu sine aspectul unei scene dramatice, iar lirismului o tensiune permanentă. Acum, sub presiunea unei îndoieli vecină citeodată cu disperarea, starea de spirit dominantă este aceea a „des-cîntării”. Expresiile pierderii privirii vrăjite asupra lucrurilor, în stare să întrețină iluzia fraternității cu elementele, se pot culege din aproape oricare poezie, dar sarcina și-a asumat-o poeta mai ales în versuri de felul acesta : „De mult a dispărut (...) semnul izvorului care mă prevenea / cînd era otrăvit. / Să mai aștept, cînd păsările-nvață să zboare / de teamă să nu-mi fie-n preajmă, / să nu leucid ? / Cînd șerpui se ascund în pămînt, / Viermii în mare, / Și iarba-mprejur nu mai îndrăznește / Să-adăpostească frunzele... ? / Cînd îngrozit, universul contemplă în mine / O cuminenție pe care nu mi-o dăduse ?”

(De bună voie). Să cităm încă o mărturisire, aleasă de astădată dintre cele referitoare la întrebările ridicate de raportul dintre bine și rău, de metamorfozele pasiunii, cu salturile ei de la dragoste la ură, de umbra deasă a timpului și, în genere, de enigma vieții și morții : „În urmă, un șir de părinți necunoscuți, / În față, un șir de fii necunoscuți. / Ce știm ? Pe cine cunoaștem ? / Ne mișcăm nesiguri : / Facem un pas, apoi încă unul, / Și altul, și-n cele din urmă pornim / Privind nostalgic în direcția opusă... / Dacă ni s-ar răspunde cel puțin la-ntrebare : / Unde e nordul ? / Pe frunte, părul ne tremură ușor / În vîntul produs / De trecerea timpului”. Cum este evident, asaltul „problemelor”, al lucidității, încurajează dispoziția caracteristică poetei spre fundamental, spre la-

turile constitutive ale condiției umane. Enunțarea frământărilor, afirmarea sentimentelor negative, traversind un cuget care nu a găsit în el resursele de renaștere a bucuriei de a fi, nu e întotdeauna o conduită poetică, oricât prestigiu ar întovărăși meditația asupra temelor radicale ale existenței, oricâtă înțelegere am acorda liricii confesive, favorabilă prin esență acestei porniri în fața descoperirii singurătății insului: „Umblu prin mine / Ca printr-un oraș străin / În care nu cunosc pe nimeni. / Seara mi-e teamă de străzi / Și-n după-amieze ploioase / Mi-e frig și urît. / Nici o dorință de a călători / Când și numai trecerea drumului / E aventură / Nici o amintire...”

Pentru a reînțeli curentul emoțional al volumului „Călciul vulnerabil”, pentru a simți în fața respirației confesiunii autentice lirice, ne îndreptăm către poezii ca „Oh, rîzînd”, „Cîntec”, „Requiem”, „Ochiul închis”, „Iubire”, „Condiție”, „Oboseală”, „Elegie”, „Pietă”. Aici, comunicarea unor dispoziții sufletești devine vibrație, iar avatarurile pur biografice, ezitățile și conflictele unei vîrste de tranziție ating treapta unei aventuri „impersonale”, a unei experiențe totale a eului, fie el aflat doar la un anume punct din traiectoria sa în lume. Înscriindu-se ca momente ale uneia și a celeiași atitudini — fuga de sine, în măsura în care maturitatea se profilează ca o regenerare și totodată ca o întoarcere la sine, la adolescența ingenuă și irecuperabilă — ipostazele încercate nu ilustrează o abstracție, ci, trăite în sine, sînt proiectate și configurate independent. Dorința de eternizare a anilor fragezi geme cu o ardoare de jertfă supremă, conștientă de zădărnicia ei, dar imposibil de împiedicat: „Ieri, spre seară-n vîntul galben / Arborii-n genunchi plîngeau. // Lasă-mi, toamnă, cerul lin, / Fulgeră-mi pe frunte mie. / Astă-noapte zarea-n iarbă / Încerca să se sfișie. // Lasă, toamnă,-n aer păsări / ... Lasă-mi, toamnă, iarba, lasă-mi / Fructele și lasă / Urșii neadormiți, berzele neduse, / Ora luminoasă / Lasă-mi, toamnă, ziua, nu mai /

Plînge-n soare fum. / Înserează-mă pe mine, / Mă-nserez oricum”. Dacă poezia citată — *Cîntec* — are despuerarea pe care o declanșează disprețuirea bruscă a lucrurilor de vîlul tinereții lor, poemul *Oh, rîzînd* impresionează prin rotirea motivelor în cerc închis, prin alternanța lor mecanică, prin dinamica perfidă a vieții și morții, prin ritmul prescris, determinat, ca de pendul, oscilînd cu amplitudine amăgitoare: „Oh, rîzînd și plîngînd și plîngînd și plîngînd / ne ivim ne-nțîlim ne-nmulțim ne-amintim / pînă unde fixat și fixat pînă cînd / ... / Pîn'la ultimul pas de la ținutul prim / ... Dar nimeni nu poate ști cînd izbucnim / Brusc rîzînd și plîngînd și plîngînd // Ce supunere geamănă ce același abim / Și pisicile-ascultă au și cîinii cuvînt / Le salvăm ne cunoaștem ne-nălțăm ne numim / Doar rîzînd și plîngînd și plîngînd și plîngînd”.

Luciditatea sau conștiința, atributul nostru suprem, departe de a potoli, sporește suferința de a fi, asemeni ochiului — organul cel mai rafinat și mai delicat — asemeni ochilor unui „animal cuminte”, universul, ipostaziat, suspendat, undeva în văzduh, și încremenit acolo, fascinat pentru totdeauna: „Ce cuminte e animalul numit univers / ... / Noi sîntem ochii, / Pe care i-a deschis tîrziu / ... / Ochii fragili pe care îi păzește / Cu grijă și încrîncenare nesfîrșită. / Noi sîntem ochii, / Cei care nu pot face nimic, / Însă văd”. (Cumintele animal). În această optică se admite că, în contrast cu trupul, sediul agitat și fierbînd de seve al vieții, ochii alcătuiesc obiectul propriu artei de a sculpta sau nemuri ființa în materialul cel mai inert și mai inanimat, piatra: „Am degete care tremură / ... / Mereu mi se pare că mă strigă cineva / Și tresar, / Nu știu ce să fac cu mîinile, / Am febră, / Și respirînd numai / Zvînesc de durere. / Numai ochii — ochii, da, recunosc — / Sînt asemeni cu ai statuiilor, / Albi, / Cu pupilele întoarse înăuntru” (Ochii statuiilor). Tot astfel se înțelege de ce priveliștea succesivii defuncțiilor, în loc să cutremure, irită surd, exasperează în adînc.

Dispăruții sint prea docili, acceptînd să servească la oricare din întrebările, abuzive, ale celor vii: „Ce morți cumînți avem! / Nu izbucnesc prin vulcani, / Nu se clintesc de sub zidurile / Intemeiate pe ei... / Se lasă arați și putrezesc conștiincios / Să hrănească pămîntul“, exclamă poeta cu o protestare, de astă dată mai mult etică, precum Maria Banuș în „Tocmai ieșeam din arenă“. Substratul vital specific, cu timbrul de adolescență candidă, îl regăsește Ana Blandiana în „Dorința“: „Să fie o dimineată copilă-roasă și moale / Prin care, trecînd, lumina să scoată / foșnet de frunză uscată / Să miroase-n odaie / A creioane ascuțite prelung / Și-a hîrtie neîncepută / Din gînduri, din dragoste / Sau numai din somn tre-

zindu-mă / Bucuroasă, buimacă / Să trag pe mine o haină, / Să ies năucită în stradă / Cu picioarele goale-n pantofi / Și să întreb fericită: / Știți cumva în ce an sintem?“ E un ton autentic, complementar cu luciditatea în care poeta nu găsește decît un sprijin factice, cum spune ea însăși în „Elegie“: „Bandajează-mi rănile naive / Doamnă frumoasă și bună. [...]/ Frunze ușoare ce nu mai urăsc / Și n-ar mai tubi niciodată / Așează-mi-le compresă pe frunte, / Galbenă doamnă iertată [...]/ Și lasă ploaia să curgă pe trupul / Prin care uimirea a trecut ca un plug, / Îngăduie limbrilor ierbii / Să mă suie pe rug. // Indură-te apoi și cheamă ninsoarea / Să cadă nebună, să cadă...“



**mihai gafița**

● ● ● ● ● ● ● ●

## **profira sadoveanu: „planeta părăsită” \*)**

Cea mai nouă carte a Profirei Sadoveanu este o suită de momente epice sau lirice al căror erou central este părintele autoarei, marele scriitor. A încadra aceste episoade biografice, referitoare mai mult la omul decît la artistul Sadoveanu, într-un gen sau într-o specie din cele consacrate de teoria literară, este dificil, căci sînt rațiuni să îndreptățescă orice clasificare începînd cu memorialistica și isprăvind cu romanul sau poemul. Fără intenția nici unui artificiu, se pot comasa toate cele trei definiții, spunîndu-se despre *Planeta părăsită* că e un roman memorialistic și liric. Documentul literar e cel mai puțin în intenția autoarei, adică acel ansamblu de informații care explică unui cititor interesat și conoscător al operei sadoveniene, geneza și evoluția acesteia, sau viața scriitorului. Cu toate acestea, paginile sînt pline și de asemenea comunicări, de mare interes bio-bibliografic, în special în schițarea mediului uman în care s-a mișcat Sadoveanu. Discuția despre operă e restrînsă, mai exact incidentală, însă jalonînd precis momentele-cheie ale unei traicții literare excepționale. Cele mai multe din principalele scrieri sadoveniene sînt menționate prin raportarea lor la locul și împrejurările în care au fost scrise. Autoarea nu repetă decît incidental scene, întîmplări ale biografiei literare sadoveniene, pe care le-a evocat în finalul

\*) Ed. Cartea românească, 1970

fiecărui din cele 18 volume ale seriei de Opere, alcătuită de scriitorul însuși și publicată în timpul vieții sale.

La fel se întîmplă și cu privire la volumul închinat de Profira Sadoveanu părintelui său, apărut acum cinci ani, ca și cu bogatul capitol sadovenian din volumul de interviuri și portrete *Domniile lor domnii și doamnele*, de acum peste treizeci de ani, reluat anul trecut și întregit în cadrul volumului *Stele și luceferi*. Iar cînd, totuși, o scenă utilizată și în altă parte, într-un interviu, reportaj sau articol, e indispensabilă *Planetei părăsite*, atunci ea este integrată tehnicii noii cărți, adică e rescrisă sub incidența trebuitoare acum, cu tehnica adecvată, cu ponderea, sensibilitatea și vocabularul pe care le impun prezența într-o construcție unitară, originală. Așa se întîmplă, de exemplu, cu scena morții lui Bogdănel, copilul de șapte ani al lui Sadoveanu, cu unele episoade cinegetice, cu cîteva știri despre romanul *Frații jderi*, cu doi agenți fiscali care vin să aplice un sechestrul tocmai în ziua cînd s-a scris primul capitol din *Baltagul*.

Cu exegeza sadoveniană, Profira Sadoveanu își are astfel de mult un loc foarte stabil, și e o părere mai demult admisă că rudele cele mai apropiate ale unui scriitor sau artist de o asemenea talie — soții, frați, copiii — au datorii nu numai pioase, dar și de istorie literară, de a spori pe orice cale, în cele mai diverse chipuri și tehnici, patrimoniul de informații despre marile figuri ale neamului. A făcut-o mai de mult Sidonia Hogaș, mai recent Agatha Bacovia, Fanny Rebreanu și Puia-Florica Rebreanu, Claudia Millian-Minulescu, Vasile Sadoveanu. Profira Sadoveanu oficiază de mult în templul părintelui său, de pe cînd, sub pseudonimul Valer Doinea își interviewa tatăl, cu obiectivitate gazetărească, dar și cu dragoste filială cunoscătoare și recunoscătoare (în anii 1936—1937; vezi vol. *Stele și luceferi*). Caracterizîndu-i încă atunci paginile închinat lui Sadoveanu, G. Călinescu spunea despre tînăra biografă: „O fiică în-

*teligentă scrie despre tatăl său. De obicei elogiile familiale sînt stingace și emfatice. Un desăvîrșit tact, dimpotrivă, întâlnim la d-na Profira Sadoveanu... Cu o afecțiune și venerație fără margini, biografa face portretul moral al tatălui, portretul căruia un alt observator i-ar putea găsi variante, dar care nu rămîne mai puțin un portret de adevărată biografie literară fictivă valabil în sine“.*

Pictura portretistică de acum peste trei decenii se constituia din instantanee lirice sau epice, plasate pe un fond documentar amplu; acum predomină reconstituirile, schițele biografice tratate liric. Cadrul autentic e și el sporit, însoțindu-l pe Sadoveanu de la vîrsta de aproape treizeci de ani, de cînd și-l aduce amînte autoarea, pînă la stingerea scriitorului. Asistăm astfel la crimpele ale vieții de la Fălticeni, unde vine Beldiceanu să insiste pentru o piesă slabă ce-o scrisese, unde Lovinescu e atacat de albine, unde stă permanent bunica, mama Catincăi Sadoveanu și vine des Conu Alecu de la Pașcani, taciturn și nemulțumit, cufundat în eterne lecturi. Secvențele sînt la început mai curînd de fotografie însuflețită pentru o clipă de amintire, decît de film continuu, adică sînt așa cum se pot imprima în mintea unei copile de nici zece ani, care încă nu știe că părintele ei este sau va fi marele scriitor. După optsprezece ani, astfel de secvențe, în care locul central în narațiune și-l dispută în amintirile autoarei tatăl cu fiica — scena se mută la Iași, în vila de la Copou, unde totul începe a prinde viață mai multă, căci și vîrsta memorialistei a sporit. Aici începe să se închege anturajul literar al scriitorului: Topirceanu, Teodoreanu, Demostene Botez, Panait Istrati, Lucia Mantu, Aurel Băieșu, Sergiu Celibidache, Enescu, Sevastos, încep expedițiile cinegetice, se desfășoară viața familiei numeroase, cu întreceri sportive la care participă și tatăl în clipe de răgaz, cu o mare operă despre care există conștiința fermă a copiilor că ea se scrie în biroul plin de taine, cu întimplări tragice — boala mamei, moartea lui

Bogdănel, un scăldat la Prut în care scriitorul era să fie scufundat de un vîrtej, cu război, pace, cu petreceri, cu viață publică, într-un cuvînt cu dimensiunea socială a lui Sadoveanu, acum figură centrală a vieții literare. De aici desfășurarea se mută iar, la București, în noile împrejurări ale scriitorului, apoi străbate al doilea război, viața sa în condițiile postbelice, relațiile, grijile, vîrsta, boala, raitele prin țară, triumful unui destin și drama unei vîrste care se apropie de tragicul desnodămînt.

Autoarea exploatează cu tot succesul mijloacele de proza toare experimentate în romanul de debut, *Mormolocul*, și acela tot o carte memorialistică, de atmosferă familială. Scriitoare a universului intim, evocat în trăsături vii, autentice, Profira Sadoveanu întregeste aici epica inițială, desfășurată în jurul unui singur erou: autoarea însăși, construind doi eroi ale căror traectorii se întretaie, chiar se suprapun, iar de la o vreme încep să meargă paralel, atunci cînd fiica își are și o viață proprie deosebită de a tatălui — niciodată însă despărțită definitiv de ea. Romanul începe aici, din compunerea celor două biografii, în care una, a fiicei, evoluează de la introspecție copilărească, fantezie, miraj, la înțelegerea celorlalte, a tatălui, a cadrului în care el se desfășoară, a operei pe care el o creează.

S-ar putea constata că tensiunea lirică, sau dramatismul reconstituirii, sau vigoarea epică nu sînt pe tot întinsul cărții de aceeași mărime. Lucrul este explicabil, și prin reținerea fiicei în fața obligației de-a elogia, o mare personalitate, care e — totuși — tatăl ei. E de înțeles și prin alternanța inevitabilă a ponderilor între narațiunea curată, efuziunea lirică, descripția peisajului (și ea sadoveniană) — și latura documentară îndispensabilă.

Ce se mai poate observa, e că autoarea presupune permanent un cititor inițiat adînc în lectura operei sadoveniene, în biografia sadoveniană generală, căci raportările la acestea se fac sumar, numele sînt adesea pronunțate familiar, cu in-



flexiuni ca printre cunoscători și aluzii la fapte bine cunoscute. Pentru cine nu știe însă toate acestea, sau le știe numai în general, fără detalii, fără carnația vie, se pierd unele detalii, dar se sporește legenda — de altfel întreaga carte întreține legenda sadoveniană și, prin aceasta, e o pledoarie pentru formula memorialisticii evocatoare, creatoare de legendă : adunînd-o pe cea nescrisă, subliniind viața intimă a marilor creatori și transformînd-o în materie de roman, purtînd-o pe aceasta în vecinătatea fanteziei, plonjînd adesea în fantezie propriuzisă, biografia unui scriitor mare, a unui sculptor, pictor, compozitor, a unui virtuos instrumentist, devine o pagină de roman trăit. În fond, e o tragedie cînd moare un copil de șapte ani, cînd un om e gata să se înece, dar ce semnificație dife-

rită capătă aceste fapte, cînd copilul e fiul lui Sadoveanu, cînd omul e Sadoveanu însuși. Și e emoționant cînd cineva umblă prin pivnițele casei cumpărate de curînd, să le exploreze — dar cînd știi despre cumpărător că e Sadoveanu iar casa a fost a lui Kogălniceanu ! Autenticitatea devine dublă și pagina de roman autentic e de două ori mai adevărată.

Și-apoi, e elogiul pe care nici-odată nu vom osteni a-l aduce celor ce-au aprins stele veșnice pe cerul țării. Cartea nouă a Profirei Sadoveanu e închinată uneia dintre acestea, e o pledoarie pentru sporirea legendei care-i înconjoară, pentru realizarea sintezelor vii. Discuția analitică, sintezele obiective să rămînă, în chip normal, pe seama monografiilor critice.



ioana crețulescu

● ● ● ● ● ● ●

## adrian marino: „modern, modernism, modernitate”

Dacă am vrea să definim exact cartea lui Adrian Marino: „*Modern, modernism, modernitate*” — nu ne-ar fi prea ușor. Istorie literară? Nicidcum. Datele informaționale bogate de care se bucură nici nu scotează un asemenea caracter, ci sînt mai degrabă un fel de probe cu martori într-un tribunal în care se acuză și se apără ideii literare. O carte de critică literară? Cu atît mai puțin; o critică a termenilor nu poate fi sinonimă cu una literară. Teorie literară? Poate, dar mai degrabă preliminară pentru că rămînem undeva la porțile teoriei. Ne rămîne să-i construim o definiție pe care am rezuma-o astfel: „*semantica termenilor de critică literară*”. E vorba de o semantică ce depășește planul lingvistic dar îi împrumută pe alocuri metoda. Și lucrul are o importanță deosebită, din cel puțin două motive grave. În primul rînd trăim o perioadă de activitate critică desfășurată cam „în viteză” — și de aceea este evidentă o abandonare a rigorii în delimitarea noțiunilor pe care le vehiculează critica literară, mai cu seamă în ipostaza ei publicistică. Și aceasta nu se produce numai cu termeni... moderni, ci stăruie nenumărate confuzii asupra celor cu statut de oarecare vechime, pe care oricine pare a-i cunoaște fără a le putea oferi explicații analitice exacte; dar de folosit, se folosesc cu destulă imprudență și maximă frecvență.

În al doilea rînd, dacă din ferice se obține o anume tendință de definire a noțiunilor, ea se produce

într-un mod unilateral, linear. Tocmai în reversul unei asemenea fragilități stă marea merit al lui Adrian Marino. Autorul este conștient de multiplele planuri de semnificație ale unei noțiuni și este departe de a le neglija. Mai ales atunci cînd este vorba să analizezi ce înseamnă în planul culturii și îndeosebi al literelor termeni ca „modern”, „modernism”, „modernitate”. Și aici trebuie avută în vedere atît marea lor circulație cît și importanța cu totul particulară în contextul culturii actuale.

Spiritul cărții este acela de a instaura ordinea într-o zonă aproape imposibil de ordonat. Și această imposibilitate este sugerată chiar de autor, desfășurîndu-și analiza pe o gamă extinsă de nuanțe. Ceea ce se refuză cu desăvîrșire este fixarea unor asemenea termeni în tipare exclusiv istorice. Dimpotrivă, se introduce cu abilitate sincronia în diacronie și „termenul” se transformă în „fenomen”, păstrîndu-și postura cronologică doar ca probitate informativă. „Istoricul” se schimbă în „temporal” și primește astfel o deschidere amplă către conștiință, într-o tendință de generalizare prin surprinderea, nu numai a unor etape, ci a unor constante de spirit. Aici se ajunge prin detectarea caracterelor repetabile, deși ele îmbracă forme diferite și beneficiază de substanțe deloc identice.

Importanță mi se pare, mai ales, discutarea termenilor, nu într-o stare izolată, ci într-o relație precisă. Poate cea mai clară dintre relații, fiind vorba de cea de *opozitie*. Cartea debutează prin polemica numită: clasic și modern, și într-adevăr fazele de polemică nu sînt excluse, ci subtil analizate, dar ele se transformă în poli ai unei opoziții, o opoziție eternă și de conștiință, din care nu sînt ignorate efectele firești de relativizare de cite ori se analizează o zonă a alternativei în toate fazele succesive care o alcătuiesc. De-abea acum autorul discută pe rînd fiecare din termenii ce dau titlul cărții și nu omite să construiască de fiecare dată opoziția posibilă. Cu siguranță, termenii iz-

vorăsc dintr-un cimp semantic comun inițial, sub raport lingvistic, și acoperind apoi o sferă culturală, chiar una estetică.

Dar nuanțele diferențiale există și ele, și nu sînt ignorate de sistemul de definiție. Se semnaleză cu discernămint și obiectivitate, prin prisma mutațiilor, ambiguitățile și confuziile. Termenul este alunecos dar busola funcționează cu precizie indicînd polii investigației.

O asemenea metodă are sorți siguri de izbîndă și rezultatele sînt din cele mai utile. Ochiul este obiectiv, distanțat critic și de aceea cuprinzător. Planurile de semnificații sînt traversate într-o ordine pornită de la concret la abstract, de la valoarea primitivă de sens pînă la cea polisemantică. Iar în stadiul polisemantic se analizează întreg conținutul, adică totalitatea sensurilor, fie ele iradiante sau contradictorii. Nu sînt omiși nici termenii derivați (o dovedește chiar titlul) și chiar derivații derivaților.

Astfel se constituie un sistem de analiză care pare că-și depășește ca rezultat scopul propus. Subtilitatea trece de granițele necesarului într-o asemenea discuție și ajunge la concluzii de mult știute, dar nu aidoma explicate asupra continuității culturii. Adică, pornind de la opoziție, dacă ea ca relație se găsește într-un echilibru stabil și clar, mai ales demonstrabil, pe scara istoriei culturii, această discontinuitate în sincronie produce o continuitate în diacronie. Firesc, de vreme ce punctele de antiteză reprezintă de fapt corespondențe de sens contrar. Dacă toate punctele își corespund, fie chiar și în ipostază contestată, înseamnă că fiecare din ele este transportat în zona viitoare de cultură, cu amendamentele respective. De altfel aceasta este chiar condiția dialectică a evoluției.

Astfel reușește Adrian Marino să recreeze, în relație, structurile de idei ale diferitelor perioade de timp, încercînd a le esențializa în forma lor estetică; dar aceste structuri nu sînt fixe ci se află într-o dinamică evolutivă proprie spiritului omenesc și artei însăși.

Raportarea la estetic este în ultimă instanță semnul profund al acestui tribunal de idei, și cu toate că nu se desfășoară pe foarte multe pagini în mod programatic, ea este pinza de apă care alimentează în profunzime rețeaua densă a raționamentelor logice.

Este aproape paradoxal, dar această pledoarie pentru rigoare științifică în uzanța limbajului critic nu se construiește prin ridicări pe soclu ci dimpotrivă pe demistificări, prin aducerea la dimensiuni reale a unor termeni, prin stabilirea cît mai exactă a zonelor lor de influență posibilă. Combaterea unei folosiri anapoda nu se bazează pe superlativizări sau prețiozități ci pe luciditate și spirit critic, manifest cu atît mai mult cu cît coexistă cu grija impecabilă de a semnala orice precedent într-o asemenea cercetare. Autorul nu dărimă construcțiile anterioare, dimpotrivă le aliniază, sondîndu-le însă cu deosebită grijă coeficientul de rezistență. De fapt, o atitudine cu adevărat intelectuală.

Merită semnalat de asemenea jocul practicant deschis prin expunerea detaliată a metodei și structurii de organizare: tabla de materii oferă cititorului planul ultraminușos al lucrării, aproape un ritual de inițiere, deși expunerea clară era departe de a avea nevoie de o asemenea recuzită.

Logica este foarte întinsă, dăinuie evident o mare grijă pentru folosirea tuturor termenilor, îmbinată cu stilul alert și verva binecunoscută a autorului. Uneori pot apărea niște posibile confuzii atunci cînd definițiile se încearcă a fi prea condensate și aceasta pentru că termenii vocabularului unei limbi nu vor putea niciodată acoperi diversitatea de nuanțe ale ideilor. Așa de pildă nu credem necesară pentru „modernism“ distincția dintre notele substantivale sau adjectivale ale conceptului. Nu pentru că ele nu ar exista, ci pentru că nu este importantă paradigma, axa paradigmatică, unde termenii se exclud, ci axa sintagmatică a conviețuirii, mai exact axa funcțională, definitorie în acest caz.

Pentru că, substantiv sau adjectiv, „modernismul“ rămâne în primul rând un *determinant*; autorul însuși folosește pentru a defini „noțile de bază“ grupurile de determinant-determinat: „curențe și tendințe inovatoare“, „ansamblul mișcărilor de idei și de creație care aparțin sau convin epocii recente, altfel spus moderne“, în care fără îndoială trăsăturile modernismului se găsesc în termenii „inovatoare“, „recente“, „moderne“. De altfel, trecând la „modernitate“, este evident faptul că având în vedere axa sintagmatică noțiunea devine „categorie verbală“.

Navigând într-un gen proxim comun, operația de a distinge între ele cele trei noțiuni era cu atât mai dificilă. Ea avea de stabilit în primă și definitivă instanță diferența

specifică. Disocierile s-au făcut prin argumente de erudiție dar mai ales de raționament. Departe de a fi anulate zonele de interferențe, ele au fost supuse unor granițe, lăsându-li-se liber coeficientul distinctiv prin acuitatea situațiilor opozabile. Și trebuie remarcat faptul că în genere nu relația de opoziție este cea mai operantă în căutarea definițiilor, ea stabilește în genere categoriile. Dar adăugându-se justetea comentariului și abila demonstrație de idei, metoda s-a dovedit fructuoasă și înțeleaptă.

Rar, în peisajul criticii actuale, și cu atât mai prețios — efortul de păstrare a proprietății termenilor. Viitorul „Dicționar de idei literare“ va întregi cu siguranță o asemenea semantică a conceptelor de critică.



demostene botez

## specificul național, poezia și „noul val” în proză

Literatura noastră contemporană adâncește câteva caracteristici care, în fond, au constituit și atributele operelor classicilor noștri și, în general, ale celei mai mari părți din literatura acestui secol : o literatură realistă care, prin aceasta, cere oglindirea fidelă a realităților naționale și, prin urmare, cere cunoașterea adincă a realității ; literatură angajată în ansamblul procesului de prefacere și progres al vieții noastre sociale, economice și politice ; literatură scrisă pentru popor, nu într-un sens simplist și vulgar, ci în sensul preocupării de a o scrie astfel încât să nu constituie o șaradă pentru marea masă a cititorilor, și într-o limbă corespunzătoare prin puritatea și puterea ei de expresie, fără a face din limbaj esența literaturii.

În definitiv, această concepție nu a făcut decât să confirme linia de dezvoltare și a literaturii noastre populare și a literaturii culte scrisă de marii noștri clasici. E vorba, deci, mi se pare, de continuarea pe baze principiale elaborate, a unei literaturi care și-a găsit singură în sufletul poporului și condițiile lui istorice de viață, drumul ei de afirmare națională. Nu avem decât de dus mai departe experiența acumulată din cele mai vechi timpuri, în care însă vor apare noile valori etice și estetice, generate de noua orinduire care a adus o nouă scară de valori. Pentru punerea în evi-

dență a acestora în structura spirituală a oamenilor de astăzi, literatura a căpătat și trebuia să capete o preocupare mai accentuată pentru fenomenul social.

Cu aceste principii diriguitoare și cu asemenea preocupări, literatura noastră capătă un caracter specific național și mai accentuat, ea redînd într-o mai mare măsură realitățile vieții noastre naționale, sentimentele și concepțiile noastre de astăzi.

Prin literatura socialistă contemporană se accentuează specificul național al literaturii noastre, așa cum apare el prin viața reflectată, ca și prin problemele pe care le pune și care sînt numai ale noastre.

Despre acest aspect al specificului național în literatură s-au ocupat îndeosebi doi mari critici, — în ordine cronologică : G. Ibrăileanu și George Călinescu, cel de-al doilea în linia mari, cel dintîi mai analitic și mai nuanțat. Am impresia că între acești doi critici este o fundamentală deosebire în ceea ce privește elementele determinante ale specificului. Atunci cînd Ibrăileanu consideră ca determinant al specificului preocuparea de a reda mai bine și mai mult realitățile specifice naționale, G. Călinescu consideră factorul etnic drept garanția originalității noastre fundamentale formulînd lapidar această idee : „*singura condiție pentru a fi specific e de a fi român etnic*”, apoi adăugă : „*nu există însă tip etnic pur și uniform*”.

Consecvent acestui punct de vedere, el constată că „*în jurul unui factor etnic stabil, legat de centrul geografic, se desfășoară în cercuri degradante câteva zone de specificitate*” și că deci ar exista „*o specificitate totală și una specială*”. Tre-cînd apoi la aplicarea acestei teorii, constată că „*Maiiorescu, Creangă, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga au o notă specifică primordială, Alecsandri una cu tinctură grecească, reprezentată prin ramura noastră meridională, iar Bolintineanu și Macedonski sînt traci*”. Legînd specificul de rasă, Călinescu le identifică și caracterele, în sensul că ambele reprezentînd un echilibru, „*specificul e într-o deplasare încea-*

*tă dar continuă, determinarea lui urmînd să se facă cu vremea și nu s-ar putea azi decât indica metoda și arunca sugestii“.*

Astfel, după Călinescu, specificul național are a se determina după etnicitatea autorului, pe cită vreme, după Ibrăileanu, el este în funcție de elementele intrinseci ale operei literare, de conținutul realităților pe care le redă, de sentimentele, ideile și concepțiile poporului care-l definesc și-l individualizează între celelalte popoare.

Două concepții opuse, deci : una — ca să spun așa — rasistă ; alta, pozitivă, de conținut al operei. Desigur că un român etnic va putea crea mai ușor și cu o „specificitate totală“ o operă ce caracterizează sufletul și viața poporului român. Dar tot atît de bine, sub influența unei literaturi streine, el poate scrie o operă fără nici o legătură cu poporul român, oricît de neaoș român ar fi el. Criteriul de judecată al specificului național nu trebuie căutat în autor, ci în operă.

Pornind de la constatarea că, și prin tradiție, și prin condițiile de dezvoltare a culturii noastre, literatura românească este predominant realistă, și acceptînd concepția de mai sus a lui Ibrăileanu, specificitatea națională va rezulta din realitatea autohtonă oglindită în literatură, din felul de viață, din predispozițiile și preferințele de gîndire și trai ale poporului, din „filozofia“, inclinațiunile și trăsăturile sale temperamentale dominante, din preocupările legate de îndeletnicirile dictate de situația geografică și de istorie, cu un cuvînt, dintr-un *stil de viață*, activități și gîndire, ca o sumă a stadiului de cultură adoptată de popor. De asemeni, din peisajul geografic și raporturile oamenilor cu el, din simbioza care însușează un anumit tip național, deosebit de oricare altul.

Aceste realități încarcate de specific național sînt redade, în mod firesc, datorită naturii esențiale a genului, prin proză, prin descriere, narație și reprezentare, dar și prin analiza psihologiei, a vieții interioare a eroilor, care face parte și ea din materialul de construcție în

roman, în nuvele, în teatru, considerate în concepția lor clasică. În aceste genuri, subiectul este luat de obicei din viața națională, autorul fiind familiarizat și cunoscînd profund realitățile naționale, ca unul ce este angajat zi de zi în ele. Pe acestea el le poate zugrăvi în esența lor, și ele contribuie substanțial la ceea ce este specific vieții poporului nostru.

Spuneam că Ibrăileanu tratează mai complet și mai analitic această problemă. El și-a pus deci întrebarea — și aceasta aș vroi să relev în aceste rînduri — care este situația poeziei și, în special, a celei lirice, care nu are a zugrăvi realități obiective, altele decît doar privilegiți de natură, care, prin sine, prezintă prea puține deosebiri pentru a da o bază specificului național. În orice fel de poezie, chiar și în cea așa zis obiectivă, principalul îl constituie sentimentul și arta, — cel dintîi putînd imprima oarecare nuanțe naționale, cea de-a doua avînd un caracter general, universal, cu diferențieri insesizabile.

*„Poezia — și mai ales cea lirică, cea mai însemnată din speciile genului — spune Ibrăileanu, exprimînd mai ales afectivitatea unui individ și concepția lui de viață e națională adesea numai întru atîta încît sufletul unui individ poartă pecetea sufletului poporului din care face parte“.*

Dar există oare individ — și mai ales poet, adică individ eminamente sensibil și purtător al afectivității poporului — care să nu poarte această pecete ?

Așa fiind, poezia va putea fi și ea specific națională, diferențiată de poezia oricărui alt popor, în măsura în care această pecete distinctivă, de parcă ar avea pe ambele fețe efigiile unor embleme naționale, este originală și reprezentativă pentru sufletul întregului popor, a unui fel de rezultante a sufletelor în ansamblul lor, care pot avea un caracter deosebit decît al celor individuale, al unei concepții colective, sintetice, de viață. Raportul om-realități-sentimente, variat în intensitățile lui, rezultînd din

poezie, va putea fi unul din reliefulurile definitorii în poezia populară care, avînd și o parte narativă destul de importantă, constituie maximum de românitate, de specific național în poezie.

Dar și în poezia cultă, aproape a tuturor poezilor români, se poate depista specificul național, în genere prezent printr-o influență directă sau mai subtilă a folclorului. Specificitatea națională în poezia populară este totală, sută la sută. Aceasta este doar însăși creația poporului, fără intermediar, și cuprinde deci și realități și sentimente și concepții ale poporului, mărturisite prin gura lui și în stilul lui.

În poezia cultă, în cele mai înalte realizări ale ei, specificul apare evident sau subtil, datorită mai ales gradului de influențare și de folosire a folclorului, în gândirea poetică, în sentimente și chiar în stil (existînd desigur un stil național al poeziei noastre populare). Această influență a fost și „o cauză esențială de înviorare și progres estetic a poeziei culte.“ O găsim astfel, masiv, în Alecsandri, Eminescu, Coșbuc, Goga dar și în Tudor Arghezi și Lucian Blaga. Ea apare și în gândirea poetică a lui Adrian Maniu, și în expresivitatea poeziei lui Beniuc și, într-un fel, și în poezia lui Ion Barbu.

Problema aceasta nu a făcut obiectul unui studiu aprofundat și în stil mare. Ar rezulta, cred eu, că nici unul dintre poeții cu drept de cetățenie în Istoria Literaturii române nu s-a dezvoltat fără o influență care să se poată sesiza, a poeziei populare.

Dar nu numai măsura acestei influențe dă caracterul specificului național al poeziei noastre. Sînt și alți factori determinanți. Există o unitate națională de sensibilitate proprie în ceea ce poate determina sentimentele și tensiunea lor, nuanțele lor, după cum există și o unitate națională de concepții, de filosofie a vieții, de atitudine față de natură și condiția umană. Aceste unități dau nuanțe specifice poeziei românești, exprimînd în fond su-

fletul întregului popor, ceea ce este esențial caracteristic.

Evident că, astfel fiind, „naționalitatea“ poeziei se descoperă mult mai greu decît cea a prozei, căci elementele ce o diferențiază sînt mult mai subtile și, poate, uneori insesizabile.

Ceea ce se poate numi „sufletul unui popor“ este ceea ce însumează, într-un tot sesizabil, sentimentele, ideile și concepțiile sale, ca și ecourile și reacțiile lor văzute în ansamblu. O noțiune a cărei sferă este greu de conturat și ale cărei margini devin confuze, pierdute în unele noțiuni inefabile. Oricum însă, sentimentele și concepțiile exprimate într-o poezie pot da unui cititor avizat elementele de diferențiere a unui specific național.

Dar, în poezie, mai evident decît în evoluția prozei, se constată o mutație substanțială de fond, de definiție a noțiunii. Poezia „modernă“ contemporană, poezia tinerilor poeți de la noi ca și de aiurea, nu mai este una de sentimente și de concepții ci, așa cum constata Ibrăileanu ca fiind o tendință încă acum 40—50 de ani, „o poezie de senzații, iar senzații cu caracter specific național e greu de imaginat“, căci ea (poezia) „nu dă decît prea puțin din acea complexitate care e psihologia unui popor“.



În ultimii ani, sub influențele multiple ale vieții contemporane, atît în proză cît și în poezia de astăzi, aproape de pretutindeni, au survenit modificări structurale, care scot omul din sfera de preocupări majore ale scriitorului. Noul val în literatura franceză nu este decît un simptom printre multe altele, iar poezia „modernă“ s-a degajat complet de sentimente omenești și de concepții. Acest fenomen a fost înglobat în totalitatea lui sub semnul „dezumanizării literaturii“, titlatură foarte dură și categorică, dar, din păcate, tot atît de exactă. Subt această denumire fenomenul literar a fost analizat de nenumărate ori, cu aceeași aspră concluzie, în multe reviste din lumea în-

treagă, ca un fenomen ce tinde să se generalizeze. Voi folosi în această privință opiniile, constatările și analiza plină de bun-simț și adevăr ale lui Jacques Borel. El tratează fenomenul în lumina noilor tendințe și directive din literatura universală, dar constatările și concluziile lui sînt adevărate cel puțin și pentru o parte a noii poezii românești (proza noastră fiind deocamdată imună și rezistentă). Întrucît este vorba de o activitate în care contaminarea e frecventă, e bine să cunoaștem, preventiv, acest fenomen literar.

Într-o destul de mare parte a prozei universale, chipul omului ca personaj în proză este sortit unui sfîrșit apropiat. După artele plastice, la rîndul ei literatura — care părea să fie ultimul refugiu al omului și, la nevoie ultima sa apărare — îl alungă din paginile ei. Și Jacques Borel face răspunzătoare de aceasta filozofia, și cedarea, timorarea scriitorului în fața ei. El scrie: „Eu sînt dintre aceia care se miră și sînt cuprinși de grijă de a vedea pe scriitori, și deseori chiar pe poeți, cuprinși de-un fel de vinovăție în fața filozofilor, ne mai îndrăznind să fie deplin ceea ce sînt: scriitori, poeți, și urmînd anumite școli filozofice, scriind ca și cum viața creatoare, departe de a izvorî din sursele adînci ale vieții, trebuie să se supună, tremurînd, țintei, judecării, aprobării unei gândiri conceptuale inchizitoriale“<sup>1)</sup> Și continuă: „Nu am intenția să pledez pentru un umanism tradițional, căruia îi datorăm multă înșelătorie, multe minciuni fade, prea multă ipocrizie. Dar cred în schimb că există oameni, oameni în carne și oase, vii, diferiți, fiecare în luptă cu propriul său destin, oameni care se nasc, suferă, iubesc și mor; știu că acest destin, în ce are el mai ciudat, e un destin comun, și cred că despre aceste ființe vii, concrete, individuale și de neînlocuit, despre ele și pentru ele, literatura are ca funcție esențială să vorbească“.

<sup>1)</sup> Nouvelle revue française, septemb. 1967.

Romanul modern, cel puțin în occident, nu mai cuprinde ființe omenești. În cărțile lui Robbe-Grillet ele nu apar decît fără voia scriitorului, care se încapăținează să le reducă la platitudini. Nu mai apar ființe omenești în ultimele opere ale lui Philippe Sollers și ale grupului său. E maniera lor de a distruge romanul ca atare. La aceasta trebuie adăugat școala vizuală, obiectală (romanul obiectelor) și experimentatorii scrierii pure, pentru care romanul nu ar putea să fie, ca și poezia, decît numai aventura limbajului. Romancierii moderni dau afară din literatură ceea ce în romanul clasic se chema „tipurile“ literare.

În asemenea opere, care respectă catechismul, nu se întîmplă nimic; nu se revarsă nici un sentiment, nici o emoție, nici o senzație, nici un miracol. Omul este ca un lucru, ca toate celelalte. „Bine înțeles că, în felul acesta, asemenea romane sînt romane fără societate; o realitate din care societatea este exclusă“. „Nu cred că o operă literară mare s-a putut naște vreodată dintr-un gînd conceptual prealabil, dintr-o schemă intelectuală anterioară ei, nici dintr-o estetică pre-existentă, — fabricată ca după o rețetă medicală sau o formulă chimică. Orice literatură care-i pură literatură, adică literatură pentru literatură, care-i divertisment sau elaborarea strictă a unei tehnici pure, nu este demnă de nici o prețuire. Chiar cînd pur esteticește este reușită, e ca o floare stearpă, fără rod, inconsistentă. Oamenii așteaptă ca ea să le vorbească despre oameni, despre viață, suferința, pasiunile și moartea oamenilor. Asta face marea literatură, chiar cînd nu vorbește decît de viață, bucuria sau nenorocirea unui singur om“. „Orice artă implică o tehnică; dar nici o mare artă nu este numai tehnică. Pasiunea omului pentru om este izvorul oricărei literaturi. Această pasiune trece prin cunoaștere. Dorința de a se cunoaște pe sine și pe alții este una din componentele ei esențiale. Omul nu este, cum pretind campionii „noului val“ în literatură, numai platitudine, ci



*adincime ; el este totodată și exterior și interior, intim și social“.*

Din aceste constatări bazate pe operele concrete ale „noului val“, se vede ușor că, chiar în asemenea opere de proză, nu se poate descrie nici un specific național. Căci cum ar putea să apară el într-o operă fără oameni, fără viața lor interioară, fără viață pur și simplu, ci doar cu scaune, cu mese și alte naturi moarte ?

În poezia modernă, care lasă la o parte, cu un fel de desgust, sentimente omenești și senzații, fenomenul acesta de dezumanizare este și mai avansat, și mai frecvent.

E cu puțință oare ca acesta să fie modelul literaturii de mâine, configurația ei ?! Cît timp sintem în viață nu am dori să se întimplă acest lucru. Ar însemna, nu moartea literaturii cum prevestesc unii, ci sinuciderea ei.

Pe linia preocupării centrale din aceste comentarii, concluzia este că viața, oamenii cu gândurile și sentimentele lor, cu pasiunile, suferințele și bucuriile lor, cu natura în mijlocul căreia trăiesc, cu obiceiurile lor, sînt cele care dau elementele specificului național, care, fără ele, nu se poate concepe. Și că în poezia care cuprinde o gândire poetică, sentimente omenești, angoase

și stări de spirit interioare sau, pur și simplu, senzații, se poate descifra un specific național, determinat de sensibilitatea caracteristică a poporului care le înregistrează și le dă o anumită tonalitate unică.

Este atunci evident că aceasta este cu puțință numai atîta vreme cît omul și viața nu vor fi izgonite din literatură. Specificul național nu e o noțiune teoretică, ci o realitate vie, rezultantă a procesului vieții în comun a unui popor.

Înlocuite cu mobilele casnice din produsele „noului val“, specific poate fi doar un stil, după nomenclatura mobilierului : stil Ludovic al 15-lea, stil Empire, etc... Dar asta nu ne mai interesează, căci nu am pornit să facem nici colecții, nici muzee.

De altfel, ca tot ce-i artificiu și contrazice bunul-simț și viziunea vieții, „noul val“ ca valul trece, iar specificul național, ca o constantă a literaturii, va rămîne și se va afirma întotdeauna, literatura avînd ca autori, nu niște apatrizi, ci oameni, parte integrantă a unui popor. Nu este deci vorba — în poziția pe care am luat-o — de o preferință teoretică, ci de un imperativ al unui fenomen natural, care ține de stilul vieții și mediul de formație a scriitorului.



eugen luca

## literatura adevărului

Nu negăm prezența, în proza noastră, a unor anume tendințe evazioniste. Nu sîntem, însă, dintre cei înclinați să le exagereze importanța, cu atît mai puțin să se a-larmeze, atîta vreme cît cei mai mulți și dintre cei mai buni prozatori ai noștri, dovedind o fermă, curajoasă atitudine civică, acordă un interes sporit problematicii sociale a zilelor noastre și practică o literatură a adevărului. O literatură incomodă, poate, pentru unii, de vreme ce, spre deosebire de un trecut nu prea îndepărtat, scriitorii nu se mai mulțumesc să illustreze cu dexteritate artizanală teze teoretice juste, unanim acceptate, sau să prezinte în culori trandafirii o lume în plină și dramatică prefacere, ci demonstrează capacitatea de a sesiza fenomene sociale a căror cunoaștere e indispensabilă înțelegerii procesului revoluționar din țara noastră, pe care însă, unii, nu le pot vedea sau nu vor să le vadă. Demonstrează, de asemenea, facultatea de a intui complexitatea acestor noi fenomene, de a arăta ecoul lor în conștiința oamenilor, și de a le dezbate cu mijloace literare adecvate.

Volumul doi al romanului *Moromeții* de Marin Preda, bunăoară, e un act de curaj civic și scriitoricesc la înălțimea prestigiului dobîndit de acest mare prozator, anulînd, într-un fel, o întregă literatură care, în pofida unui aparent dramatism, înfățișa idilic transformările din satul românesc. Necesitatea istorică e aici afirmată cu tărie, dar tragedia pe care ea o generează nu e ocolită. Odată cu dis-

pariția vechii țărănime sînt distruse și anumite valori a căror purtătoare era această clasă. Se provoacă, astfel, un anume hiatus moral, căci noile valori încă nu s-au impus cu adevărat pretutindeni. Acest vid moral — deși relativ și limitat — permite unor imposturi să-și asume rolurile principale într-un spectacol angajînd destinele tuturor.

Acutul simț al realităților, vocația tragică și curajul civic ale lui Marin Preda sînt confirmate și de ultimul său roman *Intrusul*, care ne introduce într-o atmosferă din care n-a fost încă eliminată o invizibilă stihie devastatoare, spiritul filistin. Robiți acestui spirit, unii tineri nu numai că nu pot realiza ideea unui act dezinteresat, al unui gest nobil, ci, mai mult, cînd sînt constrînși de realități să-l admită, fac tot ce le stă în putință ca să-l conteste. Gestul generos, care i-a uluit o clipă, e, încetul cu încetul, transformat într-o culpă, conform unei dialectici fără fisură, care implică negarea egoismului, a micimii și a tropismului instinctual. Filistinismul se simte amenințat, anulat de acest gest și reacționează agresiv Compromișindu-l, se salvează pe sine. Se salvează distrugînd valori umane și morale. Orice tentativă de a opri acest dezastru e paralizat abil, orice rezistență anulată.

Marin Preda nu e, de altfel, singurul scriitor preocupat să denunțe filistinismul sub noile sale aspecte. Alexandru Ivăsiuc e angajat în aceeași operă de asanare morală. Protagonistul romanului *Cunoașterea de noapte*, inaltul funcționar Ion Marina, deși pare sincer și consecvent cu el însuși, trăiește, conștient sau nu, în funcție de împrejurări, pe două planuri diferite, două vieți deosebite: una, aparentă, pe care el însuși o consideră reală, și o alta ascunsă, refulată în adîncurile obscure, pe care singur și-o contestă. Profesionistul „înțelegerii totale” devine, astfel, un ins lipsit de orice înțelegere, care-și nesocotește toți semenii, — în ochii săi, simple, acum, semne convenționale, abstracțiuni —, care minte și se minte cu un soi de sin-

ceritate, care acceptă destul de senin, compromițătoare compromisuri. Echilibrul său, liniștea sa, calmul său nu sînt expresia forței spirituale și morale, ci a unui egoism exacerbat, dominator chiar cînd nu apare astfel, și distrugător. Drama pe care, într-o clipă de luciditate o trăiește nu-l înobilează, de vreme ce nu implică în mod necesar schimbarea atitudinii sale.

Radicală e critica spiritului filistin și în romanul, nu fără cusur, al lui Radu Cosașu: *Maimuțele personale*. Spre deosebire de filistinii lui Ivasiuc, filistinii lui Cosașu nu sînt ceea ce sînt datorită unei gândiri eronate, unei gândiri totuși, ci datorită, dimpotrivă, neputinței lor financiare de a se ridica la înălțimea ideilor pe care le afirmă, și pe care sfîrșesc a le considera ale lor, datorită incapacității lor de a realiza o idee, oricare idee, fie ea și de uz curent. Filistinii lui Cosașu nu-s, ca cei ai lui Ivasiuc, fățarnici din comoditate lașă, ci din prostie și trivialitate. Eforturile lor se îndreaptă într-o singură direcție: salvarea convențiilor, a fațadei onorabile. Adevărul, oricît de îngrozitor, nu-i deranjează atîta vreme cît aparențele îl ascund. Pentru a-și menține prestigiul conferit de aceste idei neasimilate, sînt, însă, disponibili oricăror fărădelegi.

Act de curaj civic, denunțarea filistinismului e, în proza noastră, însoțită de critica aspră a alienării datorită lipsei oricăror preocupări spirituale ce caracterizează o anumite categorie de tehnocrați. Romanul *Prins* de Petru Popescu e, în acest sens, concludent, protagonismul său fiind un soi de mort viu care circulă printre noi cu sentimentul, fals, că ar trăi cu adevărat și încă ar domina viața. E un robot acționînd sub impulsuri exterioare. Ideea că e vorba de un mecanism insufletit doar de comenzile programate e întărită și de lipsa oricărei identități. Nici măcar un nume care să-l distingă de ceilalți nu i s-a acordat, autorul indicîndu-l doar prin funcția îndeplinită: inginerul. Și cum programul oricărei mașini încetează acolo unde începe să se manifeste în-

tr-adevăr omenescul, inginerul lui Petru Popescu se situează, în pofida reușitelor sale sociale sau erotice, în afara umanității.

Că nu evazionismul e fenomenul caracteristic prozei noastre o dovedesc nu numai cărțile amintite aici spre exemplificare, cit, mai ales, orientarea unor tineri și talentați scriitori, refuzîndu-se cu programatică ostilitate idilismului, onești cu ei înșiși, fideli pînă la capăt realităților, ca unii ce se respectă, și pregătindu-și astfel cu adevărat cititorii să înțeleagă viața și să-i înfrunte adversitățile. Printre acești tineri, Virgil Duda, care, se pare, l-a citit atent și cu folos pe Stendhal, dar e la curent și cu noile tendințe românești, se impune cu deosebire, determinîndu-ne să ne oprim mai îndelung asupra romanului său, *Catedrala*.

Duda, spuneam, l-a citit atent și cu folos pe Stendhal. Asemeni maestrului său, el se preocupă îndeaproape de fenomenul arivismului social. Aparent mediocru, apatic și de un conformism total la un mediu mic burghez sordid, timorat și reacționar, tînărul Burghele e, de fapt, un voluntar, ostil lumii la care din necesitate pare a se conforma, de o nebănuită, ineputabilă energie. Cînd are revelația forței sale, cînd, pentru prima oară, trăiește satisfacția euforică de a se distinge din mulțime, de a putea domina masa și a cuceri succese, se decide să se afirme pe plan social, să se realizeze, cu oricîte eforturi, ca o personalitate ce impune tuturor — prietenilor și adversarilor, celor pe care-i comandă, colegilor și superiorilor — pînă într-atît încît, de la o vreme, în jurul său încep a se țese legende.

Nu e, desigur, pentru prima oară, în literatura noastră nouă, cînd un erou, ce părea sortit mediocrității, își descoperă, în noile condiții, potențele necunoscute și se realizează. De obicei, însă, ascensiunea unor astfel de eroi n-avea ca mobil dorința lor intimă, acaparatoare de a se realiza ca personalități sociale, ci aderența la idealul socialist. Ascensiunea lor se datora mai degrabă unor factori exteriori acționînd

în favoarea și fără știrea lor, decît voinței lor exprese. Mai mult, succesul social era adesea pentru erou o surpriză generatoare nu atît de bucurii, cît de îngrijorări. Eroul nu dorea noua situație, părea, însă, dispus s-o accepte din înțelegerea necesității istorice, din spirit de disciplină, din convingerea că slujește un ideal colectiv. Și o făcea, nu o dată, cu sentimentul că-și asumă o povară care-i depășește forțele, că acceptă un sacrificiu. Cînd se întîmpla ca alta să fie motivarea psihologică a ascensiunii sale, eroul era sancționat grav de antipatia scriitorului. Virgil Duda, însă, în spiritul adevărului, răstoarnă datele problemei. El nu prezintă excepția ca fapt de ordin obișnuitului. Eroul său, politicește neutru, acceptă idealul din nevoia de a-și realiza ambițiile. Odată ajuns, însă, acolo unde se visa, el e obligat, prin însăși funcția deținută, să slujească idealul socialist. Să-l slujească chiar dacă din punct de vedere intelectual nu-l va înțelege din plin nici odată, chiar dacă din punct de vedere etic nu și-l va putea apropria nicicînd. Să-l slujească nu atît pentru a-și manifesta recunoștința că i-a creat condițiile permițînd valorificarea personalității sale, ci, mai ales, fiindcă e legat socialmente de instituțiile întruchipînd, mai bine sau mai rău, acest ideal. Burghelile e un individualist care, prin însuși individualismul său, se aservește socialismului, iar autorul care i-a dat viață aduce, astfel, un pe cît de discret pe atît de convingător omagiu socialismului.

Ca și Stendhal, apoi, Duda, descriind ascensiunea socială a eroului său, acordă un interes aparte relațiilor sociale, modului în care ele influențează și, pînă la un punct, determină chiar viața sufletească a personajelor sale. Ne vom referi, în acest sens, la un singur, dar concludent exemplu. E vorba de scena în care-l vedem pe proaspătul inginer Andrei pășind, pentru prima oară, în locuința luxoasă a cercetătorului iubitor de maxim confort, sub îndrumarea căruia lucrează. De proveniență modestă și ducînd pînă atunci o viață de privațiuni obli-

gîndu-l la mărunte și ilicite operații speculative care-l sustrăgeau preocupărilor sale principale, tînărul inginer e șocat de etalarea luxului și buneii stări, trăiește un sentiment de inferioritate socială, de invidie, și simte nevoia de a poza în fronde pentru a-și ascunde complexul. Politețea cu care e tratat, avansurile ce i se fac — toate i se par suspecte, îi sînt nesuferite.

Discipol al lui Stendhal, investigînd pasionat complexe relații sociale și practicînd un soi de cult al energiei care nu-l împiedică să vadă trivialitatea vieții curente, Virgil Duda se resimte, însă, și de experiența noilor cuceriri romanești. În primul rînd, prin atitudinea sa ambiguă față de eroi. Admirat pentru calitățile sale îndiscutabile, inginerul Burghelile e condamnat sever pentru opacitatea sa, surprinzătoare pe anume planuri, pe care raporturile sale familiale, bunăoară, o evidențiază dar nu o epuizează; condamnat, iarăși, pentru o anume brutalitate agresivă și demagogie, pentru lipsa oricărei vieți afective și carența oricărui criteriu etic, pentru un anume filistinism și conformism social. Personalitate puternică sau mecanic programat cu mijloace subtile — Burghelile ne este cunoscut și rămîne, totuși, pentru noi o enigmă.

Aceeași atitudine ambiguă față de tînărul inginer Andrei, ins indiscutabil onest, dar incapabil să se orienteze în cele mai simple situații, de o slăbiciune morală frizînd adesea lașitatea și care, deocamdată, eșuează.

Influența noilor tendințe romanești se vede și în atitudinea modestă a autorului, care, departe de a se considera atotștiutor, avansează mai degrabă niște ipoteze față de care el însuși își manifestă oarecum scepticismul. Nu fără o anume ironie de natură să sugereze caracterul relativ al lucrurilor și întîmplărilor, a cunoașterii noastre înseși.

Vorbeam despre Duda ca despre un scriitor practicînd o literatură profund realistă, a adevărului. Titlul romanului său pare însă a infirma această aserțiune. Să nu ne

lăsăm induși în eroare. Uzina e, într-adevăr, o catedrală a vieții moderne. Numai că o catedrală în construcție, o catedrală neterminată. Și o catedrală în care de obicei nu se oficiază, iar când, cu prilejul unor ședințe solemne bunăoară, s-ar părea că se desfășoară un ritual, că asistăm la o ceremonie organizată după tipic pînă în cele mai mici amănunte, aparențele nu trebuie să ne înșele: spectacolul, mai mult sau mai puțin agreabil, nu e un mod de a comunica într-un ideal abstract, ci o foarte precisă înfruntare de forțe, de interese contradictorii pe care, e adevărat, un neinițiat cu greu ar putea-o bănuși. Ritual e aici nu un mod, discutabil poate, de a te apropia de un ideal, ci expresia unei tactici subtile de luptă.

În spiritul adevărului, Virgil Duda ține să ne atragă atenția că, oficiind, sacerdoții noii catedrale n-au în vedere totdeauna interesele cultului cărora aparent li s-au consacrat, ci, uneori, exclusiv propriile lor interese, că, unii, în forul lor intim, sînt, de fapt, de un indiferentism înspăimîntător, deși, socialmente destinul lor e legat de cel al Catedralei pe care o slujesc. Inginerul Burghel, regizor de mare clasă, stîrnind admirația invidioasă a celor mai înverșunați adversari ai săi, așteptînd o inspecție, organizează cu o uimitoare precizie și pînă la amănunt, spectacolul pe care-l vom viziona. Dar omite esențialul: să-și fixeze o atitudine, fiindcă nu idealul căruia pare a i se fi consacrat a determinat opțiunea lui, ci psihologia, lui încă necunoscută, a spectatorilor în fața cărora se va produce în curînd, a judecătorilor pe care trebuie neapărat să-i cîștige de partea sa. Conformîndu-se spectatorilor, el le va lăsa impresia că slujește idealul de care, în afara poziției sociale pe care, prin el, a dobîndit-o — nu-l leagă nimic. Să lase această impresie, chiar dacă îl va deservi.

Romancierul dovedește, în aceste pagini, și nu numai aici, un foarte acut simț de observație a realităților sociale, a psihologiei unor

inși legați de instituțiile noastre sociale și, în același timp, îndepărtați mai mult decît ei înșiși bănuiesc de idealul întruchipat de ele. Notînd aceste constatări, autorul pronunță implicit, o gravă sentință la adresa indiferentismului social, a ipocriziei și filistinismului. O sentință cu atît mai gravă, cu cît personajul respectiv, inginerul Burghel, nu e lipsit de un anume farmec care ține de forța și energia sa, de știința sa de a impune și de a se impune, de inteligența sa mobilă pe atîtea planuri. Un personaj pe care un scriitor idilic l-ar fi propus, cu siguranță, admirației noastre, dar față de care autorul acestui roman e mai mult decît circumspect.

Și în vechile catedrale puteau oficia preoți indiferenți în forul lor intim credințelor afișate. Dar practicînd cultul la care aderaseră pentru a dobîndi o poziție socială avantajoasă, ei simțeau nevoia să se reclame în permanență de la idealul slujit. În noua Catedrală oficierea ceremoniilor menite totdeauna, aparent cel puțin, să servească idealul, nu reclamă, însă, neapărat invocarea ca atare a idealului, fie pentru că se consideră că asistența ar fi atît de pătunsă de convingerile a căror întruchipare e Catedrala, încît acesta ar fi un act lipsit de finalitate practică, care, în plus, ar dăuna spectacolului convingător prin sine; fie, dimpotrivă, fiindcă s-ar porni de la ideea inutilității de a predica idealul celor ce nu se pot înălța la el, dar a-i determina să acționeze în serviciul idealului prin alte mijloace, satisfăcîndu-le, bunăoară, gustul de ceremonios sau stimulîndu-le interesele personale.

Vedem aici o reacție la o întreagă literatură demagogică practică într-o vreme și menită a lăsa cititorului senzația că oamenii acționează numai în funcție de ideal, în afara unor determinante individuale dintre cele mai concrete, printre care cele pecuniare se îmbină cu vanitatea, nevoia de a dispune de soarta altora, de a cheltui o energie ce se cere neapărat consumată.

Remarc, însă, totodată, că Duda, pe de altă parte, ne face să simțim concret că toți cei care, într-un

fel sau altul — ca sacerdoți sau simpli credincioși — intră în Catedrală, trăiesc în și prin Catedrală, sint, ca să spun așa, perfect adaptați condiției impuse de ea, se simt aici în mediul lor firesc, nu concep un alt mod de viață. Oamenii, cu alte cuvinte, chiar dacă nu s-au pătruns de conștiința socialistă, nu admit altă societate decât aceea pe care o construiesc. Cartea deloc idilică a lui Duda constituie, astfel, o demonstrație convingătoare a victoriei orînduirii socialiste în țara noastră.

S-ar putea deduce că, în romanul lui Virgil Duda, Catedralei i se atribuie o altă semnificație simbolică. Ceremonialul ar ține aici de cotidian. Nu spectacolele regizate la mari intervale de timp ar atribui, deci, uzinei caracterul de Catedrală, ci activitatea diurnă, desfășurată ca un rit, după legile frumosului și producînd celor care o practică o satisfacție aparte. Că nu aceasta e, însă, intenția autorului nostru dotat cu un foarte dezvoltat simț al realităților și refuzîndu-se hotărît soluțiilor idilice, o dovedesc paginile excelente descriind condițiile de muncă din secția condusă de bătrînul și înapoiatul meșter Andone, un soi de pristav grosolan, obtuz și suficient, cu o mentalitate tipic chia-burească. Departe de a avea caracterul unui rit, al unei ceremonii în care toți sint implicați și care pe toți îi înobilează, munca din acest sector amintește de timpul revolut cînd efortul productiv era considerat o grea povară, un cumplit blestem, o abdicare totală de la demnitate. Nu se poate, iarăși, vorbi despre muncă văzută și trăită ca un rit, de vreme ce relațiile dintre slujitorii acestei Catedrale, departe de a fi armonioase și subordonate reușitei spectacolului, sint uneori atît de încordate, încît par a contrazice flagrant însăși ideea de rit. Indiferența față de partenerul cu care ar trebui să officiezi, brutalitatea extremă adesea în raporturile dintre factori de mai mare sau mai mică răspundere și subordonații lor, recursul frecvent la intrigă și calomnie, dorința de a aservi propriului lor scop, oamenii

cu care lucrează, iau uneori forme de o violență extremă.

Cazul tînărului inginer Andrei, deloc demagog, capabil și dornic de muncă, fire independentă și onestă, care e aruncat de către Burghelile într-o situație umilitoare și silit la inactivitate numai fiindcă nu s-a arătat dispus să devină un instrument al șefului ierarhic într-o luptă personală ce nu-l interesa, e, în acest sens, concludent.

Sentimentul nostru e că Duda, recurgînd la simbolul Catedralei, intenționa, exagerînd poate, în spiritul adevărului totuși, să demonstreze că ridicînd Catedrala, nu toți constructorii sint la înălțimea operei pe care o înfăptuiesc și de care sint legați. Prin mentalitatea lor, prin caracterul relațiilor stabilite între ei, unii dintre constructori — și nu neapărat salahorii care cără piatra — aparțin încă altei lumi. Lumii, a cărei înfrîngere Catedrala va trebui s-o pecețuiască.

E o viziune crudă, dar cruzimea aceasta e, ea însăși, expresia unor înalte exigențe etice la care aderăm, și care atribuie cărții acesteia dure, un suflu poetic. O viziune crudă, dar necesară, la închegarea căreia fiecare episod, fiecare situație contribuie. Poate că meșterul Andone e — cum se spune în limbajul politic — o rămășiță a trecutului. Dar vidul spiritual al inginerilor care-și petrec atît de a-nost duminicile, uluitoarea transformare a vioaiei, altă dată, studente Cecilia, lipsită acum de orice personalitate, pentru a se realiza ca soție ce sfîrșește prin mediocritatea ei să-l irite pe însuși mediocrul ei bărbat; conformismul, ușor teatral și pedagogic-sîcitor, al lui Dascălu, arivismul și agresivitatea lui Petru, toate aceste elemente contribuie la închegarea viziunii de care vorbeam.

Prin acest roman dens, Virgil Duda a demonstrat virtuți scriitoricești și, totodată, curajul unei atitudini civice ferme, plasîndu-se, astfel, într-o familie de spirite, cu nu puține nume prestigioase, și care și-a făcut o rațiune a existenței și un blazon de onoare din practicarea unei literaturi a adevărului.

n. tertulian

## benedetto croce sau despre raporturile dintre estetică și filozofie

Problema raporturilor dintre estetică și filozofie poate fi abordată din două unghiuri de vedere complementare. Analiza filozofică a naturii artei joacă în anumite împrejurări rolul unui test decisiv pentru valabilitatea unei întregi teorii a cunoașterii și a unei întregi ontologii. Sincopa sau criza unei gnoseologii sau unei ontologii a existenței sociale, puse în fața misiunii de a elucidă natura operei de artă, îi pot fi fatale. Merleau-Ponty considera, de pildă, în capitolele dedicate lui Lukács, din cartea sa „Les Aventures de la Dialectique“, că descoperă o contradicție între fidelitatea lui Lukács față de teoria reflectării (numită disprețuitor de filozoful francez „sumara gnoseologie realistă“ a lui Lenin) și postularea de către esteticianul marxist a unei inegalități între dezvoltarea artei și cea a societății, cu corolarul firesc: existența unei dinamici lăuntrice a creației artistice și a unei autonomii relative a operei de artă. Merleau-Ponty era convins că numai printr-un act de *infidelitate* față de „realismul filozofic“, sub impulsul unui simț viu al specificității artei, Lukács putea apăra în continuare ideea non-coincidenței sau a unei posibile asimetrii între dezvoltarea artei și cea a societății. Un soi de *hiatus irrationalis* s-ar fi deschis între „metafizica materialistă“, care ar sta la baza teoriei reflectării, și emergența creației artistice din totalitatea relațiilor sociale. Merleau-Ponty vedea în tezele lui Lukács cu privire la literatură perpetuarea adevăratei metode de gândire dialectice din cartea sa de tinerețe *Geschichte*

*und Klassenbewusstsein* și le atribuia o incompatibilitate de structură cu „gândirea realistă și causală“ a materialismului de tip leninist. Tentativa lui Lukács de a concilia cele două tendințe de gândire divergente, era considerată expresia unei contradicții tragice. Lăsând deocamdată de-o parte judecata asupra valabilității considerațiilor lui Merleau-Ponty, să reținem ideea incontestabilă și extrem de importantă că zona esteticului devine un teren de elecțiune pentru validarea sau invalidarea unei teorii a cunoașterii și a unei întregi filozofii a spiritului. Contactul cu complexiunea specifică a obiectului estetic (opera de artă) era menit, în reprezentarea lui Merleau-Ponty, să declanșeze o criză ireductibilă în structura unei teorii filozofice, clădite pe postulatele teoriei reflectării și ale unui „naturalism“ epistemologic și ontologic.

Exemplul esteticii lui Benedetto Croce ne poate ajuta să luminăm problema din celălalt unghi de vedere. Croce va sublinia în repetate rânduri, cu o voluptate neascunsă, că fiecare din „teoremele“ sale despre natura artei, avea drept supuziție o precisă teorie a cunoașterii și consecințe considerabile în planul general al filozofiei spiritului. Cu radicalismul filozofic al gânditorului autentic, Benedetto Croce va pune mereu în lumină osmoza între gândirea sa asupra artei și teoria sa generală asupra vieții spiritului. Analiza filozofică a naturii esteticului este astfel transformată într-un catalizator, sau într-un reactiv superior, pentru a valida o poziție filozofică de ansamblu. Chiar la data pu-

blicării ei (1902), „Estetica“ lui Croce era concepută de autorul ei ca o demonstrație eclatantă a eșecului simultan al filozofiei pozitivistice (cu diversele ei nuanțe: asociaționism, fiziologism, psihologism, etc.) și al „metafizicii“ sau „intelectualismului“. Este o operație dintre cele mai interesante să urmărești modul în care Benedetto Croce extrage din analiza procesului de creație artistică dovezi și postulate pentru o filozofie generală a spiritului. Nu trebuie așadar să pară surprinzător că observația cu privire la caracterul „activ“ al spiritului în procesul de elaborare al imaginii artistice, opus prin definiție simplei pasivității sau receptivității, devine pentru Croce un certificat de valabilitate al ideii kantiene despre spirit ca „sinteză a priori“. Raționamentul lui Croce era clar. Insistența cu care sublinia în primele pagini ale „Esteticii“ sale diferența calitativă între simpla senzație sau combinație de senzații (considerate simplu „fapt psihologic“) și adevărata „intuiție“ sau „reprezentare“ (identificată cu „expresia artistică“ și considerată „fapt spiritual“) era strâns legată de voința unei demonstrații filozofice anti-pozitivistice și anti-materialiste. Extrapolarea filozofică a analizei estetice devine cu totul limpede când Croce identifică procesul de combustione al senzațiilor brute („materia“ creației artistice) și transfigurarea lor în „imagine“ sau „expresie“ cu *sinteza a priori* kantiană. Mai târziu Croce își va preciza și amplifică ideea, vorbind despre convertirea sentimentelor sau a tumultului pasional („materia“ artei) în imagine ca un act de *sinteză a priori*. Implicațiile filozofice ale unui asemenea demers al gândirii sînt evidente. Imposibilitatea clară de a explica plăsmuirea imaginii artistice prin simpla juxtapunere, aglutinare sau combinație de senzații devine simbolul falimentului oricărui sensualism, pozitivism sau naturalism filozofic (Croce le identifică frecvent și cu „materialismul“); activitatea fantaziei artistice fiind prin definiție *sintetică* și ideea unei sinteze *a posteriori* fiind respinsă *de plano*

(ar fi însemnat o revenire la de-testatul pozitivism sau materialism) singurul punct de sprijin solid i se părea lui Croce concepția kantiană despre spirit ca activitate sintetică *a priori*. Tranzițiile perpetue din planul analizei estetice în cel al gnoseologiei sau al filozofiei generale sînt o constantă a scrisului lui Benedetto Croce. Compromiterea asociaționismului și a sensualismului filozofic prin intermediul „esteticii“ i se părea un argument „suficient“ pentru a susține teza că adevăratul fundament filozofic al esteticii moderne nu l-ar putea oferi decît o gnoseologie „subiectivistă“, de genul celei inaugurate de Descartes și Kant, sau una „activistă“, în spiritul celei a lui Vico. Caracterul de „creație“ și nu de „reflex“ al operei de artă, caracterul „productiv“ și nu „imitativ“ al imaginației artistice (opera poetică, va scrie Croce într-o propozițiune revelatoare din *Aesthetica in nuce*, „è una creazione e non un riflesso, un monumento e non un documento“) îi apăreau esteticianului italian tot atîtea dovezi pentru concepția despre cunoaștere ca o „activitate“ prin care „subiectul își creiază obiectul“ sau pentru o reinterpretare a gnoseologiei lui Vico: nu putem cunoaște decît ceea ce facem, cunoaștere și activitate sînt sinonime.

Modul în care Benedetto Croce a folosit estetica drept piatră unghiulară pentru elaborarea sistemului său de „filozofie a spiritului“ poate fi ilustrat și pe alte planuri. Nu trebuie să uităm că esteticianul italian a pus el însuși insistent în evidență semnificația polemică a primei sale „Estetici“ (cea din 1902), văzînd în ea un act critic îndreptat împotriva punctului de vedere „intelectualist“ și „conceptualist“ asupra artei. Croce va sublinia mai târziu că intenția sa primordială era în „Estetica“ de a da o lovitură decisivă esteticii „tipicului“ și a „conceptului“, prin elaborarea faimoasei sale noțiuni de *intuiție*. Intențiile filozofice, critice și polemice, ale lui Croce, apar cu totul transparente în cartea sa despre



Hegel, publicată la câțiva ani după apariția *Esteticii*, sub titlul: „Cio che è vivo e cio che è morto della filosofia di Hegel” (1906). Cartea despre Hegel reprezintă unul din momentele cel mai semnificative din evoluția filozofică a lui Croce. Prima sa ținută, în atitudinea critică față de Hegel, era să conteste acel *prius logic* pe care filozoful german îl atribuia principiului contradicției în devenirea realității și a spiritului: principiului unității și sintezei contrariilor Croce îi substituia în ordinea priorității principiul relației facultăților spirituale *distincte* și al mișcării lor circulare (v. și textul „Sulla teoria della distinzione e delle quattro categorie spirituali” din 1946 în vol. *Filosofia-Poesia-Storia*, p. 49—50). Cel de al doilea scop, strâns legat în concepția lui Croce de cel dintâi, având însă aparențe mult mai convingătoare și mai seducătoare, era să submineze definitiv „panlogismul” filozofiei hegeliene, contestând teza lui Hegel că diversele activități spirituale (arta, religia, etc.) nu ar fi decât forme imperfecte ale filozofiei și revendicând energic autonomia lor.

Critica uneia din tezele cardinale, efective cele mai vulnerabile, ale sistemului filozofic hegelian: teza că arta nu ar fi decât o formă imperfectă și provizorie de revelare a „ideii absolute”, cu corolarul cunoscut: predicțiunea „morții artei”, îi servea de minune lui Croce pentru polemica sa împotriva tendințelor „logiciste” și „intelectualiste” de interpretare a artei. Ceea ce ne interesează însă mai ales acum este să subliniem felul în care estetica era folosită de Croce drept principală scindură de salt pentru a deschide o breșă decisivă în ansamblul construcției speculative a filozofiei hegeliene. Croce avea în principiu deplină dreptate să respingă interpretarea artei în spirit logicist sau intelectualist, fie că era vorba de punctul de vedere al leibnizianului Baumgarten asupra artei ca o „cunoștință confuză”, sau „inferioară”, fie că era vorba de tratarea ei în spiritul lui Hegel ca o „filosofia

difettiva” (filozofie imperfectă). După cum avea deplină dreptate să se ridice cu energie împotriva tendinței tipic idealiste a lui Hegel de a stabili o ierarhie între diversele facultăți ale spiritului, tratând arta ca o treaptă inferioară în devenirea ideii absolute, situând ideea logică în vârful piramidei formelor spiritului, ș.a.m.d. Obnubilarea autonomiei reale a artei, în constelația formelor spiritului, de către Hegel, prin concepția sa asupra artei ca „formă sensibilă a ideii” și prin teza despre filozofie ca singur mod adecvat de revelare a Ideii, era folosită de Croce drept o demonstrație a justetei criticii sale generale împotriva filozofiei hegeliene și ca o pledoarie *pro domo* în favoarea reformei întreprinse de el în cîmpul filozofiei spiritului. Critica idealismului speculativ al lui Hegel și a tezei sale centrale: epopeea „ideii absolute” de la alienarea ei în „natură” pînă la regăsirea ei plenară în sistemul filozofic hegelian, îi îngăduia lui Croce să incrimineze nu numai pan-logismul hegelian, dar și perpetuarea unui punct de vedere „transcendentalist” sau „teologic” în filozofie.

Există cazuri în istoria gândirii cînd analiza unei orientări filozofice descoperă un soi de supra-etajare a mobilurilor ei: scrutată atent, orientarea filozofică respectivă, își dezvăluie dincolo de mobilurile ei aparente, vizibile, și un mobil mai ascuns, inaparent la primul contact, aproape criptic. Polemizînd împotriva concepției hegeliene despre artă, ca „reprezentare sensibilă a Ideii”, Croce părea să urmărească realizarea unui dublu obiectiv: să denunțe primejdia ca autonomia artei să fie sacrificată prin preeminența unui punct de vedere panlogist asupra devenirii spiritului și să pună în evidență simultan efectele funeste ale mentalității „metafizice” și „transcendentaliste” în filozofie. Revendicînd autonomia artei în ansamblul formelor spiritului împotriva a ceea ce el numea „conceptualismul estetic hegelian”, Croce putea revendica simetric un punct de vedere strict „imanentist” în filozofie, liber de reziduurile orică-

rui principiu metafizic suprem și al oricărei forțe transcendente (alu-zia imediată era la efectele negative ale principiului „ideii absolute“ în cadrul sistemului lui Hegel). O analiză atentă a polemicii lui Croce, aparent pe deplin legitime și convingătoare, împotriva idealismului absolut și a metafizicii în filozofie, urmărită în articulațiile ei concrete și în ramificațiile ei istorice, dezvăluie însă un resort al ei mai puțin vizibil dar nu mai puțin important. Voința de a compromite ideea unei entități metafizice sau religioase, ca principiu explicativ suprem al lumii, se transforma la Croce într-o polemică simultană împotriva admiterii oricărui dualism filozofic de genul celui spirit-natură, ca și împotriva tendinței, denunțată ca simetrică cu cea a idealismului absolut, de a „entifica“ ideea de natură sau de materie, prin metamorfozarea ei într-o realitate transcendentă conștiinței. Geneza și evoluția gândirii lui Croce pun astfel în evidență o trăsătură fundamentală, extrem de revelatoare: atitudinea negativă față de anacronicul spirit metafizic și transcendentalist în filozofie se convertește frecvent, printr-un act de tranziție foarte tipic pentru direcția reală a gândirii lui Croce, într-o polemică obstinată împotriva concepției materialismului istoric.

Este cât se poate de semnificativ că oricât de revenit de-a lungul îndelungatei sale activități teoretice asupra concepției materialismului istoric, Benedetto Croce a formulat constant împotriva lui Marx o obiecție analogă cu cea îndreptată împotriva hegelianismului. Pentru Croce procedeul lui Hegel de a extrapola principiul suprem al devenirii lumii în Ideea absolută, și-ar fi găsit un echivalent perfect în tendința lui Marx de a situa la baza devenirii istorice o simetrică forță propulsoare: Materia sau Economia. Direcția atacului teoretic al lui Croce era clară: a identifica sub raport filozofic marxismul cu un soi de cripto-hegelianism și a-l învinui în consecință chiar de o ascunsă perpetuare a mentalității metafizice sau teologice în filozofie.

Ce legătură au toate aceste polemici filozofice ale lui Croce cu arta și cu reflecția sistematică asupra ei, cu estetica? Se poate spune fără exagerare că meditațiile asupra artei și sinteza lor teoretică: estetica, au jucat la Croce rolul unui centru generator pentru desfășurarea întregului său front de luptă filozofică. Nu ne este îngăduit să uităm că filozoful italian a consacrat anii imediat anteriori elaborării sistemului său de estetică (*Tezele sale pentru viitoarea Estetica* erau gata redactate în 1900) unui studiu intens al materialismului istoric, sub impulsul și influența maestrului său Antonio Labriola, și unei tentative de critică filozofică și chiar economică a marxismului. Cartea sa „Materialismul istoric și economia marxistă“ cuprinde studii scrise între anii 1896—1899 și adunate în volumul tipărit în anul 1900. Raporturile lui Croce cu marxismul oferă o temă de studiu pasionantă: efectul fecund al contactului cu materialismul istoric pentru propria sa formație spirituală, procesul de transmutație și de metamorfoză al anumitor teze ale marxismului în propriul sistem filozofic crocian, atracția exercitată asupra lui Croce de metoda lui Marx de tratare a istoriei dar și repulsia profundă pe care i-o trezea concepția filozofică de ansamblu a marxismului, au generat timp de câteva decenii dialogul perpetuu, mereu reinnoit și variat, pe fondul unei identități structurale de atitudine, al lui Benedetto Croce cu materialismul istoric.

Se poate chiar demonstra că geneza idealismului filozofic crocian este strâns legată de o disimulată sau vizibilă reacție împotriva marxismului. Nu ar fi deloc hazardat să se susțină că divorțul lui Croce de Hegel și importanțele „revizuirii“ la care înțelegea să supună gândirea filozofică hegeliană erau dictate în fond de spectrul tezelor marxiste. Critica filozofică îndreptată de Croce împotriva marxismului debuta prin a identifica principiul determinării conștiinței sociale de către existența socială cu vechea concepție providențialistă a unei as-

cunse „subistorii“, care ar pre-termina desfășurarea istoriei vizibile. Benedetto Croce, ca și mulți alți critici și adversari ai marxismului, considera că o concepție *materialistă* asupra istoriei ar implica *ipso facto* o diminuare sau o degradare a rolului conștiinței și spiritului în desfășurarea proceselor istorice. Fără o asemenea supoziție nu este comprehensibilă asimilarea specific crociană a marxismului cu vechile „filozofii ale istoriei“, de tip metafizic sau providențialist: pentru Benedetto Croce postularea de către Marx a rolului hotărâtor în *ultimă instanță* al condițiilor economice în desfășurarea proceselor sociale se transforma într-o hipostaziere a Materiei sau Economiei în zeita tutelară a istoriei. Croce atribuia marxismului fantasma Economiei văzută ca o forță ascunsă, autonomă, sustrasă inițiativelor umane și dirijând din umbră spectacolul istoriei. Numai printr-o asemenea distorsiune logică se poate explica tipica tendință crociană de a pune semnul egalității filozofice între Ideia lui Hegel și pretinsa Materie sau Economie a marxismului, transformând materialismul istoric într-o simplă recidivă a „vechii concepții metafizice și transcendente, și din această cauză în același timp naturaliste“ asupra istoriei. Ca un corolar al acestei prime identificări, se produceau re-criminările lui Croce împotriva a ceea ce el numea tendința marxismului de a transforma diversele forme de activitate spirituală în simple derivate sau epifenomene ale unei „cauze ascunse“: raporturile între structură și suprastructură erau asimilate de Croce, în conformitate cu viziunea sa generală despre marxism ca un cripto-idealism sau ca o cripto-metafizică, cu relațiile între Realitate și Aparență, între Substanță și Accident, între „cauze sottostanti“ și „motivi superficiali“, ș.a.m.d.

Un sistem filozofic nu poate fi înțeles fără a detecta în structura lui jocul reacțiunilor față de contra-tendințele sale. Identificarea materialismului istoric cu o „filozofie a istoriei“ de tip hegelian, mai

exact cu un hegelianism răsturnat, devenea în suta raționamentelor lui Croce un instrument prețios pentru a justifica tentativa sa globală de reformare a concepțiilor tradiționale asupra istoriei și de elaborare a unei noi filozofii a spiritului. Nimic nu exprimă mai bine direcția gândirii lui Croce decât aceste rânduri cuprinse într-un text din 1934, intitulat semnificativ *Contro le sopravvivenze del materialismo storico* și în care asimilarea revelatoare a marxismului cu hegelianismul apare cu totul clară: „critica filozofică a erodat (ha corrosio) materialismul istoric în fiecare din laturile sale, regăsind în el, tocmai fiindcă era răsturnată, eroarea identică, și consecințele rele, ale panlogismului hegelian, care nu recunoaște și compromite originalitatea și autonomia diverselor forme spirituale, acestea fiind în distincția și unitatea lor procesul însuși al spiritului uman, libertatea sa creatoare. Și împotriva marxismului, cum o făcuse înainte împotriva hegelianismului, critica a revendicat formele (spirituale) negate respectiv de unul sau de celălalt: împotriva lui Hegel, fantazia și praxis-ul; împotriva lui Marx, moralitatea, fantazia și gândirea“ (B. Croce: „Conversazioni critiche“, vol. V).

Raționamentele lui Benedetto Croce arătau limpede că în reprezentarea sa autonomia diverselor forme de activitate spirituală (deci și a artei) nu putea fi garantată decât printr-un act de subversiune filozofică simultană a „panlogismului“ hegelian și a „economismului“ marxist. Credința sinceră a lui Croce era că un contact genuin cu arta, și o analiză lipsită de prejudecăți a principiului estetic, sînt de natură să pună în evidență o criză structurală atât a ontologiei idealiste hegeliene cît și a materialismului marxist. Adevărul este că Benedetto Croce nu greșea deloc polemizînd cu atîta energie împotriva unei concepții asupra istoriei de tipul faimoasei *Geschichtsphilosophie* hegeliene și împotriva tendinței hegeliene de *logicizare* a desfășurării istorice prin transformarea categoriilor istorice în categorii logice.

Croce avea deplină dreptate să opună tendințelor panlogiste din sistemul filozofic hegelian, exigența unei viziuni genuine, realiste, asupra istoriei umane, întemeiate pe rolul inițiativelor libere și al activității creatoare a subiectului uman. Benedetto Croce era în fond nu mai puțin îndreptățit să polemizeze și împotriva marxismului în măsura în care marxismul era interpretat ca un hegelianism *à rebours*: ceea ce era Ideea sau Spiritul Absolut la Hegel s-ar fi transformat în hegemonia factorului economic la Marx și întreaga istorie umană nu ar fi fost decât produsul unui soi de autodynamism al economiei.

Estetica și filozofia spiritului se sprijină reciproc la Benedetto Croce, articulându-se într-o sinteză inextricabilă. Una din teoremele sale estetice centrale, cea despre caracterul *a-logic* al artei sau ceea ce Croce va numi cu o formulă expresivă „la sublima insignificanța intellettuale della poesia”, i se părea a deschide prin ea însăși o spărtură definitivă în unitatea construcției speculative a lui Hegel; după cum o altă teoremă estetică a crocianismului, cea a „a-practicității” sau „ateleologismului practic” al artei, i se părea prin ea însăși o contrazicere irefutabilă a concepției materialiste asupra istoriei. Teoria „autonomiei estetice” a lui Benedetto Croce nu poate fi așadar disociată de postulatele filozofiei sale generale (scopul nostru fiind de a demonstra prin analiza operei lui Croce, că teoria „autonomiei valorii estetice” este în ansamblul ei strâns condiționată de o anumită filozofie generală a spiritului). Oricite merite era dispus Croce să recunoască esteticii lui Hegel, elogiind simțul său deosebit pentru artă, elevația la care ridica arta în constelația formelor spiritului și impulsul puternic dat studiului problemelor estetice, obiecția adusă gândirii estetice a marelui filozof german era fundamentală: definind arta ca „forma sensibilă a Ideii” Hegel ar fi fost victima prejudecății panlogiste de la baza întregului său sistem și ar fi rămas opac față de adevărata „regiune a activității es-

tetice” care se situează într-un raport de „anterioritate și ingenuitate față de cunoștința filozofică”. Artă este pentru Croce „forma teoretică primitivă”, o „forma conștientă prefilosofică”, situată pe o treaptă anterioară cunoștinței noționale în circularitatea formelor spiritului (v. și „Saggio sullo Hegel”, 1967, p. 82—83). Cit despre concepția materialismului istoric, convingerea lui Croce era că tocmai componenta *materialistă* a concepției ar purta culpa principală pentru tendința de a transforma arta și celelalte forme de activitate spirituală în simple anexe sau derivate ale proceselor sociale: „quando diritto e Stato, etica e religione, arte e filosofia venivano considerate come „esponenti” delle „condizioni sociali”, e perciò come qualcosa di piu o men *derivato* rispetto alla produzione economica, che era sol essa *l'originario*” (v. Croce: „La Storiografia in Italia” în *La Critica*, 1920, Sept. p. 266—267). Alternativa filozofică decisivă i se înfățișa lui Benedetto Croce în termenii următori: a recunoaște principiul marxist al determinării conștiinței sociale prin existența socială echivala pentru el cu reducerea artei și a celorlalte forme spirituale la o simplă funcție „exponențială”, derivată, răpindu-li-se autonomia și idealitatea; o concepție *practică și utilitară* asupra artei i se părea lui Croce corolarul necesar al unei concepții *materialiste* asupra istoriei; a salvagarda autonomia și idealitatea artei, caracterul ei de *teoresis* a vieții sentimentale, implica în mod necesar pentru Croce erodarea laturii *materialiste* a concepției materialist-istorice asupra societății și înlocuirea ei cu o „filozofie nouă și mai bună” („una nuova e migliore filosofia”). Se poate spune, fără teama de a greși, că voința de a privilegia autonomia artei a determinat acțiunea filozofică de „revizuire” și „critică” a materialismului istoric întreprinsă de Benedetto Croce. Dialogul cu marxismul și polemica împotriva concepției marxiste sint, vizibile sau disimulate, în mod conștient sau subconștient, prezențe perpetue în activitatea filozofică a

lui Croce. Un remarcabil cercetător al filozofiei moderne italiene, Eugenio Garin (specialist reputat în problemele Renașterii) a consacrat în cartea sa *Cronache di filosofia italiana* (1900—1943), tipărită de editura Laterza în 1954, pagini elocvente și persuasive demonstrației modului în care Croce și-a elaborat prima *Estetica*, și sub influența idealismului gnoseologic al lui Giovanni Gentile, ca o replică filozofică la punctul de vedere al materialismului istoric (v. mai ales capitolele „Alle origini della «Critica»” și „La Filosofia come scienza dello spirito”). „Tranziția de la cercetările marxiste la estetică — scrie Garin cu referire la perioada care desparte publicarea cărții „Materialismul istoric și economia marxistă” de cea a „Esteticii” — are în întregime savoarea unei crize și a unei revolte de tonalitate neoromantică, dacă nu se vrea a se admite la Croce o stranie inconștiență cu privire la hiat-ul profund dintre studiile (sale) marxiste și *Estetica*” (p. 248). Croce înțelegea prea bine că pentru a submina definitiv teza despre artă ca un „fenomen de suprastructură”, pentru a relaxa în mod radical relația între artă și ambianța socială, cu scopul de a valida autonomia activității estetice a spiritului, era necesară concentrarea ofensivei filozofice asupra înșeși postulatelor fundamentale ale gândirii marxiste. Este interesant că Benedetto Croce se arăta gata să recunoască în anumite limite valoarea metodei marxiste de investigare a istoriei și superioritatea ei asupra istoriografiei curente de tip „cronachistic” sau „erudit”; Croce va reține ca un merit al materialismului istoric tendința de a îmbrățișa întregul organism istoric și de a-l studia ca o totalitate coerentă; admitând, cel puțin în prima fază a activității sale, fecunditatea materialismului istoric văzut ca un „canon de interpretare”, Croce se va împotrivi însă categoric postulatelor sale filozofice (aci există o analogie evidentă cu poziția lui Georg Simmel din cartea sa *Geschichtsphilosophie*). Niciunul din argumentele pe care fostul său pro-

fesor, Antonio Labriola, le adusese spre a spulbera reducția vulgarizatoare a marxismului la un simplu „economism” și spre a pune în valoare complexitatea raporturilor între diferitele forme ale activității sociale, activitatea economică reprezentind doar în *ultimă instanță* factorul determinant, nu i se păruseră satisfăcătoare lui Croce și nu-i clătinaseră rezistențele de principiu. Consecvent credinței sale că a admite prioritatea ontologică a activității economice în sistemul activităților sociale însemna a reveni la o concepție providențialistă și criptoteologică asupra istoriei umane (Economia sau Materia jucind un rol echivalent cu cel al lui Dumnezeu sau al Ideii hegeliene), fidel aprehensiunii că un asemenea punct de vedere însemna punerea activităților spirituale într-o inacceptabilă postură subalternă, Benedetto Croce înțelegea prea bine cât de important era să-și concentreze direcția principală de atac asupra aspectului *materialist* al concepției marxiste a istoriei. Filozoful italian nu va șovăi în consecință să revindice, polemizind retrospectiv cu concepția lui Labriola, „spiritualizarea” economiei, conceperea ei nu ca o formă de activitate materială cu legi obiective, ci ca o formă de activitate *spirituală*, simetrică și paralelă cu celelalte forme de manifestare ale spiritului.

Oricât de îndepărtate par asemenea considerații de planul artei și al esteticii, o analiză atentă este de natură să arate că în acest punct al raționamentelor crociene se joacă și soarta teoriei sale cu privire la „autonomia esteticului”. Pentru Croce istoricitatea nu era posibilă decât ca spiritualitate. Formula „materialismului istoric” îi apărea ca o contradicție în termeni, întrucât, după revelatoarea sa sentință: „il materialismo è *antistorico*, e la storia *antimaterialistica*”. Reforma și revizuirea hotărâtoare la care înțelegea Croce să supună marxismul era de a-i cere ca „ubbidendo al migliore impulso di quanto era in esso di nuovo” (ascultînd de impulsul cel mai bun din ceea ce avea el nou) „doveva non meno ri-

solutamente *umanizzare* l'economia, trattandola come activită e momento di activită spirituale, e concepere la storia come un unico tutto, în cui è affatto indistinguibile, secondo il detto goetheiano, il «nociolo della cortecia» („trebuia cu nu mai puțină hotărâre să *umanizeze* economia, tratând-o ca activitate și ca moment de activitate spirituală, și să conceapă istoria ca un tot unic, în care după formula goetheană, sint cu totul indistincte «simburile de coajă»; La Critica, 1920, p. 267—68). Am atins astfel un punct nuclear al sistemului de gândire crocian, placa turnantă a întregii sale filozofii a spiritului. Acel *fin de non-recevoir* pe care Benedetto Croce îl va opune ideii de existență a unei realități obiective, transcendente conștiinței, fie că era vorba de ceea ce el numea generic „la natura“, fie de existența unor raporturi economico-sociale obiective, cu putere coercitivă asupra conștiinței umane, va avea consecințe considerabile asupra tuturor articulațiilor sistemului său filozofic. Formula spiritualizării sau „umanizării“ economiei, exprima nu numai tăgăduirea de principiu a unei existențe sociale obiective, cu proprietăți independente de voința și conștiința noastră (susceptibilă desigur de a fi modificată și bineînțeles „umanizată“, însă numai pornindu-se de la *obiectivitatea ei reală*), dar și respingerea programatică pe plan filozofic a dualității *subiect-obiect*. Ideia filozofică a existenței unei „naturi“ independente de spirit, a unui „obiect“ independent de subiect, trezea în Croce o opoziție înverșunată. Să o spunem din nou: opțiunea sa filozofică în această problemă-cheie a filozofiei și metafizicii tradiționale avea consecințe incalculabile pentru întreaga sa gândire. Benedetto Croce a considerat totdeauna drept titlul de glorie suprem al filozofiei sale de a fi subminat și dizolvat prin toate mijloacele ideia de „transcendență“ (cu sensul de realitate transcendentă conștiinței), năzuind din toate puterile către suprimarea dualității spirit-natură sau subiect-obiect. Finalitatea direcțiilor sale de ofensivă

filozofică era clar indicată de denominațiunile pe care le revendica pentru propria filozofie: „immanentism“, „spiritualism absolut“ sau „storicism absolut“. Croce nu greșea în fond din punctul său de vedere, (chiar dacă terminologia sa era cu totul eronată) reproșând marxismului, de a păstra în concepția sa „vechiul dualism metafizic“ între natură și spirit. Croce era consecvent cu acest reproș și când descoperea în prioritatea acordată de marxism raporturilor economice printre determinantele vieții sociale ideea unei „transcendențe larvate“. Filozoful italian avea așadar deplină dreptate să constate că dacă marxismul ar fi ascultat îndemnul său de a renunța la ideia determinării conștiinței sociale prin existența socială, la ideia condiționării activității spirituale a oamenilor de activitatea lor materială de producere și reproducere a vieții, acceptând să considere și economia unei societăți drept o derivație sau un produs al activității *autonome* a spiritului, s-ar fi anulat pe sine însuși ca *materialism* și ar fi înfăptuit în fond un act de auto-distrugere: „...avrebbe rinnegato il suo principio, cessando di esser materialismo, e cioè si sarebbe annullato...“

Croce și-a făcut un merit din a fi „reabilitat“ activitatea practico-economică în sistemul activităților spirituale. Împotrivindu-se desconsiderării la care era supusă de către idealismul filozofic tradițional. „Utilul“ își lua astfel locul alături de „Frumos“, „Bine“ și „Adevăr“ în cercul crocian al formelor spiritului. Nu este cîtuși de puțin o exagerare să se vadă într-o asemenea importantă inițiativă teoretică (dacă o privim în contextul idealismului filozofic) eoul direct al contactului cu marxismul. Antonio Gramsci a formulat o observație extrem de pătrunzătoare când remarcă: „Croce a retradus în limbaj speculativ cuceririle progresive ale filozofiei practice (marxismului, n.n.) și în această retraducere se află ceea ce este mai bun în gândirea sa“ (A. Gramsci: „Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce“, Einaudi, 1952,

p. 233). Corectura decisivă pe care o aducea Croce punctului de vedere marxist în problema „practicii” și a „activității economice” era însă eliminarea programatică a aspectului ei de *materialitate*. „Practica” era identică pentru Benedetto Croce cu sistemul impulsurilor, dorințelor, plăcerilor și durerilor, etc., văzute în afara oricăror *determinări materiale* cu caracter *extern*. Materialitatea era identificată pur și simplu de Croce cu „viața pasională” (sistemul acelor stimuli, impulsuri, apetituri, etc. despre care am vorbit mai sus). A admite adevărul că impulsurile, dorințele și apetiturile umane sînt generate și determinate de interacțiunea travaliului uman cu obiectele exterioare asupra cărora se aplică, era o imposibilitate pentru Croce, deoarece ar fi însemnat ruina postulaturii sale idealist: nu există un *obiect* independent de *subiect*. Pe această nuanță se clădește întreg echivocul idealist al filozofiei lui Benedetto Croce. Leit-motivul activității sale gnoseologice este suprimarea noțiunilor de *res* sau de *natura* ca realități independente de conștiința umană. Admiratorul fervent al gnoseologiei idealiste a lui Immanuel Kant nu-i va putea ierta niciodată maestrului său spiritual, de a fi formulat existența *lucrului in sine*. Benedetto Croce propunea dealtfel în studiul „Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economica”, (1931) din volumul „Ultimi saggi”, substituirea formulei tradiționale *adaequatio rei et intellectus*, calificată a aparține iremediabil scolastice, prin formula *adaequatio praxeos et intellectus*, întrucît, afirma răspicat Croce: „la *res* come *res* non esiste” (p. 56).

Ontologia și gnoseologia constituie adevăratul fundament filozofic al oricărei estetici. Acțiunea perseverentă a lui Croce de corodare și disolvare a „naturii” și „obiectului”, cu scopul de a asigura triumful spiritualismului său absolut, nu va rămîne fără urmări decisive pentru estetica sa, ca și pentru întreaga sa filozofie a spiritului. Consecințele semnului de egalitate pus între „obiect” sau „natură” și siste-

mul actelor practice ale conștiinței nu vor înfirzia să devină vizibile. Croce contestă cu îndrjire că natura sau obiectul ar avea valoarea unor entități sau realități independente de conștiință: ele nu ar reprezenta în realitate decît proecția impulsurilor, apetiturilor și dorințelor noastre, entificarea unor simple moțiuni sufletești. Identitatea de vederj între Croce și pragmatismul filozofic anglo-saxon sau empiriocriticismul lui Mach în această problemă cardinală a teoriei cunoașterii apare evidentă chiar din definițiile date de Croce conceptelor tradiționale de obiect sau „natură”: „...obiectul se desvăluie ca nefiind nimic altceva decît cea viață pasională, acei stimuli, acele impulsuri, acea plăcere și durere, acea multiplă și variată comotie, care este ceea ce devine materia intuiției și a fantaziei și, prin intermediul ei, a reflecției și a gîndirii”; „...natura” se identifică cu procesul practic al dorințelor, al apetiturilor, al poftelor (delle cupidità), al satisfacțiilor și insatisfacțiilor renăscute, al emoțiilor, plăcerilor și durerilor legate de ele...» Si Croce formulează adagiul *semnificativ* că un asemenea concept al „naturii”, ca simplă proecție și extrapolară a impulsurilor și dorințelor noastre, a fost întrevăzut de Fichte și Schelling, și mai ales de către Schopenhauer, cu a sa egalitate între natură și voință (minus desigur „metafizica voinței”, cu care anti-metafizicul Croce se declara în dezacord) (v. „Ultimi Saggi”, p. 56). Materialitatea naturii și a istoriei (cu determinările lor obiective, independente de conștiință), ceea ce Sartre va numi mai tîrziu „greutate” și „opacitatea” istoriei („la pesanteur” sau „l'opacité de l'histoire”) definindu-le ca revelațiile sale tardive, datorită cărora s-ar fi produs conversiunea sa spre marxism, erau definitiv supimate prin opțiunea filozofică primordială a lui Benedetto Croce. Tensiunea între subiectivitate și obiectivitate nu exista pur și simplu pentru un filozof al cărui scop mărturisit era de „a elibera spiritul de obsesia unei naturi externe, de a spiritua-

liza obiectul subiectului, și de a interioriza lupta binelui cu răul, excluzând transcendentul, actualizând absoluta imanență..." (ibid. p. 59—60).

Nu am fi insistat atât de mult asupra tezei de mai sus, dacă ea nu ar fi cheia filozofiei crociene a spiritului și dacă Benedetto Croce însuși nu ar fi subliniat în repeta-te rinduri legătura indisolubilă între filozofia sa a spiritului și conceptul său despre artă. Trebuie să fie absolut evidentă opoziția radicală între o concepție care privește geneza spiritului uman în diversele sale forme de manifestare ca produsul interacțiunii și tensiunii perpetue cu o realitate obiectivă, independentă de conștiință, și o concepție care atribuie spiritului uman o forță propulsoare autotelică și diverselor sale forme de manifestare o autogeneză. Structura unei forme spirituale nu poate fi disociată de geneza ei. Postularea unei auto-geneze a diverselor forme de activitate spirituală sau a unei hetero-geneze, dictate de impulsurile primite din partea unui complex de împrejurări exterioare cu caracter obiectiv, duc la concluzii profund diferite chiar pentru structura formelor spiritului. Artă nu este decît una dintre formele de activitate spirituală iar filogeneza și onto-geneza ei nu pot fi definite fără a elucida filogeneza și ontogeneza spiritului în general. Problema genezei formelor conștiinței nu se pune însă cu adevărat decît pentru cei care consideră spiritul uman în diversele sale forme de activitate ca un produs progresiv al devenirii istorice, al materiei și activității materiale „superior organizate”, nu însă pentru cei care îl acceptă ca o realitate primordială, dată *ab aeterno*. Benedetto Croce era așadar consecvent cu sine însuși cînd considera spiritul ca o realitate autotelică iar diversele sale forme de manifestare drept *categorii eterne*, după ce a respins din principiu „fantasma «materiei»”, a „naturii” sau „lucrului în sine”. Numai pentru cine privește formele de activitate spirituală ca produse istorice, apărute progresiv pe diverse trepte

ale evoluției umanității, geneza moralei, a religiei sau a artei devine consubstanțială structurii lor. Pentru Benedetto Croce există numai o problemă a *naturii* artei, nu însă și o problemă a *originii* artei. Artă, și în mod special poezia (cele două noțiuni fiind în fond identice) au fost pentru Benedetto Croce un *experimentum crucis*, după propria sa mărturisire. Experiența artei (și a istoriei, concepută inițial ca artă) era pentru Croce celula întregii sale filozofii a spiritului iar filozofia spiritului urma să-și găsească în conceptul său despre artă punctul ei de sprijin cel mai solid. Interesul particular al operei lui Benedetto Croce în istoria filozofiei și a esteticii contemporane îl oferă tocmai faptul că mai mult decît oricare alt filozof el a făcut din estetică principalul teren de elecțiune pentru validarea unei filozofii generale a spiritului. Este însă limpede că orice supoziție arbitrară sau premiză nedemonstrată, orice breșă sau carență în sistemul filozofiei sale generale a spiritului, nu poate să nu se răsfrîngă și asupra conceptului său despre artă, după cum și reciproc propozițiunii de mai sus poate fi considerată deplin valabilă. Croce a pretins desigur că o experiență *genuină*, lipsită de prejudecăți, asupra artei, și voința legitimă de a-i garanta autonomia printre celelalte forme ale spiritului i-a îngăduit să supună criticii intelectualismul și panlogismul, sensualismul și pozitivismul, hegelianismul și marxismul, pe plan filozofic, și să elaboreze în consecință o proprie filozofie a spiritului. Nu este însă mai puțin adevărat că urmînd buna logică, și aflîndu-ne în fața unui gînditor autentic, fiecare dintre propozițiunile sale despre artă va reflecta premisele gnoseologiei și filozofiei sale generale, iar teoremele sale estetice devin un test și pentru valoarea concepției sale filozofice. Particularitatea importantă și aspectul poate cel mai seducător al activității lui Benedetto Croce îl formează faptul că elaborarea progresivă a esteticii sale s-a desfășurat paralel cu o vastă activitate de critic și istoric literar. Croce putea



afirma cu legitimă mândrie că analizele consacrate întregii dezvoltări a literaturii italiene, ca și citorva dintre marii poeți ai antichității sau principalilor scriitori din marile literaturi europene moderne, i-au îngăduit o exemplificare larg desfășurată a conceptelor sale estetice. Fascinația crocianismului rezidă nu pe ultimul plan în circularitatea armonioasă dintre critica sau istoria sa literară, estetica și filozofia sa generală a spiritului. Croce va reveni adeseori asupra tezei sale favorite despre „... (la) natura filozofică di tutto intero quel lavoro, che si chiama di giudizio o di critica o di storia letteraria” și nu va ezita să susțină că judecățile inadecvate sau defectuoase asupra operelor artistice trimit inevitabil la o concepție filozofică defectuoasă (bineînțelese în cazul judecăților emise de critici sau amatori de artă capabili să-și comunice în formă logică impresiile); după cum un contact *adecvat* și judecata corespunzătoare asupra unei opere de artă ar implica o estetică și o filozofie a spiritului adecvate (v. mai ales textul „La critica letteraria come filosofia” din volumul „Nuovi saggi di estetica” și discursul rostit la congresul de istorie literară de la Budapesta din 1932). Ceea ce ne interesează acum este a pune în evidență, fideli însuși demersului de gândire al lui Croce, că judecățile sale critice și teoria estetică pe care se întemeiau, cu postulatul ei fundamental: „l'autonomia del valore estetico”, sînt inevitabil gravide de un sistem de teze și supoziții aparținînd filozofiei sale generale. Scopul nostru este de a demonstra că ele se mențin sau cad o dată cu această filozofie generală a spiritului.

Implicațiile filozofice, de ordinul gnoseologiei sau ontologiei, ale esteticii sale (deși Croce ar fi respins în principiu, din motive lesne de înțeles, utilizarea termenului de „ontologie” *à propos* de filozofia sa) le-a desvăluit Croce însuși cînd s-a ocupat de pildă de o problemă clasică și fundamentală a esteticii: cea a raportului dintre artă și realitate. Croce scria astfel într-o pos-

*tilla* (adnotare), din cele atît de revelatoare, care compun ultima parte a cărții *La Poesia* (1936), sistematizarea finală a vederilor sale estetice: „Arta exprimă realitatea, desigur, cînd prin realitate se înțelege unica realitate, care este sufletul, spiritul; dar aceeași propozițiune nu are nici un sens logic cînd prin realitate se înțelege realitatea făcută să devină extrinsecă și schematizată, sub numele de „natură”, de către gîndirea naturalistică. Ea se naște din credința naivă, în fața creațiilor poeziei, că ele ar reproduce o realitate din afara noastră; din aceeași credință naivă a oricărei poziții de gîndire care admite o «realitate exterioară», adică exterioară spiritului”. Și Croce pune în lumină, cu extremă franchețe, substratul filozofic al opoziției între teoria sa asupra artei ca „intuiție lirică” (arta fiind pentru Croce sentimentul pur *exprimat*, adică contemplat în imagine) și clasică teorie aristotelică a artei ca *mimesis*: „Mișcarea gîndirii estetice, care de la „mimesisul” filozofiei grecești a trecut la moderna „intuiție lirică”, este aceeași mișcare (de evoluție) care de la materialismul filozofic sau de la dualism trece la spiritualismul absolut” („La Poesia”, prima edițiune economica, 1966, p. 181). Consecința imediată a unor asemenea postulate filozofice este *veto*-ul categoric pus de Croce oricărei tentative de raportare a artei la o „realitate” exterioară ei sau, concretizînd lucrurile în plan social-istoric, la un „spirit al timpului”, care ar exista artiștilor și operelor lor. Un text din revista lui Croce „Quaderni della critica”, publicat în 1948 sub titlul „Concetti critici inadatti” („Concepte critice inadecvate”) pune foarte clar în evidență consecințele în planul criticii și istoriei literare al demersului filozofic enunțat mai sus. „Exigența profundă a vremii noastre este să ne apropiem de natură sau să ne îndepărtăm de ea?” — se întreba Croce în introducerea textului său, subînțelegînd în mod evident prin „natură” ideea generală a unei „realități obiective”, pentru a adăuga imediat că între-

barea apare adeseori legată de o „prejudecată tradițională”: aceea că ar exista un „spirit al timpului”, „care dictează poeziei și oricărei alte arte activitatea lor”; „în timp ce pasiunea care le dictează dinăuntru — răspundea Croce — este în mod exclusiv cea a spiritului individualizat sau a „geniului” unui artist cînd binevoiește să apară pe lume, creînd el, deasupra timpului, un timp propriu și o epocă proprie: un timp etern și o artă eternă”. Și pentru a nu lăsa nici o îndoială asupra legăturii organice pe care o stabilea între teoria autonomiei creației artistice și premisele filozofice ale gândirii sale, Croce scria în concluzia rîndurilor de mai sus: «Prejudecata în general tradițională este că există o „natură” care se poate „imita” sau de la care te poți „îndepărta”. Nu: ceea ce există pentru artist nu este „realitatea lumii exterioare”, în jurul căreia au disputat filozofii și despre care, cei mai profunzi dintre ei, au demonstrat că întrucît este „exterioară”, este (doar) o construcție a spiritului uman, ci doar sufletul său, pe care el nu-l poate nici imita nici respinge, ci trebuie să-l transfigureze în viziune artistică, adică în forma frumuseții (în forma di bellezza)» („Quaderni della critica”, luglio 1948, pag. 123).

S-ar putea replica, după lectura unor asemenea clare declarații de principiu crociene, că legătura între teoria autonomiei esteticului și postulatele filozofice ale idealismului sau „spiritualismului absolut”, ar fi totuși aleatorii, și că oricît de evidente ar fi vulnerabilitatea sau precaritatea tezelor cardinale ale idealismului sau spiritualismului, caducitatea lor nu ar compromite prin ea însăși valabilitatea teoriei crociene a „autonomiei valorii estetice”. Cele două planuri, cel al analizei estetice directe și cel al speculației filozofice, ar urma să rămînă distincte, fără a exista un transfer automat de valabilitate de la unul asupra celui alt. Ipoteza ar putea fi luată în considerație (deși Croce cel dintîi ar fi respins disjungerea celor două planuri) dacă Benedetto Croce nu ar fi încercat

el însuși să demonstreze că adevărata comprehensiune a artei, înțelegerea ei genuină și liberă de prejudecăți, ducе în mod necesar la o filozofie a spiritului de genul celei enunțate mai sus. Am vorbit înainte despre remarcabila inițiativă crociană de a demonstra că erorile în critica și istoriografia literară sînt legate neapărat de tot atîtea erori în gîndirea filozofică. Oricîte merite eminente îi recunoștea, de pildă, Croce lui De Sanctis în istoria gîndirii critice și estetice, și în primul rînd cel de a fi pus accentul pe artă ca „pură forma”, eliminînd „conținutul abstract” și interpretarea logicistă a artei, dizolvînd în același timp concepția retorică asupra formei ca vestmint sau ornament, el nu va ezita totuși să-i repropoaze categoric faptul de a fi menținut în *Istoria literaturii italiene* o legătură între planul istoriei sociale și cel al istoriei artistice, transformîndu-și marea operă într-o „genială și puternică schiță a istoriei politice, intelectuale și morale a poporului italian, reflectată în poezia și literatura sa...” (ceea ce pentru Croce era departe de a suna ca o laudă și era de fapt o dojană; v. esul „La Riforma della storia letteraria ed artistica” în vol. *Filosofia-Poesia-Storia*, p. 312). Cenzura exercitată de Croce asupra lui De Sanctis se referea la tendința marelui critic italian al secolului XIX de a rămîne fidel istoriografiei „romantice” și „sociologice”, admițînd ideea unei dependențe între istoria socială (politică, morală, religioasă, etc) și istoria literară. Croce credea că poate descoperi o contradicție între excepționalul simț al lui De Sanctis pentru individualitatea scriitorilor, pentru singularitatea ireductibilă a operelor poetice și încadrarea lor de-a lungul *Istoriei literaturii italiene* într-o „schemă extraartistică” a dezvoltării. Ceea ce se cuvine a releva și de astă dată în poziția crociană este tendința sa tipică (perfect legitimă în fond) de a converti obiecțiile sale din cîmpul metodelor criticii sau istoriei literare în obiecții de ordinul filozofiei artei. Croce nu va întirzia să descopere în originile hegeliene ale

gîndirii lui De Sanctis sursa remanenței unor puncte de vedere „extra-estetice”. Simplul fapt că De Sanctis își îngăduie, de pildă, să clasifice pe scriitorii italieni ai secolului XIX în schema unui contrast dintre școala liberală, al cărei cap ar fi fost Manzoni, și școala democratică, avînd ca *leader* pe Mazzini și ca poet pe Berchet, îl nemulțumea pe Benedetto Croce, care vedea aci o „urmă a construcțiilor hegeliene” și a tendinței hegeliene de a concepe istoria ca o „dialettica di concetti astratti”. Revelatoare la Croce este și aci asocierea criticii unor „schematismes extraestetice”, persistente după părerea sa chiar la marelui De Sanctis, cu critica filozofică generală a teoriei hegeliene despre „artă ca reprezentare sensibilă a Ideii”. Nu trebuie să uităm nici o clipă că reproșul fundamental adresat de Croce esteticii lui Hegel era de a fi stabilit un conjunct perpetuu între istoria artei și istoria celorlalte forme ale vieții spiritului. „Istoria poeziei și a artei se înfățișează, prin urmare, în prelegerile asupra *Esteticii* — scria Croce despre Hegel — ca o istorie a filozofiei, a religiei și a vieții morale a umanității: o istorie a idealurilor umane, în care individualitatea operelor de artă, adică forma propriu zis estetică, trece pe al doilea plan, sau este menționată numai prin incident” („Saggio sullo Hegel...”, p. 85). Reproșul adresat modului lui Hegel de a trata în *Estetica* sa istoria artei și poeziei viza în mod evident însuși conceptul hegelian asupra artei, Croce văzînd mereu în estetica lui Hegel o „estică a conținutului” o pusă propriei sale estetici, în care arta va fi definită ca „pura forma”. Mai tîrziu, într-un text sintetic și retrospectiv asupra întregii sale evoluții filozofice, intitulat „Intorno al mio lavoro filosofico” (datînd din 1945), Croce își va menține obiecția centrală adusă hegelianismului: deși recunoștea că Hegel poseda „cum arareori se întîmplă printre filozofi” „cunoștințe și iubire pentru poezie, pentru muzică, pentru artele figurative”, Croce nu va șovăi să-i reproșeze că „le-a co-

rupt în plan critic natura ingenuă tratîndu-le (ragionandole) cu valori extraestetice, conceptuale, culturale și sociale...” („Filosofia-Poesia-Storia”, p. 8).

Particularitatea cea mai frapantă a esteticii lui Croce este că procesul împotriva diverselor forme de alterare a autonomiei artei sau de alienare a specificității ei ireductibile se convertește spontan într-un proces împotriva concepțiilor filozofice de la baza lor. Teoria cunoașterii estetice se transformă instantaneu la Croce într-o filozofie generală a spiritului. Vestigiile hegeliene în critica lui De Sanctis sînt denunțate pe fondul unei critici generale a panlogismului hegelian. Perpetuarea unor elemente de „conceptualism” sau „realism” estetic în critica lui De Sanctis ar fi legată în ultimă instanță de dependența în care este situată arta față de „Ideia absolută” (ideia logică) în sistemul lui Hegel. Reforma radicală a criticii și istoriei literare propuse de Croce ar implica așadar o reformă preliminară a esteticii și a întregii filozofii a spiritului. Relaxarea radicală a raporturilor între istoria artei și istoria vieții sociale preconizată de Croce („a dezvoltă în mod consecvent istoria individualizantă și a trata operele de artă nu în relație cu istoria socială, ci pe fiecare ca pe o lume în sine”, cum se va exprima el însuși în *Aesthetica in nuce*) era precedată în concepție sa de o reformare radicală a locului artei în constelația formelor spiritului. Garantarea autonomiei artei este la Croce piatra de încercare pentru valabilitatea sistemelor filozofice moderne. Teza cu privire la pretinsa adulturare a naturii ingenuae a artei prin considerații de ordin moral, politic sau filozofic (la Hegel și chiar la De Sanctis) devine pentru Croce un instrument de critică nu numai a panlogismului hegelian, dar și a tendinței lui Hegel de a pune dezvoltarea artei, ca și a celorlalte forme ale spiritului, în dependență de o realitate și o forță motrice exterioare lor (la Hegel, *ideia absolută*). Este foarte important să reținem că tezele lui Croce din cîmpul

filozofiei spiritului vor urmări nu numai scopul perfect legitim de a salvagarda autonomia artei în fața pericolului real al interpretărilor „logiciste” sau „intelectualiste” (și aci trebuie să recunoaștem că Benedetto Croce lovea într-un punct efectiv vulnerabil al idealismului hegelian), dar și să garanteze definitiv autonomia artei împotriva primejdiei definită de Croce însuși cu termenul de „eteronomia artei”. Nu credem să ne înșelăm descoperind aci, cum am mai spus, cheia reformei generale la care înțelegea Croce să supună filozofia hegeliană, substituind principiului contradicției, în ordinea priorității, principiul *distincției* formelor spirituale, și al mișcării lor circulare. Artă era situată în filozofia crociană pe *prima treaptă* a evoluției spiritului, fiind numită de Croce însuși în studiul său despre „Caracterul de totalitate al expresiei artistice” (1917) „la forma aurorală del conoscere, senza la quale non è dato intendere le forme ulteriori e piu complesse” („forma aurorală a cunoașterii, fără de care nu ne este dat a înțelege formele ulterioare și mai complexe”). Croce era gata chiar, în cartea sa „Ceea ce este viu și ceea ce este mort în filozofia lui Hegel”, să-i reproșeze lui Hegel de a fi pus în *Fenomenologia spiritului* pe prima treaptă a evoluției spiritului certitudinea sensibilă (adică percepția imediată a fenomenelor, anterioară oricărui travaliu conceptual). Croce nu ezita să revendice pentru artă locul de primă treaptă în devenirea spiritului, situând-o într-un raport de „anterioritate ideală” și față de simpla percepție sau „certitudine sensibilă”, deoarece aceasta ar implica deja un proces intelectual și o spontană intervenție a aparatului nostru noțional („e già mista di riflessione intellettuale”), în timp ce artă ar fi adevărata și genuină „certitudine sensibilă”, situată într-o regiune a spiritului unde nu ar exista încă „distincția între subiect și obiect, comparația unui lucru cu celălalt, așezarea (lor) în seria spațială și temporală” (op. cit., p. 82). Artă era pentru Croce, exprimându-ne meta-

foric, „forma de a visa a umanității”, prin definiție bine distinctă de starea de veghe sau luciditate; percepția și judecata aparțin zonei lucidității, în timp ce artă le-ar precede în mod ideal, după cum visul precede în mod ideal starea de trezie.

*Ordinea ideală a categoriilor spiritului trebuie însă în mod necesar să răsfrângă în structura și articulațiile ei ordinea istorică reală și succesiunea lor genetică în timp și spațiu de-a lungul evoluției umanității.*

Nu putem intra deocamdată într-o discuție de fond asupra întregii filozofii crociene a spiritului. Să spunem numai că problema istorică a filogenezei și ontogenezei formelor spiritului (deci și a artei), nu se pune de fapt pentru Benedetto Croce. Este incontestabil că ideea de circularitate a formelor spirituale și imaginea *cercului* propusă de Croce ca simbol pentru structura și dinamica vieții spiritului era destinată să neutralizeze ideea *priorității* genetice și ontologice a unei activități umane în raport cu celelalte (ideea de *prioritate* în sens genetic și ontologic nu implică deloc vreo judecată de valoare). Mai mult: Croce va susține mereu teza antecedentei ideale și logice a artei față de gândire și a acesteia față de activitatea practică: „essa antecede la logicità del pensiero come questa la praticità dell'azione” — va scrie el într-unul din ultimele sale texte de sinteză filozofică, „La nuova filosofia dello spirito” (1945). Tradusă în termeni istorici și genetici, o asemenea teză ar echivala cu ideea că oamenii au cântat și au poetizat înainte de a gândi în concepte și au desfășurat ambele activități înainte de a fi întreprins vreo acțiune practică, inclusiv cea a travaliului asupra naturii! Fără îndoială Croce ar fi respins o asemenea interpretare a gândirii sale și consecințele ei absurde, dar aceasta se putea întimpla numai fiindcă ordinea ideală a categoriilor sale spirituale ignora cu totul problema genezei și succesiunii istorice reale a activităților spiritului. Adevărul elementar și ultra-banal că oamenii au desfășurat

o activitate practică-materială, de înfringere a obstacolelor naturii și de reproducere a existenței lor, înainte de a fi desfășurat o activitate estetică, că genetic și ontologic activitatea „utilitară” a precedat activitatea estetică de producere a obiectelor frumoase, era ignorat cu un dispreț suveran de idealismul crocian. Acest adevăr banal, cu aparențe triviale, este însă cheia oricărei adevărate embriologii și paleontologii a spiritului, sau spre a folosi termenii lui Croce: „filozofii a spiritului”, și consecințele lui pe planul teoriei se vor dovedi considerabile. Este tot mai verosimil că ideea circularității ideale a formelor spiritului și cea a antecedentei artei față de gândire și practică s-a constituit la Croce ca o replică idealistă la teza marxistă a heterocondiționării activităților spirituale de către cea practică-materială („practică-sensibilă”, după expresia lui Marx).

Am insistat mereu asupra faptului că arta și conceptul despre artă sînt cheia filozofiei crociene a spiritului. Pari-ul fundamental al demonstrațiilor lui Croce s-ar putea rezuma astfel: contactul cu natura genuină a artei trebuie să pună în valoare simultan o criză structurală atît a filozofiei hegeliene înțeleasă ca un panlogism cît și a materialismului istoric, deoarece în ambele concepții autonomia artei ar fi sacrificată în favoarea eteronomiei ei. Ideea de autonomie și cea de eteronomie a artei sînt situate de Benedetto Croce într-un antagonism ireductibil. Am văzut în acelaș timp că în măsura în care critica exercitată de Croce asupra filozofiei hegeliene viza tendințele ei panlogiste și mai ales teza hegeliană a ierarhiei facultăților spiritului, cu situarea artei pe o treaptă inferioară în devenirea ideii față de gândirea filozofică, ea era perfect legitimă (aci idealistul Croce și marxistul Lukács se vor întîlni într-un consens deplin). Polemica lui Croce împotriva tendinței unor gnoșeologii tradiționale (de la cea leibniziană la cea hegeliană) de a situa activitatea estetică a spiritului într-o poziție subalternă față de cea logic-

filozofică și reabilitarea pleneră în gândirea crociană a facultăților sensibilității, diminuate cîndva sub denumirea de *facultates inferiores*, rămîn merite solide ale esteticii crociene. Autonomia artei în acest sens logic-epistemologic era apărată pe drept cuvînt de Benedetto Croce. Cum stau însă lucrurile cu polemica sa împotriva materialismului istoric? Evocînd în „La Critica” din 1938 întîlnirea cu Lunacearski la congresul de filozofie de la Oxford din 1930 și controversa lor din cadrul dezbaterilor, Croce sublinia că după audierea referatului lui Lunacearski el s-a ridicat și a luat cuvîntul spre a susține teza că noțiunea de „estetică marxistă” ar fi o contradicție în termeni, deoarece „marxismul admite o economie, nu însă o estetică”. Cu un an mai tîrziu, în „La Critica” din 1939, analizînd sub titlul: „*Il Marxismo e la nuova critica letteraria*” un articol din *Times literary supplement* consacrat marxismului și direcției inaugurate de el în critica literară, Croce asimila critica marxistă cu „teoria sociologică și politică și morală a criticii literare” cultivată de democrații-revoluționari ruși, identificîndu-le pe amîndouă cu simple variante ale vechii teorii antice: *miscere utile dulci* sau *monere nel delectare*. „Critica autonomă a artei, istoria autonomă a artei, estetica care le dădea fundamentul, au trebuit să lupte din greu împotriva acestei concepții antice și vulgare pentru a se afirma pe lîngă oame-nii culți și spiritele fine” — scria disprețuitor Croce. Critica marxistă era așa dar redusă de Croce la un simplu utilitarism sau pragmatism moral, politic și sociologic. Croce se declara gata să recunoască un teren posibil de aplicare a unei asemenea critici în cîmpul formelor de activitate literară inspirate programatic de scopuri morale sau pedagogice (ceea ce Croce va numi „letteratura”), nu însă în zona purei poezii, care ar fi operă de „pură umanitate”. Operele lui Montaigne sau Bossuet, ar aparține primei categorii, îngăduind în interiorul lor o disjungere a „conținutului” de „formă”, a gândirii primului sau

religiei celui de al doilea de tonalitatea prozei lor; opera de adevărată „poesia“ interzice însă o asemenea separație, „essendo il suo contenuto, la sua forma stessa“ (conținutul poeziei fiind însăși forma ei). Raționamentul crocian era clar: critica marxistă era identificată cu un simplu „conținutism“, un soi de *hiatus irrationalis* fiind postulat între metodele sau criteriile ei și natura artei. În anii imediat consecutivi celui de al doilea război mondial, marxismul cunoscând o adevărată efervescentă în viața intelectuală italiană, inclusiv în critica și istoria literară, Benedetto Croce își va radicaliza poziția și va desfășura o ofensivă concertată împotriva tezelor marxiste. Când unul din foștii săi discipoli, cunoscutul istoric literar Natalino Sapengo, susținea într-o conferință că întreaga critică dantescă trebuie refăcută, reimplantându-se poezia lui Dante în ambianța istorico-socială care a generat-o și regăsind în condițiile social-istorice legea expresiei ei poetice, Croce protesta cu vehemență, admonestindu-l nu fără conternare pe ex-crocianul Sapengo: „Eh, nu! — exclama Croce — aceasta nu se poate face, fiindcă, dacă s-ar face, adio poezia lui Dante!“ (Noembrie 1948). Iar într-un text din Noembrie 1949, intitulat „Nuova critica letteraria marxistica in Italia“, Croce constata cu abia ascunsă iritare: „Continui să privesc cu curiozitate eforturile pe care le fac scumpii mei colegi în critica și istoria literară pentru a trece de la vechiul la noul regim, de la zelul, încurajat de mine, pentru autonomia artei la acceptarea nu mai puțin zeloasă a eteronomiei ei, sau spre a vorbi fără înconjur, a servituții ei față de politică“ („Quaderni dela Critica“).

Benedetto Croce considera așa dar că prin intermediul unei analize a activității estetice a spiritului poate pune în evidență carențele de structură atât ale filozofiei hegeliene cât și ale modului de gândire marxist. Arhitectura raționamentelor sale urmarea să demonstreze că sacrificarea autonomiei artei atât prin „conceptualismul es-

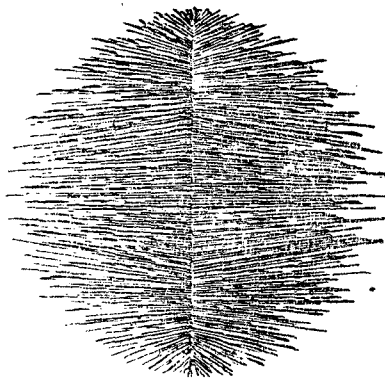
tetic“ al criticii inspirate de filozofia hegeliană (a se vedea critica la adresa „vestigiiilor estetice hegeliene în critica lui De Sanctis“), cât și „conținutismul“ sau „utilitarismul“ estetic al criticii literare marxiste, nu sînt doar defecțiuni strict estetice, ci ar decurge logic din premisele lor filozofice. Autonomia și originalitatea tuturor formelor spiritului nu pot fi decît sacrificate, credea Croce, din clipa cînd se admite existența unui principiu sau unei realități „transcendente“ sau „metafizice“. Am văzut totodată că filozoful italian descoperea deopotrivă în „Ideea“ hegeliană ca și în determinismul economic marxist o cripto-metafizică sau o cripto-teologie. Aporia în care Croce încerca să închidă marxismul era următoarea: admitînd eteronomia artei, ca și a celorlalte forme de activitate spirituală, prin stabilirea dependenței lor de activitatea practico-materială, marxismul și-ar fi închis definitiv posibilitatea de a mai deduce autonomia și originalitatea lor. Eteronomia și autonomia artei, sau a spiritului în general, erau situate de Croce într-un antagonism polar, fără posibilitatea unui *tertium datur*. Nu este însă greu de văzut că raționamentul lui Croce, cel puțin în ceea ce privea marxismul, se sprijinea pe o singură premiză centrală, care se va dovedi de fapt un paralogism: activitatea materială a indivizilor, ceea ce Croce va numi „Economia“ (cu majusculă!), ar fi un soi de forță propulsoare autonomă, echivalentă unui „principiu metafizic“, față de care activitatea spirituală și formele ei s-ar afla într-un raport de dependență cu caracter de sclavie. Identificarea vinovată a materialismului marxist cu un soi de „naturalism“ ontologic și epistemologic stă la baza tuturor raționamentelor crociene. Reproșurile formulate de Croce față de critica și istoriografia literară marxistă reluuau de fapt, într-o formă agravată, obiecțiile sale împotriva oricărei critici „sociologice“ sau „ideologice“. Autonomia esteticului era revendicată de către Croce în forme aproape identice față de critica literară de inspirație hege-

liană, față de cea sociologică a u-nui Taine sau Brandes, față de cea care disolva istoria artei într-o istorie a „problemelor spirituale“ în faimoasa *Geistesgeschichte* germană, sau față de critica literară marxistă. Similitudinea obiectiilor se sprijinea din nou pe o singură premiză centrală: arta ar fi fost tratată de fiecare dată ca un reflex sau o derivație a unor realități exterioare, concepute ca adevărate „forțe“ sau „entități“ („spiritul timpului“ sau „idealurile epocilor“ în critica de inspirație hegeliană și în cea de tip *geistesgeschichtlich*, „rasa“ și „momentul“ la Taine, „clasele sociale“ în cadrul marxismului, etc.). Nu este însă greu de văzut nici de astă dată că acuzația lui Croce: marxismul ar sacrifica autonomia artei în favoarea eteronomiei ei, impunând prin definiție o critică extraestetică, se sprijinea din punct de vedere filozofic pe aceeași identificare a ideii de *condiționare istorico-socială* cu un *determinim de tip naturalist sau metafizic*: clasele sociale în interpretarea marxistă erau văzute de Croce ca niște „entități“ sau ca „fetisuri“, cu o acțiune transcendentă conștiinței, asemenea „momentului“ sau „rasei“ în sociologia artei a lui Taine, și nu ca niște *formațiuni istorice*, apărute pe o anumită treaptă a evoluției și supuse perpetuu în existența și relațiile lor inițiativei și activității indivizilor. Ca o reacție împotriva unui asemenea naturalism gnoseologic, simetrică sau analoagă cu cea împotriva panlogismului hegelian, Croce va invoca subiectivismul kantian și conceptul lui Kant de *sinteză a priori* drept singură garanție a autonomiei spiritului în general și a artei în spe-

cial. Kant, și nu Hegel, era adevăratul pilon de susținere al filozofiei crociene a spiritului și pentru Kant va revendica B. Croce un „loc cesareic“ sau „napoleonic“ în filozofie: „*soggettivismo* e filosofia dello spirito vuol dire genuina e schietta filozofia (filozofie genuină și pură), filosofia vera e propria...”

Sînt într-adevăr excluse orice mediațiuni posibile între activitatea social-istorică a indivizilor și „muzica spiritului“, cum numea Benedetto Croce arta? Un *hiatus* este menit să despartă viața practică de geneza formelor superioare ale spiritului (arta, filozofia, religia)? Ontogeneza și filogeneza spiritului în diversitatea formelor sale, nu ar putea fi explicată decît prin acceptarea caracterului autotelic al vieții spirituale și întemeierea pe ideea caracterului energetic și productiv al spiritului, după teza lui Croce, sau pe calea raporturilor complicate, bazate pe un sir de multiple mediațiuni, între subiectivitate și obiectivitate, după exemplul marxismului? Sfidarea lansată de Benedetto Croce hegelianismului și marxismului, prin tezele sale în cîmpul esteticii și prin ansamblul filozofiei sale a spiritului, fundată pe ideea distincției și circularității formelor spirituale, în opoziție cu teza genezei lor social-istorice și a contradicției ca *primum movens* al devenirii lor, era menită să rămînă fără replică în filozofia contemporană?

Răspunsul veritabil la aceste întrebări ni-l oferă prima sinteză marxistă completă în problemele filozofice ale esteticii și fenomenologiei spiritului, grandioasa „Estetică“ a lui Georg Lukács.



## brâncuși, artist-filozof

(prolegomene)

Uzuala distincție între modalitatea *teoretică* și modalitatea *artistică* de cunoaștere, problematica pe care o incumbă o atare dihotomie, preocupă astăzi la noi mai ales pe cei ce vin dinspre *estetică* și mai puțin pe cei ce vin dinspre *filozofie*. Desigur, la rigoare, o abordare a cunoașterii omenеști în forma „vieților paralele“ nu cade nici în sarcina esteticii și nici a filozofiei propriu zise ci între *ele* și chiar *dincolo de ele*; dar impresia care se creează este că în timp ce esteticienii caută în mod curent să invoce o asemenea analiză cumulativă, coroborată, — filozofii, de regulă, o expediază.

Mobilurile principale care fac din confruntarea căilor cunoașterii o problemă actuală, demnă de a fi asaltată din ambele flancuri, sînt corolate.

Pe de o parte, în epoca noastră, prin mutații produse în amîndouă zonele (afirmarea filozofiei și, respectiv, a artei moderne) s-a adîncit substanțial tulburător procesul de *autonomizare* a celor două modalități de însușire a lumii. Evoluînd — ipostazele cunoașterii au perfectat implicit *competiția* lor, natura lor intim competitivă, una în raport cu cealaltă.

Pe de altă parte, — și prin aceeași, după cum vom vedea, nu se lezează cele abia spuse — secolul nostru manifestă un pronunțat impuls spre *unificarea* căilor de cu-

noaștere, spre o invocare laolaltă a lor în actul însușirii lumii și al comunicării. Oricît de îndoielnică, dacă nu chiar dubioasă, poate să pară o asemenea unificare — realizabilă mai de grabă ca demers decît efectiv — cert este că azi se acumulează, simptomatic, remarcabile dovezi de *conlucrare*, de cooperare imperioasă și nu factice a teoreticului și artisticului.

Sub un aspect, deci, accentuarea autonomiei căilor cunoașterii cu corolarul — competiția —, sub alt aspect — semnele unui tendințe de apropiere, de unificare fie și, „la limită“, cu corolarul — conlucrarea celor două modalități de deschidere spre lume a conștiinței. Procesele *coexistă*, nu paradoxal ci dialectic.

Dar semnalarea existenței sincrone a tendințelor de separare și contopire a căilor cunoașterii reprezintă abia stadiul brut al problemei. Se impune numaidecît un a-daos, mai delicat, de domeniul dia-cronicului: pentru epoca noastră și — se poate presupune — cu atît mai mult pentru viitor, faptul apropierii căilor cunoașterii, amestecul lor, trebuie considerat ca fiind (sau ca devenind) *măi reprezentativ* decît procesul — fără îndoială el însuși deschis — al delimitării uneia față de cealaltă. În acest punct — socotim — tonul apodictic trebuie părăsit în favoarea citorva lămuriri suplimentare.

Să ne folosim de niște *modele*: fiecare cale de însușire a lumii, luată separat și cercetată în trăsătura ei dominantă astăzi.

Ceea ce caracterizează actualmente *cunoașterea teoretico-științifică* — s-a spus — este faptul că „tendința spre integrare începe să predomine asupra tendinței de diferențiere“ (Kedrov). În cunoașterea științifică tendința integratoare devine azi predominantă nu anihilînd diferențierea ci, dimpotrivă, pe baza ei. Se știe că secolul nostru se caracterizează printr-o adevărată explozie a disciplinelor de graniță; de bună seamă năvala de atari științe noi reprezintă dovada curență a diferențierii, dar, ajunsă în acest stadiu, diferențierea, ea însăși, fără a înceta să se producă, trece



sub semnul integrării; căci, după cum s-a remarcat, disciplinele de graniță sint „cel mai bun ciment pentru integrare“...

În domeniul *cunoașterii artistice* lucrurile se petrec, în esență, identic. Spectacolul actual al genezei unor noi forme de exprimare a esteticului este de așa natură încît provoacă în mod statornic nu impresia fărîmîțării și îndepărtării modalităților ci a solicitării lor reciproce, a logodnei lor ades insolite (muzică colorată, sculptură cinetică, spectacole sunet și lumină, film olfactiv, teatru mobil etc.). Procesul modern de constituire a unor noi limbajuri artistice este, desigur, diferențiere, dar una care rezidă prin excelență în ivirea unor arte *polisenzoriale*, deci o diferențiere care, analog situației din cadrul cunoașterii teoretice, trece de acum înainte sub semnul integrării. Și în domeniul cunoașterii artistice, așadar, tendința spre integrare începe să predominie asupra tendinței de diferențiere; s-a și spus, nu o dată, că „secolul nostru, societatea noastră favorizează sinteza artelor“ (Cred că baza acestei sinteze a fost creată prin inventarea cinematografului: acest mezin teribil al muzeelor evoluează de parcă ar voi să integreze, în perspectivă, modalitățile *tuturor* artelor, de parcă ar voi să instaureze, artisticește, controlul său strategic asupra *tuturor* canalelor senzoriale ale omului). Este de presupus că o *structurare* globală, „compunerea forțelor“ *tuturor* modalităților de însușire emoțională a lumii într-un monolitic act reflectoriu va produce un salt considerabil față de puterea acestor modalități luate ca simplă *însușire* de tentative dispartate. Bănuind orizontul, ori apoteoza, unei cunoașteri artistice totalitare subiectivitatea umană pare astăzi hotărîtă să depășească etapa consumării sale doar într-o sumedenie de izbinzi parțiale...

Dacă, după cum s-a văzut, atît în domeniul teoreticului cît și în domeniul artisticului — cercetate separat — integrarea începe, în epoca noastră, să prevaleze asupra diferențierii, ba diferențierea deve-

nind, chiar, de acum înainte, o exercitare a tendinței de integrare, — să fie oare hazardată și nu în spiritul lucrurilor remarcă — de astă dată privind căile cunoașterii luate *în relația lor* — că, fără a se aboli cumva autonomizarea, ceea ce devine reprezentativ astăzi este impulsul spre contopire, spre conlucrarea structurală a celor două ipostaze reflectorii? Susținem această teză. Ea poate fi argumentată venind încă din alte direcții, după cum poate capota prin absolutizare, — bunăoară, prin afirmarea unei *imnente* anihilări a teoreticului și artistului pe un teren neutru, median.

Procesul — păstrînd un caracter deschis — al apropierii căilor cunoașterii se manifestă *dedublat*: ca tensiune a teoreticului spre artistic și, respectiv, ca tensiune a artisticului spre teoretic. Asistăm astfel în cultura modernă la un fenomen de *intelectualizare a artei* iar pe de altă parte la unul de *senzitivizare a filozofiei*. Abordate solitar și superficial, fără deschiderea cuvenită spre marile lor implicații, cele două fenomene contrariază: primul — ca o abdicare a artei; al doilea — ca o abdicare a filozofiei... În fapt, fenomenele — care probabil se înțeleg atît de bine unul pe altul! — exprimă o evoluție naturală; ele nu dizolvă *complementaritatea* căilor de cunoaștere ci se prevalează, numai, de ea într-un mod specific.

„În genere, — scrie Ion Ianoși — epoca modernă caută să abandoneze formulele pure, își îndreaptă privirea spre amestecuri revelatorii, spre sinteza formelor de conștiință. De la Nietzsche la Sartre, filozofii doresc să fie implicîți artiști, și invers“. Oare ce să fie mai pasionant de urmărit, care alternativă pare să conțină mai mult paradox: „cazul“ *„filozofului-artist* ce speră ca din adîncul metaforei să-i răsără, ca din spuma mării, nu Afrodita ci însăși Atena —, sau „cazul“ celălalt, al *artistului-filozof* care, aflat în fața Afroditei, pare mai de grabă copleșit de sentimentul mării din care ea s-a putut zămislî?

Cultura românească a secolului 20, nu întîmplător (dar aceasta e o

altă problemă), ilustrează din plin procesul modern al conlucrării teoreticului și artisticului în amândouă formele sale de manifestare. Cel mai de seamă filozof român al veacului este de fapt un filozof-artist. Cel mai de seamă artist este de fapt un artist-filozof. Astfel, o problemă actuală a culturii universale se relevă analizei încă și mai pregnantă dacă o abordăm în limitele perimetrului nostru național, ceea ce poate să ofere o importantă sugestie metodologică.

Încă o reducere metodologică devine posibilă: să se realizeze, tacit, o descriere a ambelor forme de conlucrare a teoreticului și artisticului prin aplecare doar asupra uneia dintre forme, căci, deși se petrec pe versante opuse, cele două demersuri tind să escaladeze același vîrf; există posibilitatea ca un demers — bunăoară, al apropierii filozofiei de artă — să devină inteligibil prin celălalt: nu se cer decît niște „formule de transformare“.

Creația lui Constantin Brâncuși este una dintre cele mai elocvente protuberări ale artei filozofice. „Opera lui Brâncuși — scrie fără echivoc V. G. Paleolog — înseamnă un cap de fir nou pentru cultura omenirii, el fiind acela care a deschis mîiastra cale ce face să pătrundă sculptura în filozofie, în tîlcul din urmă adînc și cu măreție, înălțînd concretul pe culmi ce se credeau, pînă la Brâncuși, accesibile doar prea înălțatului abstract“. Greutatea — resimțită sistematic — de a-l clasa în istoria sculpturii derivă de aici, căci, de fapt, Brâncuși clasează sculptura; el amendează pînă și geniile ei de primă mărime — Michelangelo, Rodin — socotînd că nu de urmarea pildei lor era nevoie ci de „ieșire la mare“: strămutarea acestei arte pe un promontoriu temerar alungit spre lumea categoriilor.

Desigur, Brâncuși rămîne sculptor, dar îl putem numi astfel numai cu adaosul, în cunoștință de cauză, că el schimbă însăși accepțiunea termenului de sculptură, de artă în genere. Dacă — după cum afirma el ermetic — „artiștii au distrus arta“, acest categoric veto era

formulat cu vădit scop de discriminare semantică între ceea ce nu era mai mult decît un milenar „somn dogmatic“ și puțința unei alte întemeieri a esteticului; cum — Brâncuși a dovedit-o. Ca într-o deplasare de ghețar, întreaga sculptură s-a urnit cu temelile sale spre locul unde genialul român iveau, mai mult din meditație decît cu dalta, pietrele lui ovoide. De acum înainte, creatori cu o puternică personalitate artistică — Henry Moore, bunăoară — vor decanta, în fond, lecția lui Brâncuși. Orice rodnic experiment în sculptură — crede Michel Butor — se înscrie azi în mod inevitabil sub semnul lui Brâncuși — artistul care „a reinventat sculptura“. Pînă și cei lipsiți de har scriu, în felul lor, aceleași mutații a artei pe care Blaga o caracteriza ca „pornire spre esențial“; ei nu mai urmăresc *mimesis-ul* ci mimează semnificații abstracte, își așează cum pot creația — dar și-o așează — sub semnul *logos-ului*.

Pe de altă parte, despre Constantin Brâncuși se vorbește deschis ca despre un filozof, el este calificat astfel cu o insistență simptomatică: „Brâncuși — remarcă, de pildă, Giulio Carlo Argan — este înainte de toate un filozof, în sensul pur pe care-l avea noțiunea în antichitate“. Categorisirea lui Brâncuși ca filozof, oricît ar neliniști ea anumite rutini ale noastre, nu poate să fie sau să nu fie. Abordarea operei brâncușiene — am mai spus-o — reclamă exegeza filozofică cu o vigoare unică în toată sculptura universală\*. Pare mai natural să ignori delimitările convenționale asupra a ceea ce este filozofia, statutul ei, decît să te îndoiești de caracterul eminentement filozofic al creației lui Brâncuși... Sub mîna lui formele sculpturale ating nesperat calitatea de limbaj al universalilor încît asimilarea lor — deși rămîne preponderant emoțională — nu se mai poate realiza altfel decît ca filozofare. Perspectiva filozofică nu mai este un adaos merit să supli-

\* Vezi I. Pogorilovschi, *Brâncuși, artă și logos*, în *Cronica*, nr. 43, 1967.

menteze înțelegerea operei, decisivă, ea se reclamă încă în premisă. Căci, la Brâncuși, temele au rămas departe, s-au sublimat încă în perioada gestației; între lucrările lui pătrundem ca într-o lume a meta-temelor.

Totuși, numindu-l pe Brâncuși filozof, provocarea nu este prea mare? De notat circumspecția profesorului Argan: el prezintă, tranșant, această calitate ca fiind definitorie pentru Brâncuși dar cu clauza ca sensul termenului să reflecte modul de a filozofa propriu coplării omenirii. Evident: atunci, în timpurile aurorale, iubirea de înțelepciune creștea, fără culpă, din fondul genuin, încă nediferențiat, al teoreticului și artisticului; schisma gnoseologică, ruperea declarată a explicitului de implicit, abia avea să vină, provocând filozofării cunoscuta veleitate de a se construi riguros teoretic. Hegel, îndeosebi, delimitază și definește în acest sens filozofia: să întrunească condiția „gîndului ca gînd“, a gîndului care a depășit stadiul exprimării implicite, metaforice, forma „filozofiei populare“. Fără îndoială, tendința spre abolirea condiției originare a filozofării nu poate fi apreciată istoricește altfel decât ca imperioasă.

Astfel, Brâncuși contrariază: pe de o parte, de cum pășim în universul formelor sale, ne determină să-l abordăm ca filozof, pentru ca apoi să ne creeze „complexul“ că am saluta, cumva, prin aceasta, ideea unei regresări a cunoașterii la condiția de sincretism, la reluarea exercițiului primitiv de descifrare a lumii, că, implicit, am nega evoluției „bifurcate“ a cunoașterii rațiunea ei de a fi. Iată dar cum se oferă — și dinspre filozofie nu numai dinspre artă — prilejul de a-l acuza pe Brâncuși — întrucît îl numim filozof — de primitivism, de eroarea unui „înapoi la natură“ în domeniul gnoseologiei; căci — trebuie să mărturisim — tocmai valorificarea stării indefinite, tranzitorii de artă și filozofie este „bucuria curată“ pe care a vrut să ne-o dăruie.

Din fericire, acuzei de complacere într-un rudimentarism al modali-

tății de cunoaștere, complacere ce nu și-ar mai găsi istoricește justificarea, i se poate răspunde amintind că reproșul similar făcut în numele artei este deja iremediabil discreditat. Asemănarea formelor brâncușiene cu „plastica“ neoliticului — o vreme, pentru unii critici, prilej de invectivă ori suspiciune — este relevantă astăzi, totdeauna (dar înaintea tuturor de către V. G. Paleolog) ca noutatea fundamentală prin semnificația ei adusă artei secolului nostru de genul lui Brâncuși. El nu se reîntoarce, prin aceasta, la aurignacian ori neolitic ci reia, la alt nivel și în altă cheie, ceva din ancestrala funcționalitate a artei. Neagă dialectic întreaga istorie a sculpturii spre a o reconecta la protoistoria ei și a-i conferi astfel condiția plenitudinii pierdute cîndva necesar, nu însă și ireparabil.

Dar să readucem problema în tărîmul filozofiei.

La o examinare atentă, dihotomia gîndire explicită — gîndire implicită, din criteriu infailibil cum o voia Hegel devine, în epoca noastră, mai puțin operativă în desemnarea a ceea ce este filozofia. Filozofia astăzi, într-o măsură substanțială, nu se mai abitiază după o atare puritate — și n-o face din nepăsare. (De altfel, credința îndelungată a filozofiei că s-ar putea împlini ca gîndire în exclusivitate explicită pare, retrospectiv, mai de grabă un „mit“ al ei decît fapt dovedit, — fie și numai pentru considerentul că umanitatea, în setea ei de cunoaștere, uită sistematic să asimileze ca atare — ca „simple“ sisteme explicative — doctrinele filozofice...) Bergsonismul, cotat — grăitor, oricum — ca doctrina cea mare a acestui secol, este numit — inclusiv de către gînditori marxști — ca „filozofie plasată la granițele artei“; existențialismul, cu ponderea sa recunoscută în filozofia de azi, se structurează și el ca gîndire vădit permeabilă modalităților artei, unei insolite „funcționări“ în scopurile filozofiei a valorificării emoționale a lumii. Tipul filozofului senzitiv, al filozofului-artist se face prezent mai mult ca oricînd în sondarea esențelor ultime, tulburînd li-

niștea unei mai vechi decretări asupra conceptului de *filozof*.

Pe de altă parte, prestața „gîndului ca gînd” — a cărui carieră în filozofie este cea care este — nu poate să nu se resimtă de interesul remarcabil acordat în epoca noastră gîndirii mitice, mitului, prin excelență *ateoretic* (și care a premers teoreticului ca tehnică a filozofării) dar căruia i se conferă o aureolă unică : „nu există nici un fenomen al naturii sau vieții umane care să nu se lase semnificat mitic” (Ernst Cassirer)... Or, resurecția actuală a mitului, insinuarea lui în însuși stilul culturii moderne luată în globalitatea ei nu poate să nu trimită la faptul că mitul, ca act de cunoaștere, eternizează starea surpată a categorialului și metaforicului. Și dacă lucrurile se prezintă astfel — s-ar mai putea spune în privința specificului filozofiei actuale ? Sub aspectul *modalității*, filozofia trăiește un *anamnesis* al condiției originare și îl trăiește, semnificativ, tocmai prin tendințele sale de „avangardă”.

N-am vrut decît să lămurim calitatea de filozof a lui Brâncuși — de vreme ce i se atribuie. Cum în chiar felul modern de a concepe actul filozofării (sub aspectul instrumentației) miticul pare să fie asimilat ca model (lucrul este posibil pe bazele riguroase ale teoriei modelării ; paseismul în această privință evidențiază doar cum poate eșua tentativa), Brâncuși nu mai evocă — cum se tot spune — doar tipul de înțelept antic încă legat ombilical de mit și deci „pasibil” de metaforism, ci și filozoful-artist contemporan, ale cărui tentative de devansare a limitelor teoreticului rezonează necesar de același „mod categorial preștiințific”, pe care îl exprimă mitul, și de la care se revendică formele lui Brâncuși. Astfel acest eseu rivnește plenar spațiul filozofiei culturii căci „cazul” Brâncuși nu problematizează numai sculptura, nici numai istoria artei.

Să nu ne înșelăm însă : Brâncuși este înainte de toate un filozof — dar se vorbește astfel *despre un sculptor* ; nu am procedat altminteri. Formele acestea, aparent para-

doxale, exprimă, în fond, calitatea de artist-filozof și, respectiv, de filozof-artist. Artistul-filozof și filozof-artist sînt într-un anume sens, identici, căci reprezintă deopotrivă procesul — în forma lui dedublă : — apropierii căilor de cunoaștere în epoca noastră ; ei se disting, însă, și se opun în alt sens, căci lucrează — unul în numele artei, celălalt în numele filozofiei, și acestor baze le aparțin oricît s-ar deschide spre „contrar”. Brâncuși este deci filozof *intrucît* este sculptor, dar, vorbind astfel, indicăm implicit săvirșirea unei mutații în întimitatea adîncă a acestei arte. Prin Brâncuși sculptura ia — în modul cel mai deplin cu putință — act de sine și de istoria sa și, în consecință, delimitate sale istorice, pentru ca apoi să se autodepășească prin apropiere de filozofie adică, în fond, prin regăsirea vocației originare. Să denumim această nouă stare — ipostaza filozofică a sculpturii ; univers de forme îngîndurate prin nudare ; *sculptură minimă* —, dar oare n-o îmbogățește infinit lansarea sa, astfel dobîndită, către celelalte categoriilor, mai exact spus — către modalitatea filozofică a cunoașterii ?

Semnificativ : exegeza îl apropie pe Constantin Brâncuși sistematic de filozofi în vreme ce referirile la artiști, dacă apar, nu depășesc valoarea unei definiții prin negare, nu fac decît să constate disjunția ; niciodată un sculptor nu și-a clădit principiile mai „în cîmp” față de ceilalți, dovadă — înverșunarea lui asupra fundamentelor creației celor ce reprezentau prin excelență, pînă la el, sculptura. Divorțul declarat față de marii maeștri rămîne, însă, aspect particular și el n-ar trebui să rețină atenția în primul rînd, cum se întîmplă, căci, mai presus de aceasta, ceea ce resimt dramatic comentatorii este faptul că Brîncuși pune, cumva, între paranteze *în treaga istorie a artei* obligîndu-i astfel — în deficit de filiații — să se detașeze de ea, să invoce istoria filozofiei și, — dincolo de artă și filozofie — să asimileze, ca pe un sistem de referință, protoistoria.

Am depistat în lucrările asupra artei lui Brâncuși un adevărat conglomerat de referiri la bagajul de idei al istoriei filozofiei. Se apelează în scopurile interpretării (enumerăm la întâmplare) la Platon, Plotin, Socrate, Bergson, Lao-Dzi, Leibniz, Blaga, Diogene Cinicul, Cicero, Giambattista Vico, Democrit, Nietzsche, Heraclit, Heinrich Mayer, Henry Thoreau etc., la școala eleată, la stoicism, filozofia naturalității, filozofia vieții (Lebensphilosophie), filozofia comprehensiunii (die verstehende Philosophie) etc... Chiar dacă nu ar exista și cauze de alt ordin pentru abordarea lui Brâncuși din perspectiva filozofiei, simplul fapt al acumulării acestor referiri deschide o discuție. Se simte nevoia unei decizii obiective asupra *masei* lor ca fenomen statistic al brâncușologiei. E ceea ce și cade în sarcina acestei părți introductive; analiza în detaliu a referințelor va fi implicată în tratarea propriuzisă.

Să observăm (ca la un tir ce nu-și atinge deodată și drept la mijloc ținta — căci comentarea lui Brâncuși nu este ușoară) „împrăștierea“ acestor trimiteri exegetice. Ea, „împrăștierea“, vădește că filozofii citați se grupează, distinct, o parte — pe perioada de început a gândirii filozofice și pe faptul impurității sale originare, o altă parte — se grupează pe epoca actuală și pe faptul redeschiderii gândirii filozofice spre aportul artisticului și senzitivității; excepțiile, ele însele, se justifică în funcție de cele două grupări. Este un prim fapt elocvent.

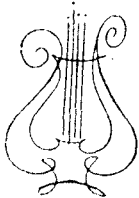
Am relevat însă că amestecul categorialului și metaforicului (caracteristic ambelor grupări) denotă o stare a cunoașterii asimilabilă în ultimă instanță modelului de gândire mitică și, prin urmare, protuberarea artei către filozofie trebuie privită într-un asemenea context. De aici un al doilea fapt elocvent: cercetate atent, referirile făcute în conținutul operei lui Brâncuși la idei și doctrine din istoria filozofiei se adună — involuntar, desigur, dar masiv — pe ceea ce reprezintă fie reminiscența, fie „personanța“, fie resurecția miticului în filozofie. În consecință, din punct de vedere me-

todologic, se poate spune că ideile istoriei filozofiei angajate în interpretarea lui Brâncuși se constituie doar ca mediator, cale, ca prilej de analogii ce trimit necesar *dincolo de ele* — și nu sint scop revelator prin el însuși.

Filiera sculptură brâncușiană-doctrină filozofică-fond mitic este un neori străvezie. Iată, bunăoară, cum se face o referire la Leibniz: „Oul — ca principiu de viață, ca realitate încă dormantă, ca virtualitate de spiritualizare — este o monadă inspirată din care va proveni o parte din creația brâncușiană. E una din acele forme originare, Urformen, pe care numai un om al naturii o putea găsi și poeta în piatră... Sculpturile par răsfringeri dintr-o lume puternică în care natura geologică și cea animală trăiau ca acele monade dormante și totuși vii din *Monadologia* lui Leibniz, închise în misterul ființei lor“ (P. Comarnescu). Sau această apropiere între Brâncuși și C. Rădulescu-Motru pe care Motru însuși o face: „Brâncuși se muncește să străpungă învelișul subiectiv al conștiinței actuale omenești pentru a ajunge la formele cosmice în care se identifică spiritul și materia, așa ca să dea în opera de artă numai ceea ce a fost în viața de la început, în *oul* originar al unității ritului și al materiei, scop pe care l-a avut în vedere și munca mea pe terenul filozofiei! Căci personismul energetic nu este altceva decât ceea ce este cosmic la Brâncuși“.

Nu ne rămâne decât să stabilim principial posibilitatea denotării *sistematice* a ceea ce camuflează cetosul *dao* sau *logos*-ul heracilitian, ideea platonice sau arhetipul, ciclul istoric al lui Vico (ciclu istoric-palingenezie-eternă reînnoire-timp originar), elanul vital bergsonian (elan vital-entelechie-animism ca „minimum de religie“) etc. O asemenea transcendere a referințelor de natură filozofică — și nu simpla frecventare a doctrinelor — pare să fie imperativ în comentarea adecvată a lui Brâncuși. Conglomeratul trimiterilor exegetice capătă, prin aceasta, unitate și sens.

## sever tipei în căutarea muzicii



Muzica a fost cuprinsă de virtelul innoitor ce a bîntuit în veacul nostru prin toată lumea, atunci cînd sistemul ce-i servea de cîteva secole drept sprijin, vlăguit, își pierduse eficacitatea. Așa cum s-a afirmat, ea intra într-o criză, dar aceasta era provocată tocmai de nepuțința unei tradiții oboșite. Mai mult ca în alte domenii, schimbarea atitudinii oamenilor față de muzică era o necesitate: prefacerile prin care a trecut nu au avut drept cauză nervozitatea superfluă a unor născocitori prea nestatornici, ci dezagregarea logicii tonale, ale cărei posibilități, în număr limitat, erau atunci pe cale de a se epuiza.

### Tentația

Prima reacție a fost de a supralicita, accelerînd trecerea în revistă a ultimelor consecințe oferite de gîndirea armonic-tonală, violentînd prin ineditul efemer, prin stridența, chiar, a efectelor. Preocupări firești, deoarece traduceau neliniștea pornită din lipsa unui reazăm comod, îndrăzneala și teribilismele ivite din nesiguranța și, mai ales, continuau inonoclastia secolului romantic. Exagerînd dintr-o tentație anarhistă, post-romanticii și expresioniștii au continuat moștenirea gigantismului lăsată de romanticii tîrzii, căutînd în proporții copleșitoare sau în strigăte violente, supraumanul, absolutul și, de fapt, încercînd — în umbra acestor stări și gînduri paroxis-

tice — să descopere ceea ce în epoca sau în persoana lor era unic. Începe atunci o întrecere în materie de originalitate care ar fi derutat cu siguranță pe compozitorii clasicismului vienez, ai renașterii și chiar pe cei ai barocului timpuriu. „Ce fac“ ia locul lui „cum fac“, iar judecățile de valoare, încetul cu încetul, se bazează tot mai mult pe noutatea și pe aportul personal al creatorului, nu pe calitatea produsului său. Desigur, acest fel de a gîndi existase și mai înainte, în diferite perioade, în diferite proporții, acum însă, la această cumpănă, el cîștigă vigoarea unui principiu estetic — și probabil că e una dintre cele mai prețioase cuceriri ale secolului. Deocamdată, formele sale de manifestare în muzică sînt încă modeste și de suprafață. Se caută sonorități noi, se exploatează combinații timbrale, efecte ne mai auzite... Oricît de dificil asimilate au fost asemenea acte de curaj la acea vreme, ascultate azi, după o jumătate de veac, involuburata orchestră a lui Richard Strauss, *sprechgesangul* lui Schönberg, țipetele de groază din *Lulu*, ca să nu mai vorbim de rafinata orchestră folosită de Debussy, sună destul de pașnic pentru urechile noastre. Creațe pentru a violenta toate aceste procedee, sînt în fapt, încă legate de optica tradițională: atacînd o pătură superficială, exterioară a fenomenului muzical, ele au fost cu ușurință asimilate de sistemul complex pe care, dorînd să-l distrugă, l-au îmbogățit. Comparați, însă, astăzi *Erwartung*, drama contorsionată și disperată a lui Schönberg, cu *Sacre du Printemps* a lui Stravinski. Prima și-a uzat în mare măsură puterea de șoc și, pentru a participa efectiv la tensiunea ei emoțională, acum destul de monotona, trebuie să reactualizăm în minte și suflet întreaga epocă, cu universul ei social și cultural încărcat de angoase. Pe cînd a doua, poate încă zdruncina nervii, fără să mai amintim că, din punct de vedere artistic, ea este o mare reușită. De ce? Pentru că Stravinski, pe lîngă innoirile ce le oferă ca sonorități, pune în discuție aspecte esențiale ale muzicii, ino-

vează pe tărîmul mai serios și mai durabil al relațiilor dintre elementele fundamentale ale artei. Efectele lui de instrumentație nu provin numai din forțarea limitelor de folosire a instrumentelor — ca orice mare orchestrator, Stravinski scrie destul de „comod” — ci, mai ales, din distrugerea unor prejudecăți legate de semantica și de condițiile de folosire a anumitor timbre (acele *culori* și simbolica lor, legiferată de romantici). Iar ceea ce aduce cu adevărat nou *Sacre* este violența pulsației ritmice, a motivelor abrupte și a unor stări sufletești contrastînd brutal cu ambianța sofisticată a muzicii de la 1913. Înțuind genial că desfășurarea temporală poartă în sine posibilitatea unei înnoiri radicale, că ea reprezintă componența de bază a acestei arte, Stravinski eșafodează o construcție ritmică de o amploare ne mai văzută de la Machant încoace, căreia Boulez uimit, îi va consacra o amănunțită analiză.

Treptat, nonconformismul în comportament și gândire se poartă drept blazon și dadaistii își fac o datorie de onoare din a-l scoate din sărite pe burghezul onorabil. Principalul, spun ei, este să nu ne obișnuim cu stabilitatea, să nu credem că soluțiile pe care le-am găsit sînt definitive sau singurele posibile. Distrugînd ordinea existentă, dovedind relativismul oricărei idei sau acțiuni, îi vom smulge pe oameni din inerție și toropeală, vom stimula în ei instinctul creator. Această pasiune de a scandaliza și a-l deruta pe omul cumsecade, liniștit în mijlocul tabieturilor sale, reflectă starea de spirit care însoțește o mutație importantă. Este teama de stagnare a celui angajat pe un drum închis și care nu știe de fapt încotro ar trebui să se îndrepte. Căci, dacă distrugerea poate fi la un moment dat salutară, vine și clipa cînd trebuie pus ceva în loc. O bună bucată de vreme compozitorii secolului XX s-au întrecut în a-și deconcerta auditorii, împingînd cu virtuozitate dincolo de limitele cunoscute învelișul exterior, ambalajul în care-și prezentau muzica, dar gîndindu-se

numai sporadic la felul în care ea ar putea să-și modifice structura intimă, să progreseze prin prefaceri interioare. Căutînd originalitatea, modul în care s-ar putea exprima mai eficace, majoritatea muzicienilor s-au îmbrăcat în haine fistichii, continuînd să poarte în intimitate redingotă și joben. Nonconformismul general a realizat, în parte, doleanțele anarhiste: asistăm la un fel de decomplexare a compozitorilor, tot mai sceptici în valabilitatea foștilor idoli, tot mai îndrăzneți în a-și dezvălui personalitatea. Consecința cea mai importantă este faptul că, în timp ce pînă acum 60-70 de ani fiecare autor se încadra conștiincios în limitele unui sistem unanim recunoscut (canoanele cîntului gregorian, regulile polifoniei renașterii, polarizarea tonală și regulile de armonie, etc.), în prezent fiecare este obligat să-și construiască pentru o lucrare sau pentru un grup de lucrări un sistem logic, echivalent cu cele amintite. În loc să vorbească într-o limbă învățată din copilărie, compozitorii contemporani se întrec în a inventa cîte o nouă gramatică înainte de a începe să vorbească. Încercările adevărate nesoase de a violenta locurile comune moștenite prin tradiție au avut în orice caz meritul de a crea o stare de spirit prielnică, pînă și atunci cînd ocoleau dezbaterile de fond. Nu putem nega aceste ambe merite unor compozitori de talia lui Debussy, Schönberg sau Webern, care au transformat muzica atît în aspectul exterior al sonorităților, cît și în cel mai profund, al logicii constructive. De asemenea, nu putem uita aportul unor mari inovatori care și-au depășit evident timpul: Ives, Varèse sau Gage. A face perseverent colaje, a alătura în aceeași piesă forme deosebite de curgere a timpului la 1900, a gîndi structuralist și a prefigura sonorități de muzică concretă la 1920, a transforma pianul ca instrument înainte de 1940, a fi unul din inventatorii happenings-ului, a cerceta zgomotul obiectelor și al mediului înconjurător și a influența cu atîta putere viața artistică a zilelor noastre, sînt înnoiri care dau un

relief și o lumină nouă chiar atunci cînd nu schimbă radical unghiul de privire al oamenilor asupra muzicii.

Tentația aventurii i-a împins pe compozitorii secolului nostru la începuturile către extravaganță și accese de violență disciplinată, pentru a-l lăsa să întrezărească mai apoi posibilitatea descoperirii unui nou tărîm prosper, mai mult dorit decît făgăduit.

## incitarea

Publicul i-a urmat destul de repede și de conștiincios pe compozitori. O dovedesc statisticile, anchetele și afluența sa la manifestările de prestigiu în care se cîntă muzică contemporană. Oricum, față de cei 100 de ani scurși între moartea lui Bach și primul său succes de public (1829, *Mathäus Passion*), acum, la un sfert de veac de la dispariția lui Webern, nimeni nu se mai îndoieste de valoarea clasică măcar a *Pieselor Op 6*: adaptarea ascultătorilor este mai promptă. Contrar celor ce se spun și celor ce ar fi de așteptat, muzica actuală, încărcată de noutăți șocante, deseori complicată și rafinată, și-a creat relativ repede un public pe măsura ei. Dar s-au produs schimbări mult mai importante în activitatea interpretului. Locul de întîlnire a celor mai diverse tendințe și căutări — muzica ultimelor decenii a cunoscut destule — este aleatorismul, adică ideea de a lăsa în sarcina interpretului, a gustului, intuiției și temperamentului său, alegerea unor anumite soluții. Acestea pot fi de cele mai variate categorii, de la nuanțe și culori timbrale, la momente de improvizație pe sunete sau formule ritmice date și pînă la decizia de a cînta într-una din multele înlănțuiri posibile secvențele din care este compusă lucrarea. Principiul nu este deloc nou: dascălii bizantini sau colegii lor catolici aveau ca misiune să înlănțuiască formule potrivite cu slujba respectivă, învățate prin școli, dar care constituiau elementele prefabricate ale unei clădiri așteptînd abia să fie înălțată; Mozart sau Bach puteau improviza ore întregi pe o temă dată; tot Bach, în *Arta fugii* nu a indicat niște ins-

trumente anume, ci a lăsat în grăja interpretelor această alegere; atîția autori sînt foarte zgîrciți în indicarea nuanțelor; prin tradiție, repetarea unor secțiuni în sonata clasică sau în dansurile barocului e o decizie la latitudinea interpretului. Concentrîndu-și atenția asupra unor astfel de lucruri în ultimii 10—15 ani, compozitorii nu au inventat un principiu nou, dar, prin insistența căutărilor lor, au modificat relația tradițională creator-interpret. Aici un rol hotărîtor l-au avut grafismele și cazul lor limitat, textkompositionul. Primele sînt niște forme grafice, de obicei fără legătură cu notația muzicală uzuală, care trebuie să sugereze, să incite la acțiuni aparținînd unei categorii vizate de compozitor. Astfel, conturul liniilor melodice poate fi asemănător cu conturul formelor grafice, nuanțele cu grosimea desenului, durata cu lungimea lor, etc. Pentru compozitor problema care se pune este de a sugera cît mai corect efectul muzical dorit de el, cu o cît mai mare economie de semne, de a defini cît mai precis categoria la care se referă cu ajutorul unor simboluri cît mai pregnante și cît mai concise. El renunță de bună voie la ocazia — oricum ideală — ca tot ce el a edificat să ajungă într-o formă exactă și mereu aceeași la publicul receptor. Căci, în mod obișnuit, interpretarea indicațiilor care apar într-o partitură — într-un sistem de notație oricît de perfecționat și de riguros — nu poate fi făcută decît între anumite limite; în plus, prezența artistului-interpret presupune introducerea unei perturbații importante pe canalul de transmitere a informației. Pe de altă parte, așa cum spune Earl Brown în prefața la una din piesele sale: „Nici-un sistem metric sau notație bazată pe metrică nu este capabil să indice toate punctele posibile pe continuul temporal; totuși sunetul poate începe sau se poate termina oriunde, de-a lungul acestei dimensiuni“. Deci, în schimbul unei precizii relative se cîștigă o îmbogățire a posibilităților, controlată de hazard și datorată tocmai imperfecțiunilor vechiului sistem. Astfel, arta compozitorului este



și aceea de a intui sau prevedea științific reacțiile psihologice ale celui care trebuie să traducă în sunete grafismele elaborate de el. Chiar atitudinea lui față de compoziție se modifică : nu mai produce un ipotetic unicat, ci o mulțime de aspecte ale aceleași compoziții, care nu are o înfățișare privilegiată. Opera sa nu va avea prin definiție două execuții identice, de aceea el trebuie să prevadă sumedenie de posibilități.

Atunci, textkompositionul apare ca o maximă asceză. Compozitorul dă doar câteva indicații mai mult poetice — de unde și denumirea — de tempo, atmosferă sau stare sufletească în care trebuie să se afle interpretul, însoțind uneori aceste sugestii de definirea prin cuvinte, sau tot printr-un grafism, a nivelurilor structurale pe care vrea să le cuprindă piesa sa (este cazul compozițiilor *Obârșie* de Costin Miereanu, publicată în revista noastră și *Semnale pe oceanul U* de M. Mitrea Celarianu). Desigur, poate apare întrebarea : care mai este aportul compozitorului, prin ce-i mai aparține lucrarea ? Nu dispunem de un număr suficient de încercări — ele datează de mai puțin de 2 ani — pentru a da un răspuns destul de argumentat. Totuși, descifrând o astfel de muzică, pătrunzând în intimitatea ei, observi că limitele între care se pot face diferite alegeri sint destul de strînse. Cred că acesta ar trebui să fie, de fapt, și criteriul principal de apreciere : în ce măsură compozitorul poate să-și impună voința prin intermediul doar al câtorva semne sau cuvinte ? Ceea ce s-ar putea reproșa din punctul de vedere — mai îngust — al meseriei, este că precizările autorului nu se referă aproape deloc la specificul gândirii prin muzică, ci reprezintă mai mult referiri la o atmosferă spirituală dorită. Arta își transcende limitele (întrebarea este dacă într-un mod destul de serios) devenind în aceeași măsură semi-otică și posibilitate de influențare a conștiinței — mai mult și mai direct ca pînă acum —, instrument al cunoașterii. Apropierea, numai aparierea ciudată, face ca preocupările

unui autor de textkomposition să se asemene aici cu cele ale unui artist-om de știință, care investighează cu mijloacele logicii și ale matematicii : ambii urmăresc realizarea unor „clase de compoziții“, adică a unor programe de calculator sau a unor simboluri de natura celor descrise, care nu reprezintă, de fapt, o anumită lucrare, un individ, ci doar posibilitatea de a crea populații de asemenea indivizi uniți între ei prin calitățile impuse de voința compozitorului, dar deosebiți ca personalitate.

Rolul interpretului, misiunea sa, se confundă astfel parțial cu cel al compozitorului. Calitățile și pregătirea profesională ce i se cer se află acum la un alt nivel și cel mai cîștigat, în acest context, este el. Pentru că se revine la o concepție mai firească asupra muzicii, îndeosebi asupra celei de cameră. Interpretul nu mai este acel monstru sacru capabil de performanțe uluitoare — sugerind dresajul de circ — acrobații care cereau studii îndelungate și plictisitoare, presupuneau servitutea inteligenței și a spiritului creator în fața mușchilor sau a supleței miinilor. El redevine un prieten al muzelor, dintr-unul al atleților, iar performanțele sale actuale țin de gândire, de noblețea spirituală, de o psihologie normală și promptă în reacții, de imaginație. Această muzică cere într-o mai mică măsură specializarea instrumentală, obositoare și aridă, biziundu-se, în schimb, pe formația culturală a interpretului, pe resursele sale interioare, utilizate în mod complex. Mai mult, muzica poate acum reintra în casele de unde a fost izgonită către podiumul sălii de concert, redevine un bun familiar și cotidian. Vechea și pe nedrept hulita breaslă a diletanților își recapătă drepturile : chiar și un nespecialist trebuie să poată cînta această muzică — pe măsura forțelor sale — dacă are îndeajuns gust și fantezie, dacă simte, chiar și numai un moment, chemarea sacră. Muzica dobîndește din nou o înfățișare firească. Merită să observăm că, dacă un textkomposition poate fi realizat de oameni cu pregătire profesională

minimă, dar cuprinși o clipă de harul artistic, deci cu mijloace tehnice modeste, asta nu înseamnă că un mare virtuos nu-i va putea da o înfățișare pe măsura abilității de care dispune. Totodată, arta își recapătă misiunea sa, un timp neglijată: perfecționarea spirituală. O cale directă și imediată, o invitație pentru specialist sau profan de a-și dezvolta calități rămase în somnolență. Căci, dacă pentru ascultători datele problemei rămân oarecum aceleași (recepționează mesajul artistic din direcția scenei), interpretii acestor lucrări, luându-și responsabilitatea de a găsi o anumită soluție, se convoacă la un festin intelectual la care ei dețin partea activă, la o experiență psihică a cărei desfășurare îi va îmbogăți.

Trăind cu maximă intensitate clipa, prezentul — sub dubla responsabilitate a alegerii sau născocirii de răspunsuri prompte la solicitările mediului și a exteriorizării sincere — interpretii, incitați de propunerile compozitorilor, au simțit, probabil primii, că muzica începe să capete o altă înfățișare.

## lumea nouă

Se va ajunge în mod necesar la o nouă estetică — înțelegând nu atât o filozofie a muzicii, cât un mod de a stăpini elementele și relațiile care o compun, o știință a muzicii. Dacă așa ceva se va desăvârși sub ochii noștri — deocamdată au apărut doar pescărușii ce anunță apropierea coastei — secolul XX european se va putea mândri că a dat naștere unei noi epoci de civilizație artistică. Prima etapă va fi definirea „elementelor și relațiilor” minime, fără de care nu se poate vorbi despre muzică. Probabil că ele vor fi strâns legate de *timp*, modul natural de existență și de percepere ale acestei arte. Deja o seamă de compozitori au întreprins cercetări pornind de la exemplele pe care le dau artiștii de pe țărmuri exotice. Într-adevăr, arta Extremului Orient sau cea Africană, fiecare în felul său, participă la un mod de înțelegere a desfășurărilor temporale, straniu pentru cultura noastră. Nu vom uita, însă, că există și o tra-

diție europeană — chiar dacă timidă și des întreruptă — că *Scoala de la Notre Dame* avea preocupări de acest gen. Exemple sînt și în muzica românească actuală, Anatol Vieru ocupîndu-se în mod declarat cu așa ceva. Alături îi putem cita pe Aurel Stroe (*Laude I.*) sau pe Costin Miereanu (*Quartetul Culorile timpului*). Desigur, o cercetare muzicologică la nivel științific, amănunțită, a tradițiilor străvechi sau îndepărtate geografic, o acumulare masivă de date prelucrate în chip obiectiv, va putea ajuta enorm munca de mîine a compozitorilor. Un ajutor la fel de important ar putea veni din partea fizicienilor (electroniști și acusticieni) sau a psihologilor. Am mai arătat și în alte ocazii faptul că necesitatea creerii unor colective cu specialiști din aceste ramuri este resimțită la ora actuală de orice compozitor lucid. Acum, cînd muzicianul este invitat să folosească aparatul complicat al studioului electronic — și iată încă o modificare a relațiilor dintre autor și muzica sa: compozitorul este el însuși interpret, determinînd în mod definitiv aspectul lucrării sale — sau să apeleze la serviciile calculatorului, pentru a putea inova, este nevoie de ceva mai multe cunoștințe decît pentru un simplu bricolaj. La fel, cunoașterea precisă și detaliată a proceselor psihice legate de percepția artistică și de plăcerea estetică ar putea deschide multe porți. Căci, experiența temerară în care s-a lansat de un secol încoace muzica, este, în definitiv, experiența spirituală a oamenilor care o crează. Noutatea mult așteptată nu vine din descoperirea unor timbre sau sonorități, ci se datorează felului nou în care învățăm să legăm între ele sunetele.

Bănuiesc cîteva semne indicînd un început de drum. Primul, și poate cel mai important ca inedit și consecințe, este tendința muzicienilor de a cerceta, în felul obiectiv și sistematic al oamenilor de știință, domeniul activității lor. La noi, Aurel Stroe se străduiește, cu succes, să elaboreze o metodă de formalizare a muzicii. Analizînd atent operațiile logice permise în cadrul unui

sau mai multor stiluri istorice, ex-trăgând esența, ceea ce nu poate lipsi dar nici nu depinde de convenții efemere, apare posibilitatea de a găsi o expresie concentrată și cuprinzătoare, formulare matematică transformabilă apoi în muzică de către o colecție de alte date concrete. În acest fel compozitorul poate explica și justifica acțiunea sa artistică, se pot emite judecăți de valoare a căror argumentare să nu fie legată de capricii subiective, dar mai ales se poate organiza pe baze logice învățămîntul artistic. Diferitele stiluri și maniere devenind cazuri particulare ale unor ecuații de tip general, ele vor fi mult mai ușor și mai corect înțelese. Iar compozitorul va studia fenomenele muzicale în amănunt, își va propune experiențe pe care le va conduce cu mîmă sigură, înaintînd după dorința și voința sa, nu la cheremul hazardului.

Al doilea semn — interesul cu care este înconjurată în ultimul timp posibilitatea de incantație, de influențare psihică a muzicii. Este o completare nimerită și necesară a poziției raționale și pragmatice arătate înainte, pe care nu o contrazice deloc. Din păcate, acest capitol este încă sărac în înfăptuiri contemporane pentru că cei care au avut asemenea preocupări s-au bazat numai pe intuiție și pe puterea de seducție a executanților. Dar se poate imagina o colaborare cu psihologia, de importanța pe care o are colaborarea muzicii cu matematica sau cu electronica, urmărirea la fel de riguroasă a acestui țel. Exercițiile yoga pe care Stockhausen sau alții le preconizează sînt utile, dar se fac de obicei la un nivel foarte modest, amatoristic și, de fapt, nu sînt concepute pentru așa ceva. Este o idee, un început timid, care nu ar trebui primit cu zîmbete pe buze: prin ele arta europeană ar avea de cîștigat tocmai ceea ce ar deosebi-o de știință. Compozitorii au astăzi ambiția, justificată și nobilă, de a dovedi că muzica poate fi o cale riguroasă a cunoașterii obiective. Să nu uităm însă că ea mai are, în același timp, virtuți

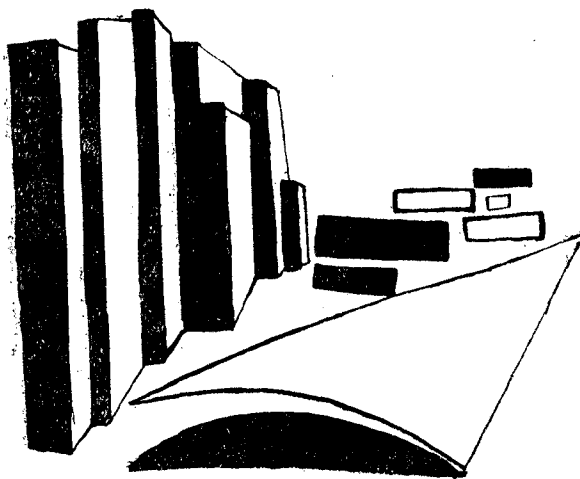
care nu țin de domeniul rațiunii — normal este să le folosim.

În sfîrșit, ultimul jalon semnificativ mi se pare această preocupare de ultimă oră a notației, a hieroglicilor care incită la muzică, de care ne-am mai ocupat. Captivantă pasiune aceea de a-ți șlefui gîndul și forma de exprimare pînă la granița esențialului! Simbolurile cu valențe multiple, a căror ambiguitate dă ocazia unor interpretări diverse — **ca sens și formă** — a căror simplă operație de înțelegere este, în fapt, o lucrare de artă, o incitare de a participa la forfota creației, ne întorc cu mintea către arta marilor civilizații antice. Grația, eficacitatea și profunzimea abstractă a caligrafiei chineze — Pound și imagiștii nu sperau o regenerare a poeziei luînd un astfel de model? — pictura sau arhitectura egipteană, simbolică icoanelor în sine, nu reprezintă decît un aspect al mesajului destinat receptorului. Atunci, ca și acum, reacțiile intelectuale sau sufletești ale acestuia din urmă variau mult în funcție de pregătirea sa culturală, de gradul de inițiere, de dezvoltarea sensibilității, de disponibilitatea psihică a fiecărui individ. Știu, cu orice fel de stil artistic se întîmplă un fenomen asemănător, în diferite proporții. Dar exemplele folosite presupun ca postulatul acest fel de selecție naturală. Atunci cînd muzica își propune să se definească în primul rînd ca modalitate a cunoașterii, este firesc ca ea să împrumute și această optică. Cu folos sau nu, de patru secole arta sunetelor a urmat o intensă democratizare; de curînd și-a adus aminte de rafinamente și subtilități ale cugetului, ce păreau definitiv abandonate. O nouă formă de exprimare grafică ar putea continua democratizarea, probabil inevitabilă și utilă, incluzînd în același timp satisfacții mai elevate: și Cezarul și-ar putea lua dreptul său.

Posibil să pară ușuratece asemenea previziuni sau proiecte dintr-o regiune încă vag conturată. Este, totuși, un punct de vedere nu numai plauzibil, dar necesar pentru cineva care nu dorește doar, dar are și curajul de a ieși dintr-un

impas. Chiar dacă nu este singura șansă a muzicii, în orice caz e una promițătoare. Va trece un timp până ce ea va putea deveni realitate, și încă mai mult până se va constitui ca punct de referință. Va fi necesară o muncă susținută până când un sistem de gândire de acest fel să poată fi pus în acțiune și să poată propune realizări durabile. Datele care ar trebui stăpinite, considerențele de care ar trebui să se țină seama par să ne întrecă, momentan, puterile. Dar există, de pe acum, un sprijin promițător ce va evolua el însuși: teoria informației,

capabilă să domine această imensitate de date, operații și raporturi unde știința se înfrățește cu magia, psihologia cu fizica și artizanatul cu matematica. Faptul că sîntem conștienți de criza de gândire prin care trecem, faptul că am început să ne clarificăm țelurile și termenele viitoare, că intuim unele mijloace prin care am putea acționa, ne dă încredere. Aventura riscată în care s-au angajat — la început siliți de împrejurări, apoi pasionați — precursorii noștri lasă să-i ghicim, dacă nu sfîrșitul, măcar desfășurarea viitoare.



## elsa triolet

Finalul de neocolit a întrerupt viitorul unei iubiri așa cum erau cele aproape de legendă, așa cum evocă, consemnează și exaltă Schuré în „Femmes inspiratrices et poètes annonciateurs“, așa cum se vădesc din ce în ce mai rare în acest ev de contestări și inadaptări.

Muza lui Aragon, Elsa Triolet, închide sub pleoapele ei imaginile materializării unui nesfârșit poem viu de dragoste. „Les yeux d'Elsa“ s-au închis pentru vecie, dar, „Fou d'Elsa“, poetul își strigă încă mut durerea. Pentru registrul înalt pe care a divinizat-o, va mai găsi accente. Dar vor fi accentele însingurării, ale dramaticei sfârșieri.

Întregul uman și unitatea spirituală au fost scindate. Aragon rămâne cu adîncul tezaur al amintirilor. Rămîne fără o aripă. Un cîntec rusesc spune: „Cum poți să pleci, să trăiești tu cu două inimi, cînd mie, fără nici una, mi-e atît de greu?“.

În fond, Aragon contrazice tîlcul versului. El e cel ce are acum două inimi. Elsa și-a lăsat-o pe a ei zălog pînă la acea întoarcere și întregire despre care spune eclesiastul. Aragon, „Le Fou d'Elsa“, este acum într-o dublă ferveare. Trăiește cu două inimi și cred că, lui, îi este nespus de greu.

După o intensă vinzoleală a vieții, poetul a întîlnit marea iubire. Ea l-a marcat nu numai cu acea ferveare amoroasă, ci cu o suită de fenomene ce i-au îmbogățit orizontul și i-au adîncit ființa, fondul sufletesc!

Se spune că Aragon „celebra cu deznădejde dragostea și recunoștința față de Elsa“.

„Tu m'as trouvé comme un cailou que l'on ramasse sur la plage  
Tu m'as retiré de la chair le désespoir comme une épine...“

În timp istoric, acea nouă dragoste l-a dus în Rusia, l-a „ancorat“ în adeziunea la partidul comunist. Elsa, sora iubitei lui Maiakovski, Lily Brill, era un izvor de neașteptate limpezimi, de reflecții din experiența vieții.

Elsa Triolet, autoarea unor romane foarte apreciate, încununată cu premiul Goncourt, a fost suprem încununată cu diadema iubirii și adorăției, și strălucirea-i spirituală, dacă nu pălea sub focuri, își hrănea frumusețea cu acea combustie ce se urca din sursele intarabile ale pasiunii și geniului.

Trebuie să notez că „Le Grand Larousse encyclopédique“, îi acordă romancierei Triolet un spațiu apreciabil, în vreme ce triumviratul care iscălește „Littérature de notre temps“, opul care aruncă o privire generală asupra literaturii franceze a secolului al XX-lea, nu o pomeneste decît în strînsă legătură cu Aragon, care a divinizat-o. Dar nu este un fenomen unic sau rarism; adesea critica sau istoria literară, prin intermediul unor temperamente speciale (vorbesc de critici) nu se obosesc să fie măcar obiectivi cu unii dintre cei care fac mai mult decît ei.

Elsa Triolet a fost o personalitate distinctă. O literatoare care aducea în opera sa un bogat bagaj de experiență umană, martoră a unor prefaceri, a modificării unei geografii sociale și spirituale, cunoscînd două culturi și temperaturi sociale, dotată cu o inteligență și o cultură pe care nu numai poetul care o adora le-a apreciat, contribuind cu atît cît mărturisește Aragon la fenomenul dilatării cîmpului preocupărilor, imaginației și dinamicii spiritual-umane a romancierului și eseistului.

Lumea literară, iubitorii de literatură, în general, se obișnuiseră cu cuplul ilustru. Era un bun al lor.

Il inventariaseră și-i urmăreau permanența, luminoasa înduișoare, exemplul care putea da ușor, elanuri multor perechi ce pornesc în viață cu sufletele înflorite.

Nu încerc nici să enumăr, nici să fac o cît de sumară exegeză sau aprecierea operei de romancieră și eseistă a Elsei Triolet, operă prodigioasă, alimentată de sevele vieții a-dînc observată, de exprimarea societății moderne, a antagonismelor ideologice.

Elsa Triolet a fost o scriitoare militantă cu o pregătire serioasă, se-

veră, pe un fond inițial de adîncă umanitate, de intensă dragoste de oameni, de adevăr și dreptate.

Opera lui Aragon, prin acel liant al preocupărilor paralele direcționate, cum îngemănată le-a fost viața prin dragoste; printr-o dragoste care nu se stinge, prin marea metaforă care nu-și pierde culoarea și lumina de flămă înaltă, chiar cînd „Les yeux d'Elsa“ s-au închis ca să se deschidă în alte dimensiuni neajunse, necontrolate, dar urmărite de Aragon, rătăcitor printre stele.



radio —  
iunie 1970

Vizita pe care tovarășul Nicolae Ceaușescu, Președintele Consiliului de Stat al Republicii noastre, a efectuat-o în Franța, la invitația Președintelui Georges Pompidou, a constituit nu numai un eveniment politic de majoră importanță, dar a fost de natură a ne revela în ce măsură politicul, în sine ca și în conexiune cu alte valori, reprezintă una din coordonatele esențiale ale omului contemporan. Urmind vizitei (considerate de ambele părți drept „istorică”) a generalului De Gaulle, fostul Președinte al Franței, vizita șefului statului român a reînmodat vechi și trainice legături de prietenie, bazate pe afinități de origine și de limbă, a constatat coincidența punctelor de vedere și bunele relații existente, a dat un nou impuls acestora pentru viitor, a demonstrat strălucit că este posibilă și imperios necesară ceea ce profesorul D. D. Roșca, în eseul său din 1941 — „Valori veșnice”, republicat în volumul de „Studii și eseuri filosofice”, apărut recent, atât de frumos numea „împreună-viețuirea popoarelor”, în pofida deosebirilor de orînduire socială și regim politic.

În discuțiile purtate cu ocazia vizitei, au fost abordate, în afara problemelor politice și economice, și cele ale dezvoltării și intensificării relațiilor culturale, ale schimbului de valori spirituale. Apartenența celor două țări la alianțe diferite nu trebuie să împiedece circulația valorilor. „Apropierea statelor — scria cotidianul „Le Figaro” — trebuie

să se substituie confruntării blocurilor”. Pe această linie a măsurilor menite să favorizeze apropierea și securitatea statelor se situează interesanta propunere, avansată de Președintele Ceaușescu, privind posibilitatea și oportunitatea creării în Europa, eventual sub egida O.N.U., a unui organism permanent care să ajute la promovarea colaborării dintre statele continentului. Domeniul cultural este, prin definiție, cel mai propice cunoașterii și apropierii între popoare, iar între România și Franța începutul a fost de mult făcut. Interesul reciproc există și stimularea lui va fi în folosul tuturor. Înțelegînd imperativul, Radioul francez s-a conectat la „Ora românească”, punîndu-și undele la dispoziția „Săptămîinii culturii românești” (31 Mai — 7 Iunie 1970) în cadrul căreia France-Culture, France-Inter și Inter-Variétés au prezentat, zece ore pe zi, după un an de pregătiri în colaborare cu instituțiile specializate din țara noastră, o vastă panoramă a vieții politice, economice, artistice, științifice, sociale și culturale din România contemporană. Despre aceste manifestări ne-a relatat și Iulius Tundrea, într-o corespondență din Paris, transmisă în cadrul „Revistei literare radio”. La rîndul său, Radiodifuziunea română a înserat în programele aceste luni numeroase emisiuni dedicate fenomenului cultural francez de ieri și de azi: recitări din lirică modernă franceză („Moment poetic”) și pagini din poeți francezi contemporani („Dicționar de literatură universală”), recitaluri (Monique Haas — „Pianisti contemporani”), actualitatea muzicală la Paris (impresii comunicate de Radu Gheciu), Charles Aznavour („Siluete”), ș.a. Am apreciat în deosebi emisiunile realizate de Jorgetta Dan („Lecturi paralele”) și Gheorghe Gheorghîță („Dicționar de literatură universală”). Prima, ne-a oferit ocazia sărbătorească să-i auzim pe Antoine de Saint-Exupéry, Eluard, Camus, Cocteau și Fr. Mauriac citind fragmente din celebrele lor opere. St. Exupéry citea repede, ferm, întretăiat, — grăbit, parcă, să-și întâlnească destinul presimțit,

iar Camus — nervos, agasat, scuturindu-se de impuritatea propriilor gesturi. Apoi, câteva cuvinte ale traducătorului și ale regizorului spectacolului bucureștean cu „Neptul lui Rameau“, au precedat transmiterea unor fragmente din piesă, interpretate de actorii francezi Pierre Fresnay și Julien Bertheau și de actorii români Gh. Dinică și Maria Moraru. Poetul Gellu Naum ne-a prevenit că „spectatorul poate să creadă că aude și vede filozofie, de fapt sînt sunetele clavierului poeziei“, iar David Esrig și-a mărturisit tentativa de a reda teatrului capacitatea pierdută de a crea o altă realitate, prin contactul cu lumea, cu existența, cu noi înșine. Din păcate, vocile actorilor francezi erau acoperite de rumaarea sălii, iar imprimarea din fenomenalul spectacol românesc ni s-a părut de-o infidelitate derutantă.

Cea de a doua emisiune amintită a cuprins pătrunzătoarele însemnări ale acad. Al. Philippide despre „Stendhal și spiritul francez“, o prezentare a destinului vieții și opereii Annei de Noailles, făcută cu obiectivitate de Henriette Yvonne Stahl, precum și un fragment din „Les voix du silence“ de André Malraux, în lectura psalmodiată de autorul însuși.

Sperăm într-un efort susținut, de durată și cu largi perspective, al Radioului, în direcția apropierii valorilor spirituale universale, pe bază de reciprocitate.



Scăpați de obsesia din luna precedentă a cotelor apelor Dunării, Mureșului, Someșului, am urmărit, și prin mijlocirea radioului, cotele mereu ascendente ale eforturilor solidare depuse de întreaga țară pentru refacerea grabnică a distrugerilor provocate de inundații. Insemnări și radio-reportaje de pe frontul reconstrucției („Revista econo-

mică“, „Antena tineretului“, „Radio-magazinul femeilor“), radio-simpoziune („Coordonate ale unității dintre partid și popor“), mărturii, confesiuni, anchete — ne-au transmis pulsul acestor zile fierbinți, întărindu-ne convingerea că țara întreagă e o inimă, un gând, o faptă. Rodul cel mai de preț al acestor încercări prin care ne-a fost dat să trecem ni se pare a fi deslușirea exactă a unor noțiuni pînă acum, pentru mulți, destul de abstracte: eroism, omenie, solidaritate. Încercătura de concret cu care s-au îmbogățit aceste abstracțiuni, în situațiile de excepție pe care le-am traversat, va rămîne pentru totdeauna fixată în conștiința contemporanilor care, fără îndoială, o vor transmite urmașilor ca pe un bun inestimabil.

Nu putem și nici nu vrem să ignorăm că, o bună parte din această lună, atenția marelui masă de ascultători ai radioteleviziunii a fost concentrată asupra transmisiunilor finalei campionatului mondial de fotbal de la Ciudad de Mexico. Eco-urile acestei mari fieste sportive s-au stins de mult, dar nu e tirziu să aducm și acum mulțumirile noastre tuturor celor care s-au străduit să ne asigure acea minunată plăcere de-a vibra la unison cu suetele de milioane de entuziaști ale căror urechi și priviri erau îndreptate spre stadioanele din țara urmașilor lui Pancho Villa. Nevoia de idoli a omului modern se manifestă și în forma pasiunii pentru sport, a iubirii fanatice pentru gloriile acestuia. Spiritul de competitivitate, propriu omului, se manifestă în sport unde, ca participant sau, compensatoriu, ca suporter, individul are una din căile cele mai la îndemînă de afirmare a valorii personale. Este, aceasta, și explicația incandescentei marilor pasiuni pentru sportul-rege.



Emisiunile literare, culturale, științifice și de divertisment dețin, după cele muzicale, ponderea cea mai



mare în ansamblul programelor de radio. Am reținut cu interes punctele de vedere exprimate de Ov. S. Crohmăniceanu și D. Micu în discuția asupra cărții lui Z. Ornea „Sămănătorismul” (emisiunea „O carte pe săptămână”), precum și opiniile despre eexistul, povestitorul și epistolierul Alex. Odobescu, în emisiunile din cadrul reușitei ediții radiofonice dedicate autorului celebrei prefețe la manualul de vinătoare al lui Cornescu. De asemenea, ne-au incitat curiozitatea recenzile Verei Călin la romanele „Anestezie locală” de Günther Grass și „O înfrângere destul de onorabilă” de Iris Murdoch, la fel și informațiile furnizate de doamna Odille de Pontual de la O.R.T.F. în interviul luat de Josetta Dan cu privire la noutățile din librăriile pariziene (care sint, Doamne, și librăriile și noutățile, atât de numeroase!). Emisiunea „Atlas Cultural” a avut buna idee să ne poarte prin mari biblioteci din lume (Moscova, Paris, Oxford și Cambridge, Washington, Praga, Florența) răscolind nostalgia în toți cei bolnavi de dorul cărților.

O excelentă emisiune închinată „aviației, ieri, azi, mâine” (redactori Victoria Dinu și Cezar Andronic) ne-a cam pus pe gânduri. Am aflat, astfel că, într-un viitor apropiat, zborul peste ocean în mai puțin de 3 ore ne va face să ajungem în America... înaintea orei de plecare din Europa, regăsind timpul pierdut. Și totuși, însuși Henri Coandă afirmă că epoca avionului, în ciuda perfecționărilor de care acesta mai e susceptibil, trebuie să ia sfârșit, căci tot ce se poate obține de la el presupune o risipă enormă de energie, care-l face nerentabil. Trebuie găsit altceva, spune părintele avionului cu reacție, care să se bazeze, poate, chiar pe principiul contrar avioanelor moderne de azi.

O emisiune „pe teme medicale” ne-a îngrijorat în privința influenței zgomotului urban asupra sănătății, dînd glas unor neliniști mai vechi, și ne-a făcut să ne gîndim că poluarea, în toate formele, a aerului tînde să devină pericolul nr. 1 pentru civilizația contemporană. Statistica indică, de altfel, că în

ultimul secol atmosfera terestră a fost înfestată cu milioane tone de substanțe nocive: gaze emanate de autovehicule și de coșurile fabricilor, praful de cocs și metale, reziduurile. S-a constatat că un automobil care parcurge 1000 km consumă oxigenul necesar unui om într-un an, iar 1 tonă cărbune consumă, în procesul de ardere, oxigenul necesar pentru 10 persoane timp de 1 an. Sugerăm redacției emisiunilor de știință să reflecteze la necesitatea unui ciclu de emisiuni, cu caracter profilactic, pe aceste teme.

La granița între știință și cultură, „Universitatea Radio” propune ascultătorilor teme variate despre Darwin, Claude Bernard sau Teatrul englez contemporan (Martin Esslin).

„Varietățile muzicale” care au difuzat melodii interpretate de „The Golden Gate Quartet” nu ne-au consolat pentru amărăciunea ce ne-a produs-o O.S.T.A. care nu și-a ținut cuvîntul de a ni-i prezenta în primăvara aceasta, din nou, pe celebrii și virtuozii componenți ai minunatei formații americane.

Am lăsat „pour la bonne bouche” cîteva rînduri despre teatrul radiofonic care, în această lună, ne-a răsfațat cu un număr impresionant de premiere: serialul „Să nu uîți, Darie” de Zaharia Stancu, scenariul radiofonic „În liniștea nopții” de Anton Hykisch, în regia Elenei Bauerova de la Radio Bratislava, „Parfino” de Emmanuel Robles, „Cîștigătorii” de Brian Friel (cu un Virgil Ogășeanu de zile mari) și monografia romanțată „Atelierul păsărilor de aur” (închinată lui Brăncuși și Modigliagni) de Radu Boureanu. În special ultimile două ni se par reușite indiscutabile. Se cuvine un cuvînt de mulțumire pentru această prodigioasă activitate. Poate că spiritul de selecție a textelor și interpretilor nu funcționează totdeauna riguros, poate că îmbunătățiri se mai pot aduce — este, însă, de necontestat că teatrul radiofonic se înscrie printre cele mai de seamă prezențe ale programului nostru.

## I. daniel

### t. v. — cronică retrospectivă

Un iunie efervescent, acest iunie trecut, pentru reporterii și operatorii T.V. Cu puhoaiile bezmetice, care ne-au mai dat de furcă... Cu încheierea anului școlar. Apoi cu toridul „Mundial” din Mexico. Cu, ceea ce a fost evenimentul politic nr. 1 al lunii, vizita triumfală a tovarășului Nicolae Ceaușescu în Franța, de unde trei „ași” ai reportajului politic, ne-au dat în direct ediția „princeps” a ceremoniilor ce s-au succedat, în cinstea înaltului oaspete, la Paris, Toulouse, Marsilia, Lyon. Și iarăși — dar mai era nevoie? — am avut confirmarea că T.V. își arată eficiența când folosește ca „materie primă” și cu prioritate evenimentul, când nu pierde din vedere că specificul ei, ceea ce o deosebește de producția cinematografică, ceea ce o valorizează e funcția ei de martoră a vieții, de conținer al vieții, din chiar miezul actualității. Televiziunea a inventat pe deasupra un spectator de tip nou, contemporan cu evenimentul. E un privilegiu pe care acesta înțelege să și-l păstreze.

Reporterul T.V., la rîndu-i, e un gazetar ca toți gazetarii, dar el poate lucra și numai cu imaginile, dispensîndu-se de cuvînt. Ne-a dovedit acest lucru activul Tudor Vornicu, prezentîndu-ne — spre a ne familiariza cu Parisul — înainte ca acesta să fie gazda oaspetelui român — aspecte din capitala Franței. În tovarășia grațioasei Denise Fabre, una dintre crainicele ORTF, din

mijlocul pieței „Des Ternes” (nu „Eterne”! — cum mi-a fost dat să citesc traducerea pe micul ecran!) — el ne-a antrenat într-o aventură fără trucaje, fără cadraje savante sau ritmuri insolite dar plină de pitoresc.

Iar dacă, în cazul de față, imaginea a reușit să facă de prisos cuvintele, nu același lucru s-a întîmplat cu „duminica” petrecută de Catinca Ralea la Londra, împreună cu operatorul Virgil Cojocaru. Ei s-au întors de acolo cu un film documentar, de data aceasta prin elementul social pe care l-au adăugat reportajului, căruia montajul abil i-a dat un stil, i-a conturat ideile, iar comentariul o savoare bine dozată.

Și pentru că n-am epuizat încă domeniul reportajului și al peregrinărilor pe alte meleaguri, să amintim de „Memoria Romei”, așa cum s-a imprimat pe retina lui Octavian Paler, un tipic exemplu de poem televizual, scris la persoana întîia, produs al unei viziuni tot ce se poate mai subiective — și deci mai lirice. L-am înțeles pe Octavian Paler: spațiile, de două milenii încremenite ale Romei, l-au copleșit într-atîta, încît, cufundat într-o pioasă reculegere, într-o plină de spiritualitate solitudine, omul de azi i-a apărut derizoriu de nesemnificativ, bun doar a-i furniza, pentru evocare, cîteva elemente de decor și de pitoresc.

Roma-Paris-Londra, trei reportaje, trei modalități de „scriitură” televizivă, și iată-ne pregătiți să traversăm Atlanticul, via Mexic, împreună cu alte opt sute de milioane de telespectatori, la campionatele mondiale de fotbal. Spuneam mai sus că evenimentul valorizează televiziunea, dar — gîndind mai bine, și mai cu seamă cînd e vorba de o manifestare de amploarea competiției din Mexic — cred că și inversul se confirmă: Televiziunea contribuie la valorizarea evenimentu-

lui, căci forța de atracție a imaginii e într-adevăr imensă. Cîți, însă, din strategii acestor nopți albe întretinute cu cafele negre, cîți din mahmurii de-a doua zi, ne-ar putea da o explicație a acestui entuziasm universal? Arena publică, se știe, e un loc de defulări colective. Aștine mult, însă, să știu cîți din cei care au urmărit pe micul ecran peripeziile cupei Jules Rimet se privesc într-adevăr la fotbal? Pentru destui, cred, stadioanele din Leon, Guadalajara, devenite vaste etuve sub o temperatură de 40 de grade n-au fost decît scena unor spectacole cu „suspense“, unde „rivalitățile“ Europa-America Latină aveau prea puțină legătură cu spiritul sportiv propriu-zis. Nu mi-a fost oare dat să citesc, sub pînă unui supporter brazilian entuziast, că „Brazilia a încîntat lumea întregă, umiliind Anglia“? Această pasiune incendiară n-a mistuit, sper, discernămintul telespectatorului român, iar simpatiile acestuia, determinate nu de latitudinea geografică sau de apartenența etnică, s-au îndreptat spre ceea ce ar trebui să fie sportul: o înfruntare vitejească a potențelor omenești. „Băieții noștri“, după ce și-au scos sombrero-urile mexicane, merită, desigur, toată stima noastră, chiar dacă faimoasa cupă aparține astăzi altora... Ca și bătrînul, la numai 30 de ani, Bobby Charlton, care va trece, probabil, de acum înainte, în rîndul antrenorilor sau al arbitrilor.

O sociologie a celebrității ar putea examina desigur mai bine decît mine determinatele unor glorii — cum e cea a splendidului atlet Pele, intrat în patrimoniul național al Braziliei — care au reușit să lase în umbră, în luna aceasta, evenimentele de o cu mult mai mare semnificație politică și umană. Astfel, catastrofa seismică din Peru; sau alegerile umitoare din Anglia; sau dramaticele înfruntări dintre palestinienii și trupele hașemite ale regelui Hussein al Iordaniei; sau luptele eroice ale patrioților cambodgieni și vietnamezi; sau furia ne-

controlată a stingștilor parizieni. E adevărat că toate acestea nu puteau fi dinainte prevăzute, cum, de pildă, campionatele de care vorbim, și nici n-au beneficiat de o prealabilă campanie publicitară. Aparatul de luat vederi al T.V. nu poate fi „la fața locului“ oricînd. Sînt evenimente de care aflăm abia după ce faptele s-au consumat, iar cauzele care le-au provocat cu greu le vom cunoaște, și numai dacă subiectul îl va pasiona într-atîta pe reporterul încît, cu sîrg și străduință se va întoarce pe firul lui, pentru a-l reconstitui și prezenta mai tîrziu.

Și, fiindcă veni vorba de „pasiunea“ reporterului, s-o amintim pe cea a lui Manasse Radnev, din ancheta întreprinsă printre cadrele didactice, psihologi, elevi și părinți pe tema orientării elevilor școlilor medii spre școlile profesionale, corespunzător necesității imperioase a societății noastre socialiste de cadre specializate; pe cea a lui Alexandru Starck pentru „Cazul George“, o afacere de contraspionaj reală, urmărită conform tuturor regulilor genului polițist și agrementată cu „suspense-uri“ destul de bine dozate și cu prezența prealabilă și finală a reporterului „à la Hitchcock“ — ironic-demonică — și așa mai cita și altele, dar mă opresc aici...

...spre a relua o idee cu privire la menirea unui reporter T.V. care dispune de această armă teribilă, care e imaginea.

...O încăpere nu prea spațioasă, cîteva mese — pe ecran ne apar albe — grupuri de tineri așezați în jurul lor, nimic deosebit în aspectul lor fizic, dar „camera de luat vederi“ apropiindu-se de ei, scotocindu-i, ni-i demască zîmbind oarecum ironic, în zeflema. La o masă, în centru, apare o reporterită în haine de piele, tunsă scurt, băiețește, care ne încunoștințează că se află într-o cofetărie, că tinerii pe care-i vedem, în loc să muncească, își irosesc timpul de pomană, altminteri spus sînt niște pierde-vară, niște coate-goale, pe cîtă vreme alții, tineri cinstiți, pentru care munca e bră-

țară de aur... Și ni-i arată, pe ecran pe acești tineri, muncind la strung, declarând ce se declară în asemenea prilejuri. Pe urmă reporterița se duce acasă la cițiva din tinerii „pierduți“, îi surprinde dormind la ore cînd alții muncesc — vocea ei e sentențioasă. Pe cițiva îi scoate în curte, operatorul își plimbă aparatul asupra lor, insistă pe un mușchi facial care se crispează, pe pupilele care rătăcesc speriate, pe un svicnet al mîinii.

Sîntem la emisiunea „Bună seara fete...“ și intenția e aceea de a oferi tineretului studios pilda degradării sufletești a unor tineri certai cu morala socialistă.

Văzusem, cu o lună, înainte, o emisiune cu subiect identic, o și amintisem în cronică noastră precedentă. Ancheta întreprinsă atunci de Al. Starck însă, vădea o îngrijorare, o anumită solicitudine, o înțelegere a unor cazuri singulare. Această emisiune despre care vorbesc acum cred însă că nu numai nu-și atinge ținta, dar poate avea și urmări nefaste. Acești tineri filmați în pat sau vinturînd bulevardele — ei bine, acest reportaj i-a făcut pentru totdeauna nerecuperabili. Au fost — sub privirile citorva milioane de telespectatori — țintuiți la stilpul infamiei, arătați cu degetul. S-a întreat reporterița noastră care sînt cauzele acestui divorț consumat între ei și societate? De ce nu mai au ei forța să-și suporte tineretea? Această tinerețe le pune niște probleme, cărora ei nu le pot răspunde și, pentru a nu-și mărturisii neputința, se baricadează îndărătul tăgădei absolute, impenetrabile. Spre ce tind, totuși, asemenea tineri? Fiecare din ei înseamnă — vrem, nu vrem — o dramă personală. Ce am putea face pentru a reînnoi contractul lor cu societatea? Dacă reporterița i-ar fi ascultat mai bine, poate că ar fi aflat — și am fi aflat și noi, și n-am fi asistat la un spectacol penibil — că nu atît o sistematică neînțelegere a ordinei sociale îi determină la negarea unei vieți normale, cît, poate, cauze mult mai profunde, traumatisme psihice de origină mult mai îndepărtată, situația lor în familie, viața lor în

această primă celulă a societății; mediul în care s-au dezvoltat — și cite altele n-ar fi putut afla reporterița noastră, pentru a putea lămuri aceste tragedii care se consumă sub ochii noștri și care s-ar putea rezuma astfel: de ce și cum au ajuns acești copii pînă aici?

Intrucît mă privește, cred că dacă am ști să-i ascultăm mai bine și mai des, și dacă nu i-am „executa“ definitiv, despărțindu-i, ireversibil, în Buni și Răi, rezultatele reeducării ar putea fi spectaculoase.

Grea meserie, aceea de interviu-uer — și și mai grea cînd îi ai ca interlocutor pe arhitectul Doicescu! În cadrul unui „Prim-Plan“, Rodica Rarău s-a încumetat să-și ducă misiunea pînă la capăt și, dacă prima ei întrebare: „Ce este pentru dumneavoastră arhitectura?“ mi s-a părut stîngace, celelalte au trecut neobservate în fluxul armonios, de o înaltă elevație spirituală, al răs-punsurilor. Pentru că arhitectul Doicescu a ridicat discuția pe treptele cele mai de sus ale unei estetici a arhitecturii, a știut vorbi de această „pasiune turnată în piatră și beton“, care e profesiunea sa, de voluptatea inefabilă a creatorului de a rămîne în anonim, de tăcerile arhitectului, de solitudinea confruntărilor cu sine. E adevărat: „tainele acestor forme gîndite și nicăieri întîlnite în natură“ sînt totdeauna greu de pătruns, însuși artistul nu le poate totdeauna desfereca, ele își impun autoritar prezența — și de aici fără de sfîrșitul soliloc de o viață al creatorilor cu opera lor. După ce ei se vor consuma în neant, posteritatea, poate, va dibui și aceste taine, și aceste urcușuri și scoborișuri care fac din viața artistului o Golgotă.

Mi s-a impus această asociație de idei gîndindu-mă la „masa rotundă“ în jurul căreia au luat loc criticii Valeriu Răpeanu și Petru Comarnescu împreună cu compozitorii Aurel Stroe și Pascal Bentoiu, spre a discuta personalitatea lui George Enescu, așa cum s-a cristalizat ea în cadrul muzicii românești și universale. S-a spus că, la nevoie, trebuie eliminate scoriile mitului creat în jurul compozitorului (Aurel

Stroe), stabilind, din perspectiva a-nului 1970 (Pascal Bentoiu), valoarea operei, căutind liniile directoare spre care s-a îndreptat creația sa.

A fost o discuție cum am mai dori și altele. Iată că se pot spune niște adevăruri fără a știrbi statuia demiurgului, dimpotrivă, redându-l în adevărata lumină a genului său, pentru a scoate și mai bine în evidență imensa lui prezență în rîndurile contemporanilor. Asupra concluziilor vom reveni, această dezbatere urmînd a fi continuată de o alta, consacrată tot vieții și operei compozitorului, al cărui chip animat de strunele viorii — emblemă a bienalului Festival — va apărea tot mai des pe micul ecran.

De altminteri, preocuparea T.V. de a ne oferi o muzică de calitate se vădește tot mai mult. Cazanierii înrăiți sau poate mai puțin descărăceții în procurarea biletelor, pot fi siguri că vor găsi totuși prilejul, grație T.V., de a urmări concertele unde strălucesc baghetele magistrale. Mai mult încă: de a savura — cum am savurat noi în această lună — plăcerea inefabilă citind, de aproape, pe chipul dirijorului, poezia muzicii sau simțind undele magice ce se degajă din degetele lui coregrafice. Sergiu Celibidache dirijînd orchestra simfonică din Stockholm, Heinz Walberg, orchestra din Bamberg, pianistul William Nabore (S.U.A.), Radu Lupu, Valentin Gheorghiu, violonistul Henri Szering executînd concertul Beethoven transmis în direct de la Viena — spuneți-mi, cîți din noi i-ar fi putut urmări fără intermediul TV?

Sau, trecînd în alt domeniu, să vadă prinzînd viață eroii unor monumente ale literaturii universale, cum sînt cei din romanul lui Thomas Mann „Casa Buddenbrook“, sau ai lui Dostoievski din „Frații Kamarazov“ — grație acelei „sciziparității“ pe care o permite „seria-lul“ TV, intrat deja de multă vreme în obișnuința noastră hebdomadară? Spațiul nu ne permite să discutăm calitatea realizării și nici — ceea ce ar fi mai important — în ce măsură niște romane care pun

în discuție un univers de fapte și oameni pot încăpea în perimetrul micului ecran, pînă unde se pot opera „tăieturile“ și dramatiza proza. Ceea ce ținem însă să relevăm aici e seriozitatea și exigența cu care televiziunea noastră a ales, de data aceasta, cele două seriale ale lumii, după cum filme ca „Stația Terminus“ al lui De Sica, „În lumea dansului“ al lui Gene Kelly, ca și „Maestrul“ lui Jerzy Antezak, aducîndu-ne cinematograful la domiciliu, ne-au „mobilat“ cîteva seri fecunde.

Sau — mai departe — pășind în aria dramaturgiei universale, să asiste, din chiar matricea mollierească, la un „Mizantrop“ jucat în decori și costume modernizate, dar în spiritul secolului al XVIII-lea, cu o artă intrată în tradiția actorilor Teatrului „de France“ de a fredona melodios versul. Telespectatorului român i s-a oferit, în titrajul românesc, frînturi dintr-o traducere de Tudor Arghezi. Acesta — se știe — permițîndu-și uneori licențe față de textul original (era prea mare pentru a se supune rigurilor fidelității literare), titrajele, la rîndul lor trebuind să încapă în corsetul micului-ecran, toate acestea au cam sărăcit dialogurile de verva, eleganța frazei și acea prețioasă vorbire perifrastică pe care contemporanii lui Ludovic al XIV-lea o practicau ca niște giuvaergii ai cuvîntului.

Trecînd acum la emisiunile consacrate cuvîntului scris, să înregistram emisiunea „Romanul românesc de azi“ (redactor Alexandra Cindea). Subiectul e vast și delicat și am apreciat modul în care o emisiune de televiziune bine construită poate da o idee justă și complexă despre un capitol al literelor de azi, pe care multe analize scrise nu reușesc să-l reproducă exact. În dialogul lor, Vladimir Streinu și Paul Everac au considerat teoretic dezvoltarea romanului, exprimîndu-și gustul propriu în legătură cu cău-tările prozei actuale, iar Gh. Stroia, într-o expunere strînsă, a filozofat asupra „moralei romanului“, reluînd și explicînd obligațiile tradiționale ale genului și citînd unele moduri

de revitalizare structurală și tehnică. Într-un interviu oferit în cadrul Mogoșoaiei, Marin Preda s-a referit la „epic și social“, modelînd cu exemple din propria operă opinia că romanul, ca orice formă a artei monumentale, nu se poate desista de la obligații de fond și de formă, una de frunte fiind — după Marin Preda — „obiectivitatea“. În fine, au răspuns la aceeași întrebare: „La ce lucrați în clipa de față?“ — trei romancieri de vîrste și formații diferite, ilustrativi pentru cîteva orientări actuale ale prozei: Dorina Rădulescu, Eugen Barbu și colegul nostru Petru Popescu. Mai amplu ori mai discret, după caz, expunînd și opinii teoretice ori mărginindu-se doar la informații despre ce se întîmplă în cabinetul lor de lucru, cei trei — dincolo de ceea ce-i separă ca artiști — s-au arătat înrudiți în înclinația lor pentru actualitate, pentru o actualitate de semnificație. O emisiune care, credem, a reușit să trezească în fiecare telespectator un cititor virtual, așa ne-a apărut această jumătate de oră închinată literaturii, opinia noastră fiind că televiziunea și-ar putea dilata și înmulți atari inițiative.



Din cele trei sarcini care îi incumbă Televiziunii — a informa, a instrui, a distra — aceasta din urmă a mai rămas și azi în fața cercetărilor și a ipotezelor de lucru. Dificultate simptomatică nu numai televiziunii noastre, dar și tuturor, de pretutîndeni. E greu să distrezi, simultan, un public de cîteva milioane de oameni, cu gusturi atît de diverse. Banalul — totdeauna comod — ca și excesul de „intelectualitate“ sînt deopotrivă de condamnat, în cazul acesta. Jerry Lewis, de pildă, pe care am avut prilejul

să-l „vizionăm“ în luna aceasta, bufonul despre care se spune că amuză întreaga Americă, ale cărui producții televizate sînt susținute de o bandă sonoră hilarantă drept primă de încurajare pentru telespectator, abia dacă a reușit să-mi smulgă un zîmbet, și acela căzînit. Drapelul „gag-ului“ american s-a pleoștit de-a binelea. După cum veselie a cam absentat de pe micile noastre ecrane — cu excepția piesetei de buzunar „Iaurtul și cunoașterea lumii“ a lui Teodor Mazilu din cadrul „Magazinului duminical“ (în vădit progres!), și unde verva satirică a autorului — servit admirabil de interpreți, și în deosebi de Octavian Cottescu — s-a exercitat din plin.

Cu riscul de a cădea în poncif, am impresia că emisiunile de varietăți și de muzică ușoară sînt cele mai greu de realizat și dau cel mai mult de furcă programatorilor și autorilor lor. Lipsă de spirit creator, de imaginație? Nu tocmai. Ne-au dovedit-o Carmen Dumitrescu și Ovidiu Drugă în spectacolul „În lumea electronilor“, dar a fost o dovadă „a contrario“. În anumite împrejurări, prea multă imaginație și spirit creator strică. Cînd hăturile aparatului de filmat sînt scăpete din mîini sau cînd din această adevărată cutie a Pandorei în care e închisă tehnicitatea televizuală ies deodată toți spiriduşii trucajelor și ai „efectelor“, ești proiectat în plin delir, iar binele — căci se afla în această emisiune — sucumbă sub avalanșa excentricului sgomotos. Andrei Brădeanu și Mircea Gherghinescu, în schimb, ne-au schițat cu fineță și pondere imagistică portretul unei Marie Laforet, așa cum ea însăși probabil se visează în oglindă, ondina a cîntecului poetic, dîndu-ne totodată un exemplu de emisiune de varietăți.

## „obsedantul deceniu”

În „Luceafărul” nr. 24/(424) la întrebarea pusă de Adrian Păunescu dacă Marin Preda consideră deceniul '50-'60 ca fiind un hiatus în literatura noastră sau nu, autorul Moromeștilor dă un răspuns exact, de o acută claritate și de un patos implicit, combativ.

„Ce-nseamnă hiatus? Înseamnă gol? sau condiție vitregă? În condiții vitrege am debutat eu însumi în 1948, cînd apariția mea în literatură a coincis cu începuturile dogmatismului în fenomenul literar, care ulterior avea să se intensifice...” „Noi care am trăit acest deceniu, sîntem tentați, în prima clipă, să răspundem printr-un hohot de rîs. Deceniul '50-'60 hiatus? Să încercăm să intrăm puțin în domeniul sociologiei și să vedem cum au stat lucrurile în realitate. Operația este necesară pentru că ideile care au agitat, pe atunci, societatea au intrat și în literatură, cum era și firesc. Faptul că acum ideile care obsedează timpul nostru nu găsesc, la unii dintre scriitori, ecoul direct și uneori nici indirect, nu înseamnă că ele nu există și nu înseamnă că, dacă în deceniul trecut ele erau îmbrățișate și de sociologii vulgari, nu erau mai puțin adevărate. Ba mai mult, nu înseamnă că, din punct de vedere teoretic, n-au rămas și astăzi la fel de adevărate. Dovadă că ele continuă să țină oamenii înceștați pe tot globul pămîntului și pe unii din ei cu arma în mînă, iar alții chiar mor eroic spre admirația și a celor de dreapta și a celor de stînga, cum a fost Che Guevara”.

În continuare, Marin Preda analizează modul în care idei de bază ale marxismului au fost verificate de scriitori prin trăire, „experiență afectivă”, observație pe viu, și încorporate organic expresiei lor, specifice, literaturii.

„Se pune acum însă întrebarea: putea oare scriitorul să ocolească aceste probleme care frămîntau o masă atît de imensă de oameni? Și apoi altă întrebare: se mai poate scrie literatură așa cum se scrisese în deceniile anterioare?” continuă prozatorul. Răspunsul autorului Moromeștilor sună categoric și cu deplină responsabilitate „Anacronismul unei literaturi care și-ar fi continuat inerția dincolo de anii '44, ar fi constituit un fenomen bizar, neverosimil, imposibil în realitate”...

„Aflînd deci o rațiune fenomenelor care se întîmplau în realitate, scriitorul s-a angajat cu toată puterea talentului și, uneori și a credinței, să participe la procesul revoluționar care se petrecea sub ochii lui și să-și îndeplinească menirea așa cum îi cerea conștiința”.

Marin Preda atacă problema „hiatusului”, punînd-o, în mod just, în termenii ei reali, *politici, nu estetici*.

„În concepția acelor care consideră deceniul '50-'60 ca un hiatus, acest hiatus nu constă în aceea că s-a scris prost sau bine, ci în aceea că s-ar fi scris în afara literaturii. Nu cumva adepții acestei teorii a hiatusului, consideră literatura revoluționară în afara literaturii? Nu cumva ei sînt partizanii imobilismului estetic? Nu cumva ei ar fi vrut ca în timp ce imensa majoritate a poporului, dornică de transformări, căuta o formulă nouă de existență, scriitorul să-și tragă o-bloanele la ferestre și să continue literatura dintre cele două războaie?”

„Că acest început de literatură revoluționară a fost însoțit repede de degenerări dogmatice nu e vina literaturii revoluționare și în orice

caz această înțelegere nu scoate literatura din cimpul ei firesc. Dimpotrivă, o literatură plutind pe ape atemporale, senine și izolate, în vreme ce alături oceanul social este în fierbere, mai degrabă poate da naștere, într-o cultură, unui hiatus“.

Articolul lui Marin Preda exprimă o viziune lucidă, decantată din trăire și meditație, o atitudine de participare experimentală și responsabilă, o combativitate de un sobru patetism. O pledoarie gravă pentru literatura revoluționară.

b. a.

## preluarea critică

Un interesant articol despre valorificarea moștenirii culturale publică Nicolae Dragoș în „Scinteia“. E vorba de opera lui Lucian Blaga, poetul al cărui „rar har al materializării ideii în metaforă a suscitât de-a lungul deceniilor un amplu și uneori controversat comentariu critic“. Cu mare atenție se sondează în volumele sale perspectivele inedite, sensurile iubirii, lumina celebrată într-o viziune panteistă, eternitatea naturii, comunicațiile folclorice, ca și aspirațiile către umanism, din versurile și proza poetului. Dar valorificarea moștenirii culturale „impune rigoare științifică, spirit critic și lucid“ — formulează, încă din titlu, semnatarul articolului. De aceea, „o analiză atentă nu va putea să nu constate că din poezia sa străbate — chiar dacă adeseori în surdină — vocea unui gânditor care și-a clădit existența pe coordonatele idealismului, că în (...) creația sa se disting limpede semnele unui temperament mistic“. Afirmare sprijinită și pe texte ale lui Ralea și G. Călinescu (ultimul deslușind în a sa „Istorie a Literaturii...“ și un „nitszcheanism zgomotos“ în „Poemele luminii“). N. Dragoș dedică, așa cum era firesc, un amplu spațiu cercetării operei postbelice a lui Blaga, oprindu-se asupra unor poeme ca „Mirabila sămînță“, folosind adesea în-

seși mărturiile autorului. Interesantă e urmărirea drumului complex, nelinear, al poetului, punctele sale de contact fertil cu Eminescu și cu folclorul, fără a ocoli în analiză influența, într-o anumită perioadă, a unor curente idealist-mistice, mai ales în textele filozofice, în Trilogia culturii, al cărei sistem însuși e de „o vădită esență metafizică“. Lucru firesc la un autor care credea că poate depăși impasul premiselor false, fără a recurge la cunoașterea științifică.

Articolul înregistrează și câteva urme ale influenței filozofiei iraționaliste germane din primele decenii ale secolului, ilustrate de Scheler, Klages, de expresioniști ca Werfel, Worringer, de poetul Benn, de filozofii Spengler și Frobenius și Heidegger, în special în domeniul cunoașterii, care s-ar concretiza, după el, „în limitele hotărâte de Marele Anonim“, în respingerea materialității lumii și a cunoașterii științifice, care duc spre agnosticism. Cu o formulă limpede, N. Dragoș afirmă: „Speculațiile ingenioase, metaforele expresive, plăcerea invenției, vor îngădui asemănarea gânditorului cu un constructor care arcuiește splendide viaducte, fără puncte de echilibru și utilitate“, afirmare bizuită și pe capitolul ce i-l consacră Lucrețiu Pătrășcanu lui Blaga, în „Curente și tendințe în



filozofia românească". Analiza marxist-leninistă izvorăște dintr-un respect autentic față de personalitatea globală a poetului, a cărui operă respiră nu odată umanismul, și ale cărui analize ale marilor producții din patrimoniul cultural național și universal, și teorii privind conceperea stilului, „ca trăsătură definitorie a profilului spiritual al culturii fiecărui popor” sînt elogiile a-dînci ale culturii populare.

Cu alte cuvinte, articolul lui N. Dragoș accentuează și amplexarea și importanța poetului, fără să ocolească discernămintul critic, confruntarea operei cu concepția filozofică a materialismului istoric și dialectic. Cînd însuși Călinescu afirmă cu decenii în urmă că condiția de filozof a lui Blaga e cea a unui „geniu cu intuiții mistice revelatoare”, e greu de înțeles, spune N. Dragoș, cum pot unii comentatori, în noile condiții sociale din țara noastră, într-un nou și activ context de gîndire creatoare materialistă, refuza o interpretare obiectivă, științifică, a operei marelui poet. Critica literară care are a scoate în lumină tot ce e valoros într-o operă, „nu poate ocoli limitele ei ideologice”. Fiindcă „a respecta opera unui autor, nu poate fi

simplist echivalat cu a o aplauda fără discernămint ideologic și estetic. Înseamnă a o înțelege... Obiectivitatea, spiritul științific, discernămintul critic... sînt condiții în afara cărora nu poate fi azi concepută o autentică valorificare a moștenirii culturale”. O operă nu poate fi privită numai din unghiul de vedere convenabil unui critic sau altuia, ei nu i se pot refuza, prin apologetism sau criticism excesiv, dimensiunile reale. Ignorarea calităților... ca și escamotarea unor limite filozofice vor crea totdeauna o falsă imagine asupra autorului, vor duce la mistificarea realității operei, vor altera opțiunile și convingerile autorului însuși”, arată mai departe N. Dragoș. În acest sens, afirmă el, e de neînțeles cum în atîtea articole publicate în presa literară și emisiile televiziunii, nu s-au prezentat, în numele adevărului, contradicțiile operei lui Blaga. A o prezenta, a vorbi despre geniul său poetic, e o datorie a criticii literare, a o prelua în bloc, necritic, e ca și a o nega în bloc, în egală măsură o apostazie. „Drumul către esența operei de artă nu poate fi decît unul singur, acela al respectării cu obiectivitate științifică, a adevărului ei”.

**radu ionescu**

## **reîntîlnire cu brăncuși**

Doi sînt sculptorii născuți în România și a căror patrie nu are hotare: Brăncuși și Paciurea. Ambii își au rădăcinile în pămîntul nostru innobilat cu cenușa acelora care l-au apărut, însă coroana lor s-a rostit și s-a înălțat peste lume. Pe aceea a lui Brăncuși am văzut-o și noi, și alții; pe aceea a lui Paciurea nu am văzut-o încă în toată

măreția ei și nici celorlalți oameni nu am știut să le-o arătăm.

Pe Brăncuși l-am întîlnit de mai multe ori: majestuos și înțelept în marile muzee, smerit, sub lespedea lui de la Père Lachaise, trist și însingurat în atelierul său din Muzeul de artă modernă din Paris care mi-a dat sentimentul casei unui om plecat și care nu se va mai întoar-

ce. Tocmai această tristețe speram să-mi fie spulberată de expoziția Brâncuși din București. Operele bătrînului înțelept ne trebuiau înfățișate de cineva care să-l înțeleagă, să știe pînă în adîncul ființei sale că cel puțin în această împrejurare nu este „organizator de expoziție“, cum figurează în schemă, ci omul privilegiat care va sta de vorbă cu Brâncuși înaintea noastră, îi va descifra operele și le va pune cu pietate la locul cel mai potrivit. Din păcate, modul de prezentare nu favorizează nici operele, și nici nu o onorează pe organizatoare.

Am privit îndelung cele 48 de lucrări, majoritatea venite din străinătate, și am încercat să mă apropiu de Brâncuși căutînd să găsesc acel moment care a determinat nu numai cariera lui, ci cariera sculpturii moderne însăși. Întrebîndu-ne sub ce semn a fost pus începutul operei sale, cred că nu poate fi vorba decît de acela al disciplinei și al abilității. *Portretul lui Vitellius*, al lui *Gorjan* sau acela al *doctorului Davilla* sînt locuri comune care trăiesc prin valoarea de mai tîrziu a sculptorului. *Orgoliul*, *Capetele de copii*, *Supliciu* nu se înscriu pe linia eliberării de sub amprenta unei execuții corecte, ca și *Somnul*, tribut plătit gustului epocii. Trebuie să ajungem la operele din 1907 — *bustul lui Petre Stănescu* și *Rugăciunea* — pentru a nu-l mai recunoaște pe artistul începător. (Silueta ingenunchiată a unei copile în rugă nu ni se pare străină de opera de mai tîrziu a lui Giacometti). *Cumîntenia Pămîntului*, din același an, este unul din personajele cuplului formînd *Sărutul*; nu este exclus ca acest dublu portret să fie o provocare aruncată lui Rodin, în a cărui umbră sculptorul nu a vrut să pălească. Se poate, mai ales că nimic nu ne face să presupunem această nouă viziune, văzînd lucrările premergătoare. Odată ajunși aici, *Muza Adormită*, *Prometeu*, *Capul de copil* (din 1913) și, în sfîrșit, *Domnișoara Pogany* se înscriu într-o nouă zonă a căutărilor. Cred că în liniile de fugă ale portretului amintit mai înainte putem intui

*Pasărea Măiastră* din marmură albastră-cenușie, după cum *Portretul Principesei X* pare a fi rezultatul îndelungatei mîngîieri al aceluiași portret.

Dacă pînă la această dată nu am întîlnit referiri la arta populară, elemente decorative ale sculpturii în lemn din Gorjul natal apar în 1920 în lucrarea *Regele Regilor*. Recent, am descoperit la Paris într-o colecție particulară o sculptură în lemn, încă inedită, reprezentînd prima idee a acestei monumentale lucrări. Sînt întemeiat să cred că, inițial, bucata de lemn sculptat era pisălogul unei piulițe pe care, ciopliindu-l, Brâncuși a fost obligat să-l decoreze într-un anume fel, în funcție de forma obiectului. Mai tîrziu, în exemplarul definitiv, elementele cu caracter definitoriu ale personajului au fost amplificate.

Un alt popas în preajma *Cocoșului*, turnat în bronz polisat, ne pune în fața unei sculpturi spațiale cu bogate implicații de ordin muzical; este materializarea unei unde sonore aruncată în largul văzduhului.

Încheiem expoziția în fața lucrărilor legate de ansamblul de la Tîrgu-Jiu. *Poarta Triumfului*, dedicată amintirii eroilor, este — după părerea noastră — un sarcofag purtat pe umeri. Supunem exegeților lui Brâncuși această ipoteză, considerînd-o legată de semnul omagial sub care era pus ansamblul monumental, dominat de acea imensă flacără veșnică reprezentată prin coloana fără sfîrșit, flacără eternă ce țîșnește din pămînt ridicîndu-se către cer.

Sînt teme care l-au preocupat pe Brâncuși pe un răstimp de 10 ani. Fiecare etapă a evoluției lor a fost învestită, la timpul ei, cu caracter definitiv. Faptul de a fi fost reluată nu pledează, așa cum s-a afirmat, pentru căutarea unei noi forme, perfecte, ci doar pentru punerea la zi a unei teme, în spiritul evoluției artistului.

Expoziția, care intrunește pentru prima dată în Europa un prestigios ansamblu de opere Brâncuși, este un moment de încîntare, dar, mai ales, unul atît de necesar de meditație.

bucur. țineu

## bibliografia națională a periodicelor

În anul 1913 a apărut tomul I al lucrării cu titlul modest *Publicațiile periodice românești* (ziare, reviste, gazete) din perioada 1820—1906. Autorii ei erau Nerva Ho-doș și Al. Sadi-Ionescu, bibliografi din cadrul Bibliotecii Academiei Române, care au lucrat sub îndrumarea lui Ioan Bianu, întemeietorul școlii românești de bibliografie. De la apariție, această lucrare a devenit indispensabilă, ne-lipsind de pe masa de lucru a nici unui istoric al literelor, artelor, științei sau presei românești, sau din fondul uzual al marilor biblioteci.

Răspunzând nevoilor de cercetare științifică tot mai insistente, Biblioteca Academiei a elaborat și a publicat recent volumul al II-lea al acestei lucrări fundamentale, cuprinzând perioada 1907—1918. Apariția acestui volum constituie un eveniment cultural de importanță deosebită, care merită subliniat cu insistență. Căci nu este vorba de o carte oarecare, cuprinzând titlurile de reviste și ziare în ordine alfabetică, ci de o parte însemnată a istoriei culturii și vieții publice românești reflectată în cea mai mare parte în publicațiile periodice, atât în problemele ei de bază, cât și în publicațiile efemere ale actualității de epocă.

Volumul recent apărut a fost elaborat sub conducerea unui reprezentant de seamă al școlii bibliografice românești, George Baiculescu, binecunoscutul istoric literar, care îl prefațează. El a fost realizat în principal de Georgeta Răduică și de către Neonila Onofrei din cadrul serviciului bibliografic al Bibliotecii Academiei. În plus, Georgeta Răduică a alcătuit un prețios supliment la tomul I, cuprinzând 423 titluri nou descoperite pentru perioada 1790—1906, care se publică la sfârșitul tomului II.

În acest volum sunt descrise bibliografic 2758 de reviste și ziare apărute în perioada 1907—1918 în România, în limba română și în alte limbi, precum și cele editate de români în străinătate. Majoritatea covârșitoare a colecțiilor se găsesc în Biblioteca Academiei, iar o mică parte în alte biblioteci din țară și din străinătate. Un număr de 798 de reviste și ziare nu au putut fi încă găsite, deși existența lor a fost semnalată în diferite izvoare bibliografice.

Autorii volumului au răsfoit pagină cu pagină colecțiile celor aproape trei mii de periodice, însemnând cu pricepere și răbdare benedictină titlul, subtitlul, editorii, localitățile de apariție, formatul și prețul, cu toate numeroasele variații ale acestor date de bază, reușind să dea o imagine bibliografică completă asupra fiecărei publicații prezentate. În cazurile caracteristice s-a reproduș și articolul program al publicației respective.

Lucrarea va prilejui desigur constatări prețioase privind dezvoltarea societății și culturii noastre. O primă constatare edificatoare este numărul mare de reviste și ziare apărute într-o perioadă scurtă, care cuprinde și primul război mondial. Astfel, între 1907—1918, au apărut aproape 3000 de ziare și de reviste cu o mai lungă perioadă de apariție decît în epoca precedentă, 1820—1906, deci în 86 de ani, cînd au apărut 3400 de periodice. Această creștere vertiginoasă demonstrează efervescența ideilor și problemelor care au agitat opinia publică mai ales în perioada premergătoare întregirii statului național în 1918, precum și diversitatea manifestărilor sociale, culturale, politice și economice, într-un răstimp scurt, — de abia 12 ani.

La bucuria de a saluta cu satisfacție deplină apariția acestui volum, care constituie un eveniment cultural remarcabil, se impun și câteva justificate observații critice.

Între apariția primului volum, în 1913, și a celui de față, s-au scurs 58 de ani. Dacă acest ritm de melc se menține, ar mai fi necesar cel puțin un secol pentru a cuprinde perioada 1919—1944, care a cunoscut o adevărată explozie publicistică evaluată la aproximativ 15.000 de titluri. Ritmul publicării acestei bibliografii naționale trebuie intensificat prin apariția volumelor care să cuprindă perioada 1919—1944, ea constituind o etapă istorică bine definită a vieții noastre naționale.

Volumul recent apărut nu dispune, ca și cel din 1913, de indici de localități, de materii, de limbă sau cronologic, care ar fi ușurat mult munca celor ce-l consultă și care ar fi sporit valoarea documentară a lucrării. Indicii nu pot fi aminați la sfârșitul lucrării, cum preconizează George Baiculescu în prefață, căci fiecare perioadă își are caracteristi-

cile ei, pe care indicii statistici îi reflectă mai concludent.

O altă lipsă a volumului este faptul că urmărind o tradiție consacrată, dar — după aprecierea mea — greșită, adoptată și în volumul întâi, nu sînt cuprinse în bibliografie calendarele, almanahurile, anuaarele și publicațiile oficiale, deși ele prezintă o mare valoare documentară. Publicarea acestora în volume aparte dispersează materialul și nu se redă imaginea de ansamblu a periodicelor din fiecare epocă.

O altă constatare negativă privește tirajul. O lucrare atît de importantă și cu o durată de folosire foarte îndelungată a fost scoasă numai în 1500 de exemplare, care nu pot acoperi nici necesarul minim al bibliotecilor și al cercetătorilor de astăzi. Dar o asemenea lucrare va fi necesară unui șir de generații și va fi cerută mult și în străinătate. Ea va deveni repede o raritate bibliofilică, la fel ca și tomul întâi, care se impune să fie reeditat cu suplimentul recent publicat în anexa volumului II.

ion ianegic

## formule noi: combinația dansator — instrument

Despre concertul-spectacol de dans, dirijat de Anatol Vieru (în Sala Mică a Palatului), denumirile de care m-aș putea servi nu sînt tocmai precise; am asistat la o formulă cu totul nouă, de avangardă, conform căreia sunetul și mișcarea au apărut în concurs de semnificații. Nu mă voi ocupa însă în cele ce urmează de aspectele muzicale ale seriei decît atît cît este necesar pentru comentariul coregrafic.

Una dintre piese, *Cvartet* de Anatol Vieru, concepută pentru clarinet, corn, percuție și dansator (pre-

cum se vede chiar din enumerarea reprodușă după programul de sală, ultimul membru al Cvartetului pare a fi considerat ca un al patrulea instrument), s-a desfășurat pe două planuri interferente, unul al instrumentiștilor interpreți ai partiturii muzicale și celălalt al dansatorului, care transpunea în gestică și mișcare ce ar fi simțit instrumentele, dacă ar fi fost însuflețite. Replica lucrurilor la faptele oamenilor, într-o viziune animistă a lumii. Concepția compozitorului este analoagă cu aceea realizată pentru cei mici

în unele desene, în care creionul, penița, guma, călimara, cartea de aritmetică, părăsite în dezordine, se animă în visul copilului și reacționează la faptele lui. Cu un rafinat simț al mișcării expresive, dansatoarea și compozitoarea coregrafică, Miriam Răducanu, n-a interpretat muzica, ci senzațiile instrumentelor sub influența muzicii.

Între ființa vie și instrument nu mai exista nici o diferență, dar nu omul se reificase, ci lucrul se umanizase. La un fortissimo, clarinetul simțea că este amenințat să se spargă și dansatoarea ridica speria-tă mâinile în sus, ca și cum ar fi cerut ajutor; la un salt mare pe interval în sfz. ea se îndoia, se cabra ca un șarpe, iar când muzica se desfășura în linii domoale, andante — piano, gestică și mișcarea se potolea. Dansatoarea trecea de la un instrument la altul, care se animau pe rând, în timp ce senzațiile noastre sonore se transformau în imagini ce se suprapuneau, coincizând sau contrastând cu acele închipuite de interpretă.

*Rezonanțe Bacovia* este o variantă a unei coregrafii pe cunoscuta lucrare a lui Vieru, despre care am mai scris cu alt prilej. Pauza lungă de gest și mișcare, în timpul căreia

dansatoarea a stat lipită cu fața la perete, după un zburcuc ucigător, părea a simboliza o întoarcere cu spatele la viață, o renunțare la luptă.

În ambele secvențe, Miriam Răducanu a desfășurat aceeași inteligență și sensibilitate în concepție și executare cu care ne-a obișnuit.

*Orologii* (muzica tot de Vieru, cu coregrafie de Miriam Răducanu) a fost interpretată de Gh. Căciuleanu. Îmbrăcat grotesc, cu frac peste un maio viu colorat și purtând joben, trudea pantomimic prin intervenții la intervale echivalente, să lege într-o unitate timpul scurs, pe care îl regăsea în *Orologii*. A fost un fel de „în căutarea timpului pierdut“, cu evenimentele, ideile și sentimentele lui, pe care compozitorul l-a reconstituit în lucrarea concepută ca o sită de „căsuțe timp“, alcătuită cu ecouri din piesele executate în seara respectivă: *Cantiones sine Textu* de Orlandus Lassus, *Rezonanțe Bacovia* de A. Vieru, *Întrebare fără răspuns* de Charles Ives pe un text de Marshall McLuhan.

Un spectacol pasionant, care s-a adresat cu aceeași intensitate rațiunii și sensibilității noastre.

P. P.

## orientări în proză

Publicațiile literare confirmă săptăminal diversificarea și înmulțirea manierelor în proza de azi, și progresul cel mai notabil e în primul rând cel stilistic. Slavă Domnului, greșelile elementare sînt tot mai rare, gafele copilărești definitiv în minoritate. Din cînd în cînd, înțîlnim texte remarcabile. Astfel ni se pare o nuvelă de Mircea Horia

Simionescu, publicată de „Cronica“ la 13 iunie. Intitulată „Eu, cocosul...“, ea debutează cu un motto de Oswald Karr, semnificativ în paradoxul lui: „Ieri, către miezul nopții, m-am gîndit îndelung la tine și mi-am zis: sînt formidabil!“. Cunoșteam literatura lui Mircea Horia Simionescu ca pe o interesantă combinație de eseu pătrunzător și

dialog petulant, de caracterizare acută și erudită melancolie, cum ni s-a înfățișat într-un volum de meritat succes. În acel volum latențele de prozator se mărturiseau mari. Iată-le în lumină în bucată de față, în care, într-un stil hipnotic și adesea percutant, autorul face, în joacă parcă, o radiografie a cuplului modern. Bărbatul, instruit, subțire, veleitar, narcisist, dar cultivându-și în același timp, printr-un ciudat instinct de compensație, zona de ridicol, e împlinit de o femeie vivace și practică, deși conformistă în gesturile publice și indiferentă la aspectul profund al existenței. Între aceste personaje, excelent reliefate într-un monolog scris parcă dintr-o suflare (ceea ce e o calitate serioasă pentru un autor compus și plin de subtext), se țese un amor ciudat, ușor comic, ușor trist, încheiat cu o metaforă blind-surizătoare: aceea a nașterii unui copil. Vocația de prozator e limpede în atmosferele tari, de oraș scufundat într-un ocean, dizolvat de anotimp și încifrat de oameni, cât și în reaua mușcătură pe care autorul o îndreaptă întâi împotriva lui însuși. Caracterizările prin ricoșeu, uneori abia insinuate, alteori dilatate până la caricatură, sînt deasemenea de mare calitate. E limpede că destinul lui Mircea Horia Simionescu este epica de proporții.

Un tînăr pe care îl urmărim de un an este Gabriel Gafița, ale cărui schițe publicate în „Lucefărul“ și în „Amfiteatru“ anunță un autor cu posibilități. Scrise cu mare disciplină și seriozitate, bucățile citite pînă acum sînt scurte parabole intelectuale din care se deduce în primul rînd un bogat și ales fond de influență. Tînărul autor citește cu folos literatură fină, și se formează personal în lumina ei. În genere, din ce ne-a dat pînă azi, el este un trist, un singuratic, dar și un candid, abia așteptînd experiența care să-l deschidă lumii. Poza e neoromantică, deși maniera are uneori durițată dintre cele mai realiste; „Eram ploaia“, publicată în „Lucefărul“ la 6 iunie, este (surpriză!) un studiu de arhaism. Ocolind în genere stilul descusut al

prozei tinerilor, influențați facil de cite-un model franțuzesc necunoscut pînă la capăt, Gabriel Gafița spune o poveste cu un cavaler azi decrepit și mizerabil, ieri zeu invincibil pe toate cîmpurile de bătaie. Bătrînul își caută un tovarăș de arme, nu-l găsește, și moare el însuși, cade lin ca o frunză desprinsă, se topește în pămînt ca ploaia, la capătul unei vieți de zbcucium. Abilitatea cu care e strecurat termenul modern lîngă arhaism merită felicitări, cit și căutarea unui ton poetic-senil uneori cu delicioase, efecte, și simbolul cavalerului rătăcitor, în sine atît de cunoscut, e aici deosebit de eficient. Să spunem, cîzînd în poncif, că avem de-a face cu un tînăr despre care vom mai auzi.

Nuvela lui Leonid Neamțu, mai ușor de citit aproape decît propriul ei titlu interminabil („Jurnalul oficial al „Misiunii Scorbowsky“ și cele patru caiete“) e discret urmuziană, mai mobilă însă ca scenariu și mai bogată în element real. Autorul are un haz incontestabil și acea facultate de a uni într-un tot atrăgător orice frază care-i trece prin minte, și tocmai de aceea regretăm totala sa lipsă de rigoare. Iată frazele de început: „Ce-aș mai putea să adaog, la toate cele spuse pînă acum, în afară de „deh!“! Un „Deh!“ rezumă foarte bine și binecuvîntat fie cel ce l-a extras din neant și l-a pus pe orbită, pe-o orbită eliptică sper. O orbită circulară m-ar plictisi, un „Deh!“ proaspăt, instalat pe-o orbită perfect rotundă te face să caști, altfel se prezintă însă lucrurile cînd e vorba de-o elipsă... Aici totul e posibil. Sînt plăcute situațiile cînd totul e posibil, nu? De-aș fi rege aș chema la curte la mine un mare jongleur al imposibilului, sau un mare jongleur cu imposibilul, nu știu cum ar fi mai corect spus. Și jongleurul acesta s-ar numi Zabaletta. De-aș fi rege aș chema la curtea mea neapărat un Zabaletta. E foarte necesar. Deh!“

E limpede că în acest fel orice scriitor cu humor și talent poate

înegri sute de pagini foarte odihni-  
toare. De aici pînă la proza genu-  
ină mai e. E curios cum Leonida  
Neamțu, foarte sezisant în multe  
locuri, nu resimte atracția realului

și nu-și valorifică mai bine latura  
de observator și critic al societății,  
mai cu seamă că maniera pe care  
o practică a început să se peri-  
meze.

i. e.

## mai există fraternitate literară?

Trecînd peste obiectivul direct pe  
care îl viza ancheta „Luceafărului“  
cu întrebarea adresată criticilor :  
„De ce nu scrieți o istorie a litera-  
turii române contemporane?“ și cu  
toate că răspunsurile au fost serioa-  
se și obiective, convingînd că o  
„istorie“ nu se poate scrie decît  
după cristalizarea fenomenului pe  
care urmează să îl cuprindă și ară-  
tînd pericolul ca altfel ea să devin-  
ă un jurnal de actualități literare  
ineficient — de altfel întrebarea  
era adresată „criticilor“, deci era  
vorba de o sinteză critică, nu de o  
istorie — mi se pare că se contu-  
rează în rîndurile răspunsurilor o  
mare culpă a contemporaneității  
noastre literare, care este mai de-  
grabă o culpă dublă. În primul rînd  
nu s-a creat climatul acela care să  
statueze funcția și valoarea criticu-  
lui precum și dreptul de a-și înde-  
plini misiunea fără să devină o-  
biectul atacurilor nemulțumite ale  
scriitorilor.

Cînd va veni ziua în care, după  
un comentariu reprobativ, autorul  
va întinde mina criticului său res-  
pectîndu-i opinia ?

Desigur că îmi închipui astfel  
postura ideală, dar ar fi mulțumitor  
să constați măcar că nu i se lan-  
sează în chip de replică un comen-  
tariu vehement care depășește ade-  
sea limitele atitudinii intelectuale.  
Probabil că din această lipsă de

respect acordată criticilor (căci o a-  
semenea atitudine dovedește mai a-  
les ignorarea rolului de critic) pro-  
vine și acel gen de fraternitate  
dubioasă : criticul nu este lăsat  
să-și treacă examenele nici față de  
critici, nici, ceea ce este cu mult  
mai grav, față de cititori. Nota îi  
este pusă de scriitor iar criteriul  
este foarte simplu : de îi va fi lău-  
dat cartea și o va fi discriminat  
pe cea a așa-zisului adversar, cu  
siguranță că va fi un critic apre-  
ciabil. Iar de nu... e ușor de bănu-  
it.

Și cum este atît de puțin respec-  
tat, orice scriitor i se poate sub-  
stitui, orice scriitor poate deveni  
critic, deși se știe ce coeficient pre-  
car de obiectivitate poate manifesta  
un scriitor.

Pentru că el va fi cu siguranță  
purtătorul unei singure concepții  
creatoare, a lui (indiferent de unde  
provine) și este lesne de înțeles cît  
de reprobate vor fi toate celelalte.  
Sigur că și criticul este subiectiv,  
dar se manifestă în afara apartene-  
nței creatoare ; vorbind de altci-  
neva, distanța atît de necesară ac-  
tului critic se produce de la sine,  
mai ales că se confruntă concepții  
creatoare neraportate la una per-  
sonală. Deci, ar trebui lăsat criticu-  
lui ce este al criticului iar de aici  
s-ar putea naște o adevărată frater-  
nitate intelectuală.

## lectura — conexiunea permanentă dintre literatură și public

Uneori, saturați de a vedea atâtea rele ale lumii noastre literare și mai ales când te-ai sufocat nu o dată cu aerul înecăcios al superficialității și confuziei, și se pare odihnitor să te întâlnești cu o pagină de revistă în care notația este binevenit profundă. Cu atât mai mult cu cât este vorba de fenomenul „lecturii” pe cât de complex pe atât de ignorat de comentariile literare. O filă din carnetul lui Matei Călinescu („România Literară” nr. 26 (90)/1970) se intitulează „ipostazele cititorului” și deși ea nu răspunde pe de-a întregul întrebării cu care debutează „Cîte tipuri de cititor există?”, oferă disocierea lectorilor în funcție de criteriul situației în interiorul sau în exteriorul operei. Datele discutate aparțin psihologiei lecturii și nicidecum nu încearcă o tipologie a cititorilor care s-ar exclude unul pe celălalt. Astfel, exteriori operei, se confruntă *cititorul ideal*, atoate-receptorul, cel ce destramă toate sensurile, și *cititorul real*, adică cel particular și selectiv. Lor li se opune o a treia ipostază, aceea a *cititorului implicit*, aflat sau prevăzut în interiorul textului, un fel de ghid abil și derutant deopotrivă, menit să asigure în ultimă instanță stimularea de esență a lecturii prin raporturile stabilite cu celelalte ipostaze. Discuția, după cum se vede, se organizează pe un criteriu obiectiv, destul de rece, definit prin opoziția: imanent / transcendent, dar se poate semnala cât de complexă este sau trebuie să fie lectura, fără a mai aminti de structurile succesive din care se cere alcătuită și mai ales de relațiile pe care opera o silește să le execute.

Pe fila precedentă a revistei, Sorin Titel semnează articolul intitu-

lat: „Bovarismul lecturii și romanul modern”, în care se schițează o paralelă între literatura „de ultimă oră” și cealaltă, impropriu numită clasică, a unor titani pe nume Balzac sau Tolstoi; o paralelă observată prin prisma lecturii. Nici vorbă, ne aflăm într-un raport cu totul altul față de genurile literare. Criteriul disociației este cel al timpurilor verbale. Autorul socotește definitiv opoziția dintre *timpul trecut* al scriitorului de „ieri” — zonă confortabilă pentru cititor — ghidul avînd dinainte trasat drumul pe care îl va conduce și semnînd astfel „o poliță de asigurare”, și *timpul prezent*, zonă a „derutei totale” în care cititorul este abandonat și lăsat fără acoperire. La modul virtual, sau ideal vorbind, sigur că o asemenea opoziție se poate construi, și ea este chiar instaurată la nivelul afectiv al cititorului. Dar, dacă am fi mai riguroși, am constata că opoziția mai apropiată adevărului este aceea dintre *concordanța* și *neconcordanța* timpurilor verbale sau lipsa nevoii acesteia, timpul folosit fiind un prezent nedeterminat. Mai exact, timpul trecut este simțit astfel într-un plan destul de abstract el putîndu-se constitui din faze multiple în care actualul se îmbină cu anterioritatea sau cu posteritatea. Și apoi nu el este prețul liniștii cititorului sau al lecturii (cea ce nu este tot una), pentru că e greu de imaginat că „Război și pace” nu a neliniștit pe nimeni. Lectura, da, ea poate fi echilibrată prin echilibrul formelor verbale care alcătuieste narațiunea. Cît privește observațiile asupra literaturii recente, ele sînt cu totul întemeiate și ne întăresc opoziția mai sus pomenită. Timpul prezent este un timp difuz care obligă cititorul să i se



alături, să i se întegreze și atunci se produce mai degrabă „procesul de identificare“, nu „atît de important pentru cititorul de pînă acum“ ci mai ales important pentru cititorul de azi, față în față cu li-

teratura de azi. Fiecare epocă literară își are cititorii contemporani și cei ai posterității. Diferențele de receptivitate nu sînt de loc negliabile și în acest sens articolul merita toată atenția.

nicanor & comp.

## epidemia sau epizotia savantlicului literar

Aflu din „Scînteia“ că boala savantlicului literar s-a întins și în provincie și atacă și cele mai tinere reviste literare, cu toată rezistența organismului lor tînăr. Normal este totuși să fie așa, fiindcă e vorba de o boală specifică tinerilor, așa precum în medicină ar fi vărsatul de vînt.

Deși fenomenul este mai vechi, nu se știe bine dacă se ia de la revistă la revistă, sau de la critic la critic. Fapt este că toate revistele au un focar.

De-obicei, omul atins de-o boală, oricît de ușoară, capătă o psihologie de om diminuat, nu știm cum, în facultățile lui și prin aceasta o atitudine de jenă și de timiditate. Se-ntîmplă însă exact contrariul în cazurile acestea de savantlic literar, — sau, cum îi spune Suchianu, — de „ifosotită“. Cel atins afișează de îndată un fel de mîndrie puerilă, și un sentiment de castă cu toți ceilalți suferinzi. Omul e foarte mîndru că l-a ajuns și pe el, se identifică imediat cu toți ceilalți și manifestă, din contră, jena de a apărea normal în fața lor.

Am luat cunoștință de acest spirit de trib vorbind o limbă proprie, dintr-o conversație cu unul dintre ei, un critic. Scrie bine înțeles savant, substituind fără nevoie de o mai mare precizie, cuvintele româ-

nești cu vorbe streine, de preferință din vocabularul filosofic, dat fiind că acum critica literară este, musai, o ramură a unei filozofii de ultimă oră. Am căutat să-î explic cît am putut mai clar, că exact aceleași idei pe care le folosește se pot exprima prin cuvinte obișnuite pe înțelesul tuturor, adăugînd că, în generația trecută, au fost critici mult mai subtili decît el, care au avut de explicat opera lui Eminescu, nu a cuiva din colecția „Luceafărului“, și au făcut-o minunat, foarte, foarte clar și complet, cu vorbe firești, fără ca să producă cititorului dureri de cap.

Și știți ce mi-a spus?! „Dar ce-or să zică ceilalți? Atînșii de savantlic? Mă compromit!! Apar mai puțin deștept și savant decît ei. Nivelul criticii stă tocmai în acest galimatias de noțiuni împrumutate și de cuvinte pe radical.“

Problema este deci mai gravă decît se crede. O vindecare apropiată nu este de prevăzut. Se vindecă destul de greu chiar omul care vrea să se vindece, dar încă unul care se complăce în maladie și refuză orice tratament! De-aceea, maladia se și întinde și este și persistentă.

Salvarea stă în bunul-simț al cititorilor care nu acceptă stropsirea gîndului și a vorbei. În această boală, numai criticii sînt anticorpii!



## h. țugui: „contrapunct în toamnă“\*)

Haralambie Țugui face parte din acea familie de poeți care manifestă o încredere totală în poezie. Mai precis, din acea categorie de poeți pentru care, asemenea romanticului Josef von Eichendorff, poezia e o adevărată „baghetă magică“ ce poate transforma întregul univers într-un cântec. Haralambie Țugui scrie: „Cu un vers poți săpa în adâncime pământul / Și mai ales inimile, acest pământ fierbinte /... Cu un vers chemi pădurile luminii / Și ele foșnesc noaptea întreagă, /... Cu un vers te poți spăla pe față / De zgura zilelor amar de aspră; /... Cu un vers poți schimba golul clipei / Pe-un univers încăpător de infinite taine...“ Și, desigur, că se mai pot desprinde și alte motive pentru care poetul are la inimă poezia.

Dar de aici decurg o seamă de consecințe. Pentru acest rost plener al poeziei, ea nu trebuie să se prezinte oricum. Poetul câtă ca uneltele lui să fie cât mai îngrijite și finisate. Deci, cuvântul va apărea cât mai scuturat de zgura lui cotidiană, iar pentru funcția insolită și „magică“, versul va fi cât mai incantatoriu. Haralambie Țugui cultivă o expresie poetică, nu de sonorități, dar îndelung cizelată, cuvântul la el sună pur și înnobilit. Pentru el muzicalitatea versului constituie o permanentă grijă. Poeme ca „Alternantă“, „Din cer scund“, „Căluții“, „Semne pe zări“, și câte altele, atestă un poet de frumoase, dar neostentative mijloace expresive, ca în această: „Semn<sub>2</sub> pe zări“, din care cităm prima și ultima strofă: „Brumă de stele pe suflet, pe pleoape / zăbranic de timp, foșnitor... / Și trîmbița morții, mereu

mai aproape / sfîșiind, cenușiu, cerul sonor /... Cenușa, cenușa e tot ce-ți las / ție viață vuid de-ancestrale chemări, —/ acum, cînd din visuri și palid lut ars / scriu ultime semne, pe zări.

Cîteodată, însă, zelul depus pentru exprimare — în intenția poetului de deosebite virtuozități — îl duce în hățișul unor silnicii, omoriitoare a emoției și a ideii, precum această strofă: Sună-n crengi de fontă reci vecernii / toamna-mbătrînită în cetate, / amintiri ce ard cînd doru-n cer ni-i / și visările în cîntece uitate. Dar, pentru un poet care iubește poezia cu tot ceea ce are ea mai transparent și pur, accidente de felul acesta au o sporadică apariție.

Structural romantic, Haralambie Țugui se simte mai în largul său pe drumul evocator al amintirilor și, poate că aici, e și partea de rezistență a liricii sale; evocarea se îmbină și cu sentimentul curgerii ireversibile a timpului. Poetul e un elegiac de calitate. Cu precizarea că trecutul e adus în prezent nu din unghiul resemnat al senectuții. Dar oglinda îți numără anii ca un zaraf nemernic, mărturisește undeva poetul. Pentru ca în altă parte să citim: Sînt tot așa de tînăr ca-n ziua / cînd primul vers mi-a sărutat fruntea / și nu știam dacă-s cuvintele lui / ori buzele celei dintîi iubiri... Amestecată intim în viața lui, fără hotărnicii tranșante, poezia îi infuzează tonicul unei stări adolescenține. De altfel, trecutul, cu luminile și umbrele sale, e explorat nu numai pentru evocarea lui, ci și pentru că e sorginta unor stări poetice cu urmări stenice. În poemele închinete patriei și locurilor natale din ciclul „Rădăcini“, faptul acesta e cu deosebire resimțit.

Realizată contrapunctic, ca suprapunere a unor accente septentrionale și solare, poezia lui Haralambie Țugui se învecinează cu aceea a lui Iulian Vesper. Lectura cărții ne mai aduce în auz unele ecouri bacoviene („Autumnală“), argeziene („Romanță“), frînturi melancolice și preferințe semantice ce amintesc de alți stihuitoři mai aproape de generația poetului, ca,

\*) E.P.L. 1969

de pildă, în voaluri de brume și stele velurie, când recunoaștem o reminiscență din poezia lui Vlaicu Bârna. Dar toate acestea țin mai mult de satisfacția secretă și de ticurile criticului care vrea să gă-

sească asociații și filiații, cazurile semnalate nefiind caracteristice, chiar cînd, în poeme ca „Regăsiri” și „Doamna albastră”, se calchiază ritmuri și tonalități, respectiv din Esenin și Edgar Allan Poe.

petru popescu

## c. cubleşan: „clopotele de apă”<sup>(\*)</sup>



Orice aventură a criticului literar în spațiul „creației originale” este întâmpinată la noi cu răceală, cu scepticism, ori, cel mult, cu îngăduință. Prejudicata românească vrea ca analistul să nu fie capabil de expresie directă, iar „artistul” să nu se irosească în dezbateri mintale. Cităm iar (a cita oară?) ca absurd și jignitoare formulele gen „poezia criticilor”. Invers, dacă un autor de ficțiune începe să-și expună teoretic atitudinile literare, fie nu e luat în serios, fie asupra operei lui cade deodată bănuiala de diletantism. O asemenea optică e, în fond, efectul acțiunii sistematice — de decenii — dusă de scriitorii nedotați intelectual (unii curat inculti), care înțeleg să transforme critica într-un mecanism de care să se servească. Un critic ce încearcă să devină scriitor cu drepturi egale e boicotat cu strășnicie. Pe de altă parte, capacitatea teoretică a unui „original” e prompt exploatăată, și individul e împins printre critici, tocmai pentru a fi eliminat din competiția valorilor „autentice”, nepătat de ambiguitatea vreunei plurivalențe. Lovinescu romancierul e și azi un tolerat. De aici pînă la a-l considera pe G. Călinescu mai puțin prozator decît Cezar Petrescu e

doar un pas. Azi situația nu s-a schimbat prea mult (pentru că, din păcate, rasa autorilor inculti — datorită complexelor — de un fair-play intelectual, nu s-a stins). Ceea ce dă loc la multe ranchiune, cele două comunități, față în față, gata fiind mereu să-și plătească una alteia orice încălcare a terenului exclusiv.

Nuvelistica pe care vrem s-o evocăm e a unui... critic: Constantin Cubleşan. Să uităm o clipă că avem de-a face cu un critic, și să ne uităm propria condiție de bază. Subțirele volum „Clopotele de apă” (șase nuvele în o sută treizeci de pagini) e probabil semnalul unei opere mai adînci. Prima nuvelă (cea mai echilibrată, după noi) se deschide într-un peisaj „învăluit într-o lumină ireală de sidef”: munți, o cabană în pădure, un rîu răcoros și limpede, un cer pur. Femeia care se scaldă dimineața în rîu, simțind „cum tîmplele i se spală de vise” e o femeie împlinită, trăiește de o viață în acest orizont elementar, alături de un bărbat care îi adresează zilnic „un zîmbet vag ce nu puteai ști niciodată dacă exprima bucuria de a o revedea, ori pur și simplu de a mai fi deschis ochii într-o nouă zi”. Acest cuplu primar ține o cabană, și trăiește o viață confundată în gesturi mici și repetate, în cuvinte puține și firești. Femeia își păstrează tineretea sufletească, și chiar infanțilitatea, ținînd gospodăria și înotînd (foarte frumoasă imaginea plutirii) pe spate, „cu acea încetineală nefirească, de om înecat”. Viața montană se rupe numai două săptămîni pe an, cînd cabanierul și femeia petrec anul nou într-un oraș mare, amestecîndu-și dintr-odată candorile provinciale în forfota de oameni și lu-

\*) Ed. Dacia, 1970

mini. Aici simțim o anumită nostalgie, un nelămurit „altceva“, în personalitatea femeii aparent atât de simple, bucurându-se din plin de singurătatea munților. Incet, în ritmul egal și dens al nuvelei, aflăm că eroina e orfană, apoi că bărbatul vîrstnic care ține cabana e de fapt un doctor, incapabil să-și mai exercite meseria, din cauza unui accident, și cîndva victimă a unui mariaj nepotrivit, ceea ce face azi să prefere vîntoarea tuturor celorlalte îndeletniciri. Între cele două personaje se adîncește o falie, vîrsta care-i desparte crește, lucru pe care doctorul îl simte, urmărind-o cu gelozie pe femeie. Situația e tranșată deodată de un terț: un bărbat străin, pe nume Mareș, care o seduce pe femeie în chipul cel mai natural, cerîndu-i apoi să-l urmeze, să părăsească împreună cabana. Doctorul pleacă în chip semnificativ la vîntoare și moare, luptînd cu un urs (probabil o sinucidere). Femeia părăsește și ea, în fine, cabana de care nimic nu o mai leagă, cu conștiința că l-a împins la sinucidere pe doctor.

Această tragedie cu ecouri faulkneriene e scaldată în descripții și într-un „stilism“ care face ambiguă analiza psihologică. Mișcarea epică e atât de lentă încît avem tot timpul senzația că citim amintiri foarte vechi. Poezia locurilor, schematicismul personajelor (convîngătoare și suficiente în puținele lor linii și culori) anunță un prozator care știe să compună și să dozeze. Lumea lui e sublimarea erotică.

Mai „moderne“, mai apropiate de substanța cotidiană, celelalte nuvele au și ele adesea nucleuri erotice. Clopotele de apă e un dialog poetic, între doi îndrăgostiți, la malul mării. Jana, protagonistă din „Duminică dimineața, volei“, mărturisește într-o dispută cu sine sfîșierea între doi bărbați, unul pur, celălalt sordid (multe fraze delicate există în această bucată). În „Nu aștepta răsăritul soarelui“,

tribulațiile sînt de astă dată ale unui tînăr, încă incapabil să priceapă caracterul feminin. „A crede în poveste“ (înrudită ca temă cu „Duminică dimineața, volei“, dar mult mai substanțială și mai bogată în detalii obiective, și scrisă cu o reală forță de sintetizare a vieții zilnice) e istoria Siminei, o fată tînără și pură care experimentează vi-ciul din cauza unei dezamăgiri, înălțîndu-se din nou, în final, prin însoțirea cu un om de calitate. „Semnalizarea cu roșu“, în care sînt două interesante portrete feminine (Lavinia și Mara), depinde mai puțin de relațiile între sexe, cît de cazul de conștiință al unui medic, Alex, care face carieră datorită relațiilor, nefiind însă, sufletește, un arivist. O fereastră mare spre mecanica societății se deschide aici, poate o prevestire a unor proze mai lungi pe care ni le va oferi în viitor Constantin Cubleșan.

În rezumat, nuvelele acestea (care stilistic nu suferă de nici o scădere), conțin elemente „sănătoase și sigure“, și în primul rînd cupluri. S-ar putea ca un bun roman al căsătoriei să iasă odată de sub acest condei. Deși critic literar, autorul scapă tentațiilor teoretice și nu ține morțiș să „construiască idei“. Simplitatea situațiilor e de bun augur, după cum armonia povestirii poartă de la sine pe cititor. În peisajii se remarcă uneori o virtuozitate de miniaturist, după cum discreția este, în pătrunderile psihice, mereu prezentă, autorul pîrînd a-și respecta ficțiunile tot atît de mult cît își respectă cititorii.

De aceea, revenind la ideea pomenită la început, trebuie să recunoaștem în aceste nuvele o compoziție întru nimic inferioară celor mai apreciați nuveliști români de azi, și deci ne bucurăm că un critic poate, rupîndu-se de nivelul strict exegetic, să fie atît de egal cu sine în planul încercării obiective. Așteptăm deci în Constantin Cubleșan un prozator de întindere.

dan ozeranski

## matei gavril albastru: „glorie“\*)



În primul volum al lui Matei Gavril Albastru, „Un copil lovește cerul“, cea mai realizată parte este cea care urmărește — pe o linie de pură descripție — înfrățirea spontană, absolută, a unui copil cu un univers cîmpenesc blînd și înmiresmat. În zumzet de albine, în murmur de stele, în foșnet de ploaie etc., copilul se scaldă sau aleargă, doarme sau visează, se catără în copaci ca într-un pod sau gidilă cerul cu o prăjină, în sfîrsit descoperă elemente caracteristice peisajului familiar prin care evoluează cu totală dezinvoltură: fîntina („În mijlocul pămîntului e-o mare / înaltă, scufundată pînă-n cer), pădurea („intram ca-ntr-o imensă catedrală“) etc. Uneori, ceva din atmosfera din „Călin-file de poveste“: „Prin arbori curge luna descălțată“ („Vinătoare de capre“). Imaginea persistentă a bivolului îmi amintește de Adrian Maniu, cu mențiunea că la Matei Gavril bivolul capătă o nuanță simbolică. Copilul-poet pare că mîncîncă miere pe pîine, mierea însă îi curge nu numai pe bărbie, ci și, paradoxal, pe ochi, dar tonul general din „Scalda“ nu e atît unul vioi, cît unul somnolent.

În continuare, Matei Gavril părăsește lumea copilăriei, unde se simțea în largul său, ca să se îndrepte cu pași șovăielnici spre un teritoriu pe cît de restrîns, pe-atît de dificil de cuprins — propriul său eu. Ce se întîmplă, însă? Gîndirea poetului, din păcate, n-a ieșit încă din zona infantilității și rezultatele așa numitei meditații a lui Matei Gavril continuă să aibă nota puerilă din

„Scalda“. Poetul va confecționa o rețetă de poezie, căreia, cu foarte mici excepții, îi va rămîne credincios și în volumul „Glorie“. Primele versuri indică o pretinsă reflecție a autorului, nesustînută de metaforă. Se obține o poezie — abțibild: „Viața asta e un măr gutui / pe care trebuie să-l sameni / Adoarme seara prin statui / și crește dimineața-n oameni“. („Viața“). Sau: „Trenul niciodată nu trece prin tunel / el numai intră sau iese / ceea ce nu se întîmplă și cu sufletul meu / cu fibrele dese // Ceea ce-i mai departe / îmi e cel mai apropiat / pentru că niciodată n-am să mai pot fi / cîinele nostru turbat“ („Înserare“). Rezistă doar acele poezii care sînt cît mai simplu transcrise: „Biroul alb“ sau „Elegia călătorului“.

Gîndul lui Matei Gavril nu e numai firav, dar și neclar. El însuși afirmă că gîndirea sa e confuză, nesigură: „creierul meu e prea primitiv / (s.n.) tot prinde întrebarea și o scapă“ („Viață tulburătoare“) sau: „fac sondeaje periculoase în viață / și-n universul meu interior / coc roua gîndului cu ceață“ („Singur în lume“).

În finalul volumului, M. Gavril Albastru exclamă: „Nu mai am ce spera / de-acum înainte / Pe undeva / chiar și visul mă minte“ („Elegie“). Din păcate, deși se autoavertizează, poetul are ambiția de a-și scruta și mai departe străfundurile ca să scoată la iveală... nestemate false.

Dacă volumul „Singur în lume“ demonstrează un început de șovăială în fața actului artistic, volumul „Glorie“ oglindește un fel de impleticeală a procesului de creație. Mai întîi cite un țipăt jalnic: „Strig ră-tăcit, dar nimeni nu m-aude“ („A-lerg și strig“). „Metafora vieții — oarbă lumină / gîndul un strigăt înserat“ („Trosnet“), după care urmează cîteva versuri decorative, ilustrînd cu o mare corectitudine capacitatea imaginativă, destul de limitată de altfel, a poetului. Cel mai adesea, însă, aceste versuri sînt lipsite de orice funcționalitate în

\*) E.P.L., 1969

cadrul poeziei în care apar. Din când în când, străfulgerări de luciditate: „Eu nu văd înaintea și nu simt înapoi / Este același lucru dacă vorbesc sau tac“ („Teamă“) sau „Tărîmul neputinței mă-nconjoară / dar cum să scap de mine, uneori / chem melancolia“ („Incomod“) — care nu-î altceva decît o declarație a modului cum înțelege Matei Gavril să facă poezie. El va încerca apoi (exemplele date au fost culese numai din primul „ciclu“ al volumului) să epuizeze mai toate temele mari ale poeziei. După ce în primul „ciclu“, discutînd printre altele despre singurătate, moarte, Matei Gavril își manifestă dorința de a deveni „nemuritor în lung și-n lat“ (!) („Nemuritor“) în următorul „ciclu“ poetul va apela mai întîi la recuzita romantică („Invocare nopții“ — o înșirare incoerentă) pentru a trece apoi la un fel de auto-descripție (vorbește de trup, suflet, ochi, chip etc) cu care prilej se avîntă și prin chinuitoarele probleme ale spațiului și timpului. Întreg „ciclu“ al doilea stă sub semnul poeziei „Delir“: „Vorbea halucinantă al copil fără sfîrșit / încuiat în camera goală“. De asemenea, găsim în acest „ciclu“ și această autoprezentare pe cît de sugestivă ca plasticitate, pe atît de periculoasă pentru poet: „Albastru zac eu în lumină / cu irizări stranii de nebunie / vag cavalier cu liră ce deliră / și buzele albe halucînînd zefirul“ („Sufletul liniștii“).

O dată cu partea a treia a volumului, aterizăm și în pașișteu cam turbure a erotismului. Poetul, însă, nu scapă prilejul de-a zburda nu numai prin... „burta femeii“ („Dezmierdare“), ci și prin pîntecul mamei („Nostalgie“).

Avem ocazia — rară — să întîlnim mostre ale unui senzualism vulgarizat, împins pînă la ultimele sale limite („Masturbare“, „Obsesie“, „Senzație“, „Nostalgie“). Am impresia că e vorba de o interpretare cu totul inedită a „esteticii urîtului“! Sau poate numai de o modalitate de a face scandal, de a atrage atenția?

Încă din primul volum erau delectabile semne ale dezechilibrului în exprimare (vezi „Cancer“). În volumul „Glorie“, criza limbajului poetic ajunge la apogeu. De la desenele serafice din primul „ciclu“ se ajunge la petele delirante și scabroase din următoarele două. Matei Gavril se chinuia să facă poezie în „Singur în lume“. În „Glorie“ el se chinuiește să-și întunece cu orice preț ochiul, care, de fapt, a rămas același, al unui copil sensibil, dar fără o perspectivă clară. Așadar, va rezulta la Matei Albastru un dublu fals: nu numai în planul ideatic al poeziei, dar și în atmosfera ei. Iată, de pildă, ce crede poetul despre el însuși — citate culese din poezii ale ambelor volume: — „Sînt un pui de cuc / născut de-o mamă străină“ („Singurătate“); „Parcă e-n mine un repetent / prin care nu știu cine calcă-n mine“ („Partea de apus“); „Sînt zeul unei insule“ („Insula“); „Sînt pasărea rară din cuibul tristeții“ („Firav“); „Cred că sînt lama care taie sărutu-n două / Cred că sînt golul lustruit ce niciodată nu se umple“ („Invocare nopții“) etc. Făcînd numai o simplă enumerare a titlurilor din volumul „Glorie“, vom înțelege și mai bine grauitatea acutului poetic la Matei Albastru: de la „Vis“, „Fior“, „Firav“, trecînd prin „Hohot“, „Teamă“, „Durere“, coborîm în „Delir“, „Straniu“, „Obsesie“, „Halucinație“.

Adoptarea pseudonimului „Albastru“ (albastrul pare să fie o obsesie reală pentru poet, dar nu și pentru poezia pe care o practică) ar presupune o mărturisire programatică, dorința de a face o poezie limpede, concisă dar expresivă; pentru Matei Gavril însă albastrul semnifică nu numai aspirația spre absolut, dar chiar identitatea cu acest absolut. Atunci, dacă tot năzuiește spre glorie, poetul ar trebui să mai mediteze asupra tăcerii în poezie, fie în sensul ei concret, arghezian, fie în cel figurativ, bacovian. Teamă ne e, însă, că Matei Gavril crede încă nespuse de mult în valabilitatea poeziei sale de acum. Dar dacă poetul continuă în aceeași manieră, pro-

pria sa, poezie se va întoarce mereu împotriva lui însuși. Astfel, lipsit deocamdată de un simț al autocontrolului ce se reflectă prin totala dezorganizare a materialului poetic, Matei Gavril se autodesființează ca

poet. Și totuși mai sînt patru sau cinci zvicniri curate chiar în ciclul al treilea din volumul „Glorie“ zvicniri care, o clipă, ilustrează pe deplin realele sale potențe lirice („Comunicare“, „Interior“).

**aurelia batali**

■

**m. sorescu:**  
**„teoria**  
**sferelor**  
**de influență“\***



Că are sau n-are prea multă dreptate cînd zice ce zice și ne propune vai, ce ne propune, Marin Sorescu sacrificat pe altarul criticii poeziei și a filmului — iată un lucru care nu are importanță. Sau, despre cită are, s-a scris cu toată seriozitatea de ton cuvenită, și am citit astfel — memorînd cu sfințenie — că ideile mari și grave pot fi spuse cu un aer ghiduș, și că ele rămîn la fel de mari și la fel de grave. „Măreția lui e, cum am văzut, densitatea. Forța lui Samson consta în încâlceala din cap. Cînd s-a limpezit, l-au prins și l-au batjocorit filistinii.“ (p. 60). Înapoi, deci, la neseriozitatea autorului și să vedem dacă dincolo de cuvinte nu mai putem afla ceva.

Întîi. „Teoria sferelor de influență“ apare prea tîrziu, mult prea tîrziu. Un gest riscant, ca un salt în gol de pe promontoriul operei poetice și dramatice, slavă domnului destul de bine definite, vreau să zic originale, ca Marin Sorescu să nu mai aibă nevoie să dea și explicații. Nici titlul nu e potrivit. „Teoria...“ e un poem al nestator-

niciei sufletești. „Tot aici se încadrează toate formulele care se bazează pe magie“ (61) „Amănuntele lumii, fleacurile, nimicurile, toate lucrurile care ne scapă, sînt ținute în palmele unei divinități, cu o infinită grijă“. (87) „Nu ne simțim prea la îndemînă în lumea cea talmăcită, și se caută o ieșire spre alt cer“. (138) Dar această „spargere în omenesc, dincolo de omenesc“ nu este, ca la Rilke, ingerul, ci unghiul drept, acela în care „soarele cade perpendicular“. Și, în acest sens, privite laolaltă și confruntate în căutările lor, cred că eseurile lui Marin Sorescu ne trimit la un moment de criză. După ce le-a dat un trup viu cu ani în urmă prin mitologia propusă de creația sa poetică, simbolurile au ajuns să-l devoreze pe poet, împingîndu-l la discurs. Întreaga materie a capitolului despre poezie am mai citit-o o dată. Și cam cu aceleași imagini, cu aceleași procedee, cu aceleași demitizări și demistificări, numai că în mai puține vorbe și fără explicații pe de lături.

De aceea doresc să cred că volumul acesta — plăcut, spiritual cu miez și cumsecade, bucurîndu-se de simpatia cititorilor oricum — va rămîne pentru Marin Sorescu un poem în hibernare. Cum afirmă în cronica sa la Moartea lui Don Quijote, Ștefan Aug. Doinaș, poetul e capabil (fără concesivul „încă“) de mari surprize. Vezi volumul „Tușiți“ (1970).

De aceea, nici cele de mai sus nu cuprind, la urma urmei, decît, poate, cîteva gînduri neserioase și fără importanță.

\* E.P.L., 1970

m. constantinescu

■  
**liviu petrescu:  
„realitate  
și romanesc“\*)**



De la bun început se impune observația că Liviu Petrescu are vocația certă de a ști când și cum se poate revitaliza didacticul, ca principiu și modalitate analitică. Fapt mai mult decît meritoriu dacă ne gândim că astăzi se practică, la noi sau aiurea, o critică încifrată, un fel de sucursală a judecăților aberante. Apoi, încă de la primele pagini, devine evidentă temerara încercare a autorului de a prezenta și analiza contextul literar român în sensul plasării acestuia în aria romanului european. Ceea ce, dincolo de unele exagerări (vezi paralela pătimașă între Război și pace și Pădurea spînzuraților) asigură cărții filonul de investigație cel mai adecvat sensibilității lui L. Petrescu, care se traduce prin acuitate, discernămint și acuratețe. (Mutatis mutandis, acestea sînt în fond principalele note ale personalității criticii dintotdeauna).

Evidențind că „ne-am străduit să descoperim participarea spiritualității românești la frămîntările și la căutările spiritualității europene a secolului nostru“. L. Petrescu se arată interesat mai cu seamă de „analiza tipologică“ și mai puțin de urmărirea raporturilor istorice și a filiațiilor literare“, subliniind totodată că există „o tendință prin care realitatea exterioară este pusă la îndoială; scriitorii români se întrebă cu toată seriozitatea dacă descrierea lumii din afara noastră prezintă valoarea presupusă sau nu“. În fine, autorul stabilește încă o premiză la care se vor raporta nedesmintit toate cele șapte studii: „realismul contemporan deplasează accentul de pe factorul exterior și

material asupra personalității, asupra lumii lăuntrice. Nu trebuie să ne îngrijoreze acest proces, nu trebuie să ne grăbim a-l condamna sub învinuirea de idealism sau fugă de realitate. Dimpotrivă, credem că problema realității nu a mai fost niciodată pusă cu atîta tărie și spirit de responsabilitate ca acum“. Premiza este bine aleasă și clar formulată, fapt ce validează poziția criticului, care nu o dată este polemică, vădind noi opțiuni estetice și atitudini evaluative.

Apreciind că Duiliu Zamfirescu se află „la intersecția a două mari culturi“, acesta pornind, „pe de o parte, de la criticismul lui Paul Bourget, iar pe de altă parte de la esteticismul lui D'Annunzio“, criticul stabilește și demonstrează ideea după care „personajele lui D. Zamfirescu se ivesc în seria exemplarelor umane de excepție“, cărora autorul ciclului Comăneștenilor le dăruie contemplativitate și melancolie, prin asta realizîndu-se o specială contribuție românească la „strădania veacului de a se elibera de sub dominația mentalității pozitive“. Creația lui Mateiu Caragiale este supusă analizei în sensul găsirii „prin considerațiuni concentrice“ a celui principiu care imprimă energie „tuturor soluțiilor artistice pe care le descoperă“ autorul Crailor... Atunci cînd va trata despre dandysm, L. Petrescu va face o virtuoașă filosofie semantică pentru a sublinia că eroii caragioleni „tind să-și definească individualitatea... printr-o preferință estetică“ — ceea ce duce inevitabil la concluzia că „opera lui M. Caragiale pornește de la o atitudine generală estetizantă“ și că atributul adecvat acesteia „rămîne tot acela de idealistă“ în accepția morală, și nu filozofică a termenului. Pădurea spînzuraților îi oferă criticului o fertită șansă de a polemiza cu cei mai mulți dintre comentatorii lui Rebreanu, în speță cu Al. Pîru, care își orientă analiza spre constatarea generală a unei influențe dostoevskiene, poziție pe care L. Petrescu tinde s-o nege, acreditînd — în aria literaturilor comparate — ideea că acest roman

\*) Ed. tineretului, 1969.



„este totuși cel mai tolstoian dintre romanele“ scriitorului român. Vom sublinia numai că, dincolo de fer-voarea electrizantă a așezării dra-meii lui Bologa în registrul tetralo-giei ruse, se observă o ușoară e-roare a criticului care, deși sesizează just principiul-cheie al Pădurii spinzuraților (soluția iubirii univer-sale) nu intenționează să descopere, în chiar acest principiu, poate punctul cel mai serios de contacta-re dintre creațiile celor doi titani ruși, altfel destul de neconfundat. Tot într-o atmosferă polemică (în plus și reevaluativă) se înscriu stu-diile consacrate unora dintre roma-nele Hortensiei Papadat-Bengescu și ale lui Camil Petrescu. Sfera re-ferențială este acum de sorginle franceză (Zola, Proust, Bergson) și într-un mod impur, germană (Hus-serl). Arătând că H. P. Bengescu „se desprinde decisiv de elementele esteticii clasice“ prin demonstrarea în romanele sale a faptului că „lipsa de unitate a personalității noastre

intră în ordinea firească a lucruri-lor“, criticul postulează că roman-ciera „devansează cu mult pe Camil Petrescu“, întrucât este „cea dintii scriitoare română... capabilă să se apropie cu metode fenomenologice de înțelegerea psihicului uman“. Este un punct de vedere realmente inedit și la fel de fertil ca cel după care L. Petrescu ne convinge că Donna Alba și nu Rusoaica este, dintre romanele lui Gib Mihăiescu, „cel mai matur și mai interesant“, fiindcă probează cum „nevoia de natural și de simplitate își ia o re-vanșă necesară asupra nevoii de frumos“, astfel depășindu-se hiera-rhismul lui „homo aestheticus“. Apie-cându-se asupra „persoanajului pro-blematic“ detectabil în romanele lui A. Holban, criticul își întemeiază a-naliza pe stabilirea gradelor de pro-funzime a eroilor, găsind așa dar patru paliere unde își au originea, respectiv: sinceritatea, luciditatea, indisponibilitatea și contradicțiile sentimentale ale acestora.

doina antonie

■

**m. scorobete:**  
**„ultima**  
**vânătoare**  
**de toamnă“** \*)



Cîteva pete de lumină, cîteva pe-te de amurg coperta cărții avînd un fundal negru sugerînd noaptea (co-pertă nesemnată, însă) ne introduce în pădurea unde „se desfrunzesc urmele de cerb, / de la un corn la altul se cascadează depărtarea; / mai mult un somn. Prin soarele tîrziu, / păienjenită, crește întrebarea... cum ai nălța o cruce în pomenirea ni-mănui...“

Intrupată din: fum, arbori, pădu-re, bătrînă, cuiburi, colinde cu irozi,

lut, spini, iederi, salcîmi, turle, ță-rină, cartea lui Miron Scorobete este rustică numai aparent... căci acestea sînt doar chei ce închid în zgomotul lor metalic timpul și gin-dul citadinului contemporan. Sîntem în fața unei sensibilități neliniștite ale cărei zămisliri își întrepătrund sferile, contopindu-se unele pe al-tele... „Căutați pe cîmpuri caii / din cozi să le tăiem arcușe / Nu-i limi-tați în căpestre... aduceți-i după fluierături / să nu se piardă cerul pe care l-au păscut“. Găsim mai departe dezlegarea sensului acestui poem: „Deci căutați-ne în cîmpuri. Fără șei / fără căpestre. Și ne ușu-rați / numai de-arcușul amețit în despletirea cozii“.

Pustii ne simțim în fața ploii ce „cade nestăvilită de sus... Se face noapte în pietrele ude... De cîte zile, puțin mai încolo de marginea lumii, / soarele a rămas tot apus?“, iar versul lui Miron Scorobete a prins în plasa lirică această trăire.

\*) E.P.L., 1969

*Timpul curge suav altoindu-se pe dragoste, poetul realizând faptul că „peste genunchii iubitei se face toamnă” — / „în fiecare noapte corcovi triste se înalță la cer, / rămân în urmă goluri suspendate”... Se-nfuge în aerul dragostei, calmul de toamnă cu lumina aceea — plasă de păianjen, conferind sentimentului pace și echilibru. Apoi încredere: „Gură către gură de peșteră urlă: încredere / fiecă zvon începe cu „va fi...” Din vuietul neînțeles se presupune / că vor crește deasupra izvoare-ntr-o zi“.*

*Dar se întâmplă și altfel când dragostea e tristă: „grotele se-ndepărtau încet de noi / ... Nu ne aștepta nimeni. Nici un cuvânt”, sau „poate surveni doar o mică eroare, o nepotrivire de timp și nu poți răscumpăra o întâlnire pierdută“.*

*Dubiosă „Stampa” în care tinăra ciută, veghind somnul cerbului ce nu cunoștea „povara rămuroaselor podoabe”, în tăcere „îi împletea / din umbra crengilor viitoarele coarne”... ne poartă pe tărîmurile iubirii visătoare și cuminiți.*

*Poetul încearcă scuturarea de ani și intrarea în vadurile proaspete ale*

*copilăriei: „...și abia către Crăciun scăpam de tot și ajungeam copii / și colindam, și începeam să nîngem”. Peste timp însă nu poți trece; „Vinătoreea de toamnă” e vinătoreea umbrei, umbrei timpului: „Din neatenție arma s-a descărcat / Un lup ți-a căzut în cătare, din oboseală / E-abia la amiază, dar plouă, și s-a împușcat / o vîrstă a ta, din greșeală“.*

*Poezia lui Miron Scorobete, cu excepția citorva piese ce puteau lipsi: „Pași în urma luminii”, „Ora de închidere”, „Roman polițist”, „Luminiș cu păianjen”, mai puțin reprezentative, farmecă prin simplitatea expresiei și profunzimea de substanță în care ne afundăm o dată cu lectura: „Era un gând ce ne ducea / suspect și sigur ca o boală. / Pădurea grea se-ntemeia / sub ochii noștri, ireală”... „Ce ne-a dusese / sub plante-atîta de bizare ? / Ce vetre vechi și ne-nțelese / scînceau de frig și-nsingurare ?“*

*Încă o dată, o carte despre timp cu aripile sale necruțătoare, despre vîntul dragostei cald sau hain, despre moarte și tristețe, fiindcă sînt doar cîteva, lucrurile ce unesc oamnenii.*

**m. nițescu**

**ioan șerb:**  
**„florile**  
**norocului“\*)**



*Titlul culegerii de debut a lui Ioan Șerb pare să indice mai ales intenția autorului de a atrage de la început atenția asupra faptului că el înțelege să se delimiteze în mod expres de o anumită poezie, ale cărei izvoare urcă pînă la „Flori de mucegai” și mai departe pînă la*

*„Florile răului”. Pentru că Ioan Șerb are o idee clară despre poezie în genere și despre propria poezie, în special.*

*Domeniul legitim al poeziei nu va fi, prin urmare, potrivit concepției sale, acela al stărilor limită, al zonelor obscure, sufletești sau de conștiință, și nici acela al „răului”, al „mucegaiului” etc. Autorul refuză, temperamental și programatic, spațiul și modalitățile poeziei moderne, optînd, conștient poate de riscuri, pentru un spațiu tradițional, pentru limbajul și prozodia tradițională. E un drum cu atît mai greu cu cît este mai mult bătut și a-l alege în mod deliberat înseamnă un act de curaj.*

*Vom găsi aici, așa dar, temele poeziei de totdeauna, începînd cu marile mituri și legende cu per-*

\*) Ed. „Eminescu”, 1970

manentă valoare de simbol, pînă la evenimentele capitale din viața omului. Vom găsi, de asemenea, forme clasice canonizate ale poeziei, sonetul și rondelul. Mituri antice (Prometeu, Oedip și Sfinzul, Osiris, Apolon, Venus, Minerva, Pan etc.), alături de mituri creștine (Facerea lumii, Adam și Eva, Sfintul Gheorghe), de eroi ai istoriei universale (Ulyse, Elena, Budha) sau ai celei naționale (Ștefan, Horia, Iancu) și de legende și mituri populare (Făt-Frumos, Soarele și luna). Ceea ce mi se pare interesant în tratarea miturilor antice, a eroilor universali ca și în tratarea motivelor naționale este o anumită tonalitate rapsodică: „Sfidași cu-al tău dispreț pe Zevs titanii, / Supuși ce-s deopotrivă Vremii, Sorții... / Și biruința ți-ai hrănit din jele. // Moșteni ai tăi, de moarte-urăm tiranii! / Învingători prin duh, minuni, ai morții / Visăm vecia focului din stele!“ (Prometeu).

Culegerea este, prin substanță și modalitate, o întoarcere la paradisul virstei edenice, la mentalitatea folclorică, la permanențe de viață. Ultima secvență a culegerii, „Paradisul copilăriei“, aduce viziunea unui univers familiar, în care realitatea se întregeste în chip firesc cu legendele: „Cu fața către miazăzi ni-i casa, / Răsare-asupra-i

veșnic Carul Mare, / Belșug din cer ne cară, fericire“ (Casa).

Ca și la Coșbuc, satul e văzut în ipostazele lui permanente: nașterea, copilăria, prima rază de iubire, moartea. Biografia poetului însuși se integrează în acest univers situat la hotarul dintre realitate și legendă, sub zodia norocului și a dorului: „Pesemne, tu-mi aduci de drum o veste / Spre mindrele tărîmuri de poveste, / Cu zine, apă vie, apă moartă. // Tu știi... mi-arată nevăzuta poartă / Ce-ascunde cuibul tainelor din lume... / Și calea spre obirșii, Sfînte Mume“ (Pasărea măiastră).

Poezia lui Ioan Șerb poartă amprenta unei îndelungi și pasionate frecvențări a creației populare, care a transmis poetului, pe nesimțite, o recuzită de sonuri, de gesturi și locuri tipizate, pe care el nu a avut întotdeauna luciditatea critică de a le cenzura. Atunci cînd le uită, poetul reușește să fixeze o notă personală: „Mi-i inima medievalul burg, / De zidul nepăsării-mpresurat, / Prin turle-nalte timpu-i spinzurat — / Albi porumbei, visări, zboară-n amurg“ etc.

Fire mai mult reflexivă, Ioan Șerb aduce în debutul său un lirism impersonal și mediativ, o poezie de factură clasică, cu motive și tonalități rapsodice.

andrei savu

eugen zehan:  
„cerul  
de dincolo“ \*)



Eugen Zehan este un excelent autor de schițe. Chiar și în cele mai puțin reușite (parabola „Schimbarea la față“, viziunile „Noaptea dinții“ ...și „Mărgăritarul“) scriitura e

\*) Editura pentru literatură, 1969.

aproape fără reproș. Bucățile de mai mare întindere sînt și ele marcate de aceeași structură. E, aceasta, o constatare și nu neapărat o judecată de valoare.

Remarcat și lansat, în „Povestea Vorbei“, de poetul și omul de gust care e M. R. Paraschivescu, Eugen Zehan își face cu acest volum o intrare sigură, fără complexe, confirmînd primele impresii și îndreptînd mari speranțe.

Cartea poartă un motto, cum nu se putea mai potrivit, din D. H. Lawrence („Hai să fim oameni, pentru Dumnezeu, nu maimuțoi, maimuțărind mașini sau stînd cu cozi încovrigate pe cînd ne-amuză radio, mașină sau film ori gramo-

fon. Maimuțe ce rînjesc politicos“) și care ni se pare a fi singurul gest direct al autorului ascuns, în tot restul volumului, în spatele mărginirii, ticăloșiei sau ridicolului creațiilor sale. Fără acest motto, ar fi fost poate mai greu de detectat în autor moralistul, care e de fapt. Într-atît de credibile sînt personajele create, într-atît de departe se ține de ele autorul, încît uneori poți crede că le împărtășește „ideile“, părerile, aspirațiile.

Volumul debutează (malitios sau nu) cu un fel de imn închinat — printre altele — și incomprehensiunii conjugale („Cina cea de taină“, una dintre cele mai bune lucrări). Rînd pe rînd, impostura („Adunarea la care totuși s-a fumat“, „Diafragmă“, „Cofetăria la care nu s-a întimplat nimic“), bovarismul desuet și stupid („Cerule de dincolo“), cameleonismul, adaptarea mimetică, sînt supuse disecției neiertătoare de bisturiul acestui, aparent, bonom studios de caractere. Eugen Zehan este un moralist cam aspru. Lumea sa e populată nu de monștri, ci de mediocri. Bărbații sînt cinici și vulgari, femeile — imorale și egoiste, copiii își urăsc părinții. Prostia îi scaldă pe toți într-o lumină leșioasă, incertă, de zi fără zori și fără amurg. Inerția le guvernează o existență fără avînturi.

Mizantropia scriitorului nu escamotează, însă, însușirile principale ale acestuia. Să precizăm, mai întii, că acest volum ne prezintă un autor care știe să scrie, cunoscîndu-și bine meșteșugul (deși unele cochetării cu mijloacele prozei moderne, puteau să lipsească). Înafara bucăților deja amintite, am menționat alte două pentru perfecta adecvare a scrisului la conținut: „Ieșirile vieții lui“ și, mai ales, „Amalia“ (excelentă circumscriere a banalului și a haloului de inefabil ce-l emană).

Apoi, cu totul surprinzător la un prozator ardelean, ne pare ironia cu reflexe citadine și de bună calitate. Iată cîteva exemple: „Cit ești de absurd, Doamne! a exclamat

(soția, adresîndu-i-se — nota noastră A.S.), exclamație pe care am luat-o în felul meu și am completat-o: Dovadă noi, care sîntem făcuți după chipul și asemănarea să!? („Cina cea de taină“). Sau: A către B: „Sînteți sceptic, de aceea drastic. Ați suferit mult în viață“ (Diafragmă“). Sau: „Te înfiori la constatarea că nici cel mai de nădejde reazem al omenirii — rațiunea — nu-i scutit de pericolul de a fi speculat ca un spațiu locativ“ („Unde ești, Dalila?“).

Zehan, care vădește o bună cunoaștere a argoului juvenil contemporan, a șabloanelor verbale, a ticurilor de limbaj specifice diverselor medii, folosește expresii de o frustețe șocantă. Ceea ce supără însă e o anume înclinație spre vorbărie care face ca, în ciuda evidentei dorințe de-a spune repede, pe scurt, (manifestată prin puncte de suspensie, etc., desemnarea unor personaje, orașe, locuri, cu litere convenționale A.B.C.D.XX,Y) — chiar prozele scurte să ni se pară... lungi. În proza lui Zehan se vorbește mult, se întimplă mai puțin. E ceea ce ne îndeamnă să credem că autorul va scrie teatru și nu romane. Simțul dialogului nu-i lipsește, tentația gravității îl vizitează mai rar.

Volumul are și bucăți slabe, neinteresante („Căminul“, „Goliat“, „Necazuri“). Nu puține sînt și neglijențele stilistice: „nervozitatea aceea care mă demola lăuntric celulă cu celulă, cu o civică perseverență, și de care — mulțumită unei discipline de autostăpînire... (s.n. A.S.) — nu mai reușeam să scap (III); „fluviile nu se sinchisesc de bolovănișul care-i stă sau i se pune în cale...“; sau inadecvuri flagrante: „celălalt, pe burdă, se chinuia cu focul care-l maltrata, scoțîndu-i ochii“ („Goliat“); Acestea, însă, nu ne pot face să uităm remarcabila scenă a twistului („Marină“ III, pg. 151) sau imaginile, gravate parcă, ale lui Cășuț, Rilă sau Plaian. Autorul lor vădește o inteligență artistică neîndoielnică.

r. a. locusteanu

## p. kolosimo: „terra senza tempo“<sup>\*)</sup>



A fost odată, de mult de tot, cînd „a căzut steaua Bal“, un continent numit Lemuria. Și continentul, povestesc tăblițele Lhasa, s-a scufundat. Era tare de mult, pe la începutul terțiarului, acum vreo două sute cinci zeci de milioane de ani. Nu e ciudat că amintirea lui, din Madagascar la Ceylon, din Polinezia la Insula Paștelui și Antarctida, ni se păstrează? Dar a mai dispărut și alt continent. Gondwana, cel cu case de cristal, cum spuneau legendele tibetane. Pe urmă au fost și au dispărut giganții, iar după aceeaarele imperii Mu, Atlantida Pacificului, care atingea apogeul acum șaptezeci și cinci de mii de ani. Sună ca o poveste fantastică și de necrezut, dar tot mai multe descoperiri arheologice o confirmă.

Dacă omul se trage din maimuță, istoria lui pare să fi început mult mai devreme decît știm, și a mai atins civilizații remarcabile, întrerupte de cataclisme sau de alte evenimente necunoscute. Ce a fost înainte de giganții care acum cinci sute de mii de ani foloseau în Africa securi de piatră cu două tăișuri, de cîte opt kilograme, și uriașe pietre de praștie ca acelea descoperite în Maroc? Dar ce a fost și mai înainte, care e legătura dintre Lemuria și Mu, dintre Mu și civilizațiile asiatică, mediteraniană, africană și americană? Nu știm, ele abia încep să prindă incredibile contururi, urmele lor sînt întrerupte de mari pete albe și configurează doar niște întrebări cărora cîțiva savanți le răspund prin ipoteze prudente, bazate pe descoperirile ar-

heologice și pe o nouă interpretare a miturilor și legendelor populare.

Am regăsit toate aceste lucruri reunite într-o recentă carte, foarte documentată și pasionantă, intitulată „Terra senza tempo“ (Pămînt fără timp) a lui Peter Kolosimo. În dorința de a asigura o obiectivitate științifică lucrării, autorul se mulțumește să adune fapte și să prezinte ipotezele oamenilor de știință, evitînd o interpretare și orientare unidirecțională a materialului. Dar faptele se corelează de la sine și, implicit, se precizează o direcție.

Nu știm cum a fost începutul. Istoria începe să semene tot mai mult cu un fel de *regressus in infinitum*. Dar niște troglodiți de la Santa Monica (America) își îmbălsămau morții și îi îngropau în sarcofage de iută. După ei e un gol. Fîre materiale se înoadă din nou acum vreo optsprezece mii de ani, pe vremea imperiului Mu, cu centrul în Australia, și cu o existență începînd, se pare, acum o sută cincizeci de mii de ani.

Arheologul Kozlov descoperea la Harahota o pictură murală reprezentînd doi tineri suverani și avînd în centru o stemă cu semnul literei grecești u. Avea o vechime de optsprezece mii de ani. Pe atunci deșertul Gobi era o mare, iar în marea Gobi se găsea o insulă, „insula Albă din marea Gobi, verde și minunată, acoperită de flori înmiresmate“. Pe ea, povestește o veche legendă hindusă descoperită de arheologul Harold Wilkins, locuiau oameni „caboriți de pe marea stea albă în anul 18.617.841“. Să ne amintim de Sanat Kumară, cel venit din cer, care potrivit unor vechi texte indiene i-a învățat pe oameni să cultive grîul, să crească albinele și să-și dezvolte inteligența. Destul de greu de crezut: o civilizație nu numai înaintată, dar și extraterestră! Dar în cavernele de la Bohistan, la poalele Himalaiei, s-a găsit o hartă cerească paradoxal de exactă și de neconcordă cu hărțile noastre, în care astronomii au dedus că erau reprezentate pozițiile stelelor acum treisprezece mii de ani. Linii ciudate legau Pămîntul de Venus.

<sup>\*)</sup> Peter Kolosimo, *Terra senza tempo* Sugar editore, Orileno, 1964.

Tot în nisipurile deșertului tibetan Latorer dezgropa așa-numita „piatră lunară”, albă, acoperită de desene reprezentînd o floră și o faună necunoscută. Iar documente tibetane ne transmit neînțeleasa istorie a celor trei Pămînturi: „Pămîntul antic, cînd oamenii s-au urcat la stele; Pămîntul de mijloc, cînd oamenii au coborît din stele; Pămîntul nou, cînd stelele sînt de parte“.

Arheologul englez James Churchward numea această civilizație apărută, se pare, parte din cer, parte de pe pămînt, cultura Mu. În ea par să-și aibă originea cea mai apropiată civilizațiile caldeene, babiloneană, persană, greacă, indiană și chineză.

Mu pare un fel de matcă din care s-au desprins, de pildă, egiptenii, venind din Indonezia. Căci s-a făcut o descoperire uluitoare. Arheologii sovietici au identificat douăzeci și cinci de cicluri calendaristice. Or, dacă un ciclu este egal cu 1461 ani, 25 înmulțit cu 1461 fac nici mai mult nici mai puțin decît 36.525 ani vechime, în timp ce calendarul egiptean cunoscut începe abia în anul 4241 î.e.n. Însă la acea dată egiptenii dețineau deja niște cunoștințe „nepermise”. Știau că Sirius este stea dublă, aveau pile electrice, aveau lentile de cristal sferice de mare precizie, identice cu cele descoperite în Irak și Australia, construiau niște imposibile piramide, șamd. (Ceva mai încolo, la Tel Dibal, nu departe de Bagdad, cineva nota pe o tăbliță teorema lui Pitagora cu 1500 ani înainte de nașterea matematicianului din Samos).

În același timp, între anii 15000-10000 î.e.n. „mari păsări metalice” îi transportau pe eschimoși în locurile unde-i găsim astăzi. Este amintirea pe care o păstrează legendele lor. În grădinile de atunci ale Saharei, și în întreaga Africă, înflorea o artă deosebită de cea neagră. Bronzurile Benin, de pildă, reprezintă oameni albi, negri și asiatici. Cît despre Europa, iată ce nota în 1937 arheologul Stéphane Lwoff în fața grafitelor de la Lussac-le-Chateau, în Franța: „Este extraordinar, pe aceste pietre de acum cincisprezece

mii de ani, bărbații, femeile și copiii sînt îmbrăcați la fel ca noi, cu fusete, pantaloni, încălțăminte, pălării“.

S-ar părea că civilizația aceasta a fost oprită de ceva, probabil de o catastrofă, în jurul anilor 10.000, după care a răsarit din nou, dar mult mai palidă.

Oricum, la ea ne duce gîndul cînd citim despre coloana lui Kitub, din Delhi, din fier pur, sudat acum patru mii de ani, sau despre centura din mormîntul generalului chinez Șiu-Șu (265 î.e.n.) conținînd aluminiu în proporție de 85%, deși procedeul electrolitic al obținerii aluminului din bauxită a fost descoperit abia în 1808, sau chiar despre clădirile cu 4—5 etaje de la Mohenjo-Daro, sau din orașul fenician Tyr, sau despre moderna Cartagină cu 700.000 locuitori, clădiri cu 6 etaje, societăți pe acțiuni și împrumuturi de stat.

Ori despre misteriosul regat Agathi, regatul subteran al înțelepciunii, amintind existența unei vaste rețele de galerii subterane care străbat regiunea Caucazului, China centrală și meridională și America, placate cu aceleași grafituri. Legendele Pieilor Roșii vorbesc despre mari goluri străpunse cu ajutorul razelor. Și, pentru că am ajuns la America, cum se face că stilul monumentelor Maya de la Chichen Itzá (Yucatan) seamănă cu cel din Cambogia și Indochina, cum se explică cunoștințele mayașilor sau faptul că observatorul astronomic de la Caracol era mai bine orientat decît cel construit la Paris în secolul XVII?

Cum e posibil ca indienii chibcha din jungla Amazonului să prelucreze aurul folosind tehnica granulăției, întîlnită în Egipt și Grecia, sau indienii mochica, din Peru, să cunoască tehnica goblenurilor în 190 nuanțe coloristice, pe care europenii au inventat-o abia în secolul XVI, și să afirme că strămoșii lor zburau pe farfurii de aur, susținute în aer de vibrații sonore? Să zicem că e o simplă legendă, după cum motorul ionic și scafandrii spațiali pe care cred că i-au văzut savanți francezi și sovietici pe Poarta Soarelui de la Tiahuanaco (Bolivia) sînt

o simplă iluzie optică sau o interpretare fantezistă. Dar pe podisul Marcahuasi, la 3000 m, altitudine s-au descoperit în 1952 chipuri omenеști sculptate în roci și vizibile numai în anumite perioade ale anului, de ex. în timpul solstiului de vară, iar o colină pe care era sculptat un cap de bătrîn a arătat în negativul fotografiei unul de tînăr. Nu mai e vorba de nici o iluzie, ci de o tehnică încă inexplicabilă. La fel cum rămîne inexplicabil faptul că numeroase popoare din America precolumbiană foloseau un calendar bazat pe raportul revoluțiilor Pămînt-Venus, respectiv 8:13, deși presupunea calcule mult mai complicate decît calendarul lunar folosit azi. În plus, dăm și aici peste oameni încălțați, îmbrăcați și purtînd pălării, prinși în bizare atitudini de dans în Galeria de los Danzantes de la Monte Albán aparținînd culturii zapotece, ba chiar peste ceramici mexicane reprezentînd grațioase fete cu căței în brațe, balerine, bărbați bărboși cu pălării. O legendă din Insula Paștelui spune: „Iată, sosesc oamenii zburători... oamenii cu pălărie zboară...”.

Se schițează astfel o incredibilă repetare în timp și asemănare în spațiu a civilizației umane, un fel de identitate, cel puțin aparentă, la nivelul descoperirilor de pînă acum. Și se mai observă în America precolumbiană influența unei mari civilizații asupra unei populații autohtone. Pentru că reprezentările maya de la Chichen Itzá istorisesc înfrîngerea albilor de către barbarii coboriți din nori, barbari care și-au însușit, însă în parte civilizația respectivă. Cît despre marea civilizație, ea pare să fie, dacă ascultăm tradiția americană, cea din Nahoatlan, „pămîntul dintre ape, acolo unde răsare soarele și acum nu mai sînt decît ape“, capitala despre care pomenea un trib de Piei Roșii din Arizona („marea capitală de pe ape, atunci cînd stăpîneam lumea“). Cu alte cuvinte, probabil celebra Atlantidă, despre care s-a vorbit atîta. Cum era de așteptat, și în legătură cu ea se întîlnesc ipotezele extraterestre, se pomenește

numele hiperboreenilor. Platon însuși scrie că primii atlânți aveau alt sînge și o altă origină decît cea a pămîntenilor; în 1960 un grup de savanți sovietici formulează ipoteza oamenilor albaștri, pe care-i regăsim sub culoarea albastră a unor divinități egiptene, iar Henri Bac merge pînă la afirmarea provenienței lor venusiene. Poate că e prea mult. Cert este însă că Atlantida a existat și s-a scufundat într-o noapte, sau într-o zi și o noapte, cam prin mileniul 10 î.e.n., în timpul unui cataclism de care este legat și marele potop. Poate că unii au reușit să se salveze, poate că au ajuns aici pe drumul Pacificului, cine știe? Printre puținele dovezi pe care le avem figurează cetățile moarte din Cordilieri, cu absurde construcții portuare la 4500 m. altitudine. lanțul de sedimente marine la aceași altitudine în Anzi, sau lacul sărat Titicaca de lîngă Tiahuanaco, despre care o legendă incasă afirmă că a fost creat într-o zi și o noapte. Recent știința modernă a mai venit cu o precizare. Experți germani au stabilit că ultima piatră a unui templu neterminat din Tiahuanaco a fost pusă la 9500 î.e.n., adică epoca indicată de Platon pentru scufundarea Atlantidei. În plus, vechile popoare americane au reînceput numărătoarea anilor în jurul lui 8498 î.e.n.

În jungla Amazoanelor, Marcel Homet întîlnea și fotografia indieni albi. Araucanii seamănă din punct de vedere fizic cu egiptenii, guanșii, berberii din nordul Africii sau bascii francezi și spanioli. Să reprezinte oare triburile pierdute în junglă — cu mituri răstălmăcite pentru a fi înțelese și rituri nemaiînțelese, foarte elaborate dar în același timp pietrificate, pentru care deschiderea era echivalentă cu distrugerea — tocmai vestigiile ale unei vechi civilizații dezagregate? Despre care păstrează amintiri metamorfozate, sau revelația unor fantastice adevăruri în care nu credem, dar care ne uluiesc și spre care ne îndreptăm? Să derive de aici capacitățile parapsihologice ale lhamailor tibetani, care nu sînt o simplă șarlatanie, facultatea levitației

sau puterea preoților egipteni de a declanșa deschiderea porților templelor prin sunetul glasului și atâtea alte lucruri încă inexplicabile?

Cum a putut autorul hărților găsite de Piri Reis, geograful de acum zece mii de ani, să cunoască înălțimile exacte ale unor lanțuri muntoase antarctice descoperite abia în 1952, fără să aibă la dispoziție mijloace aeriene?

Nu știm cât de adevărate sînt ipotezele extraterestre, cu oamenii lor albaștri. Și e normal, atîta timp cît nu știm cît de adevărate sînt propriile noastre farfurii zburătoare, cu omuleții lor păroși (în legătură cu aceasta, merită să amintim că în legendele și unele reprezentări plastice japoneze din secolele 9-10 .e.n apar alți omuleți, așa nu-

miții *kappas*, cu pielea neagră și lucioasă, cu un nas ca o trompă întoarsă spre spate și prins într-o cocoasă, mergînd la fel de ușor prin aer și pe apă și zburînd în cochilii). Știm însă că sînt posibile declinurile civilizației, că sînt posibile și catastrofele pămîntești și că într-un asemenea accident oamenilor nu le mai rămîne decît să o ia de la capăt și să-și refacă civilizația așa cum își amintesc. Dar cît de departe ajunsese civilizația precedentă? Și cît de mult seamănă cu a noastră? Sînt atîtea întrebări pasionante și deocamdată fără răspuns. Oricum, însă, inimaginabilă mai întîi, fantastică mai apoi, această stră-străveche istorie pămîntească începe să capete tot mai mult realitate.



## „convorbiri literare“, nr. 1/1970

A fost pus din nou în circulație numele glorioasei reviste a cercului „Junimea“, care a găzduit în paginile ei cele mai ilustre nume ale literaturii noastre din veacul a XIX-lea : Eminescu, Alecsandri, Caragiale, Creangă, Maiorescu. Noua serie a „Convorbirilor Literare“ se subintitulează „revistă lunară a Uniunii Scriitorilor din Republica Socialistă România“ și preia grupul de scriitori de la „Iașul Literar“, mensualul care a apărut cu regularitate timp de două decenii în capitala Moldovei, consacrand în literatura și în publicistica românească o întregă pleiadă de nume.

Din articolul de program al noii reviste cităm : „Convorbiri literare, moment de succesiune și totodată de început, se va manifesta ca o revistă a epocii, activă în atribuțiile ei social-artistice și, mai presus de orice, expresie a ideologiei Partidului Comunist. Literatura căreia revista îi va acorda atenție va fi o literatură a vieții, a realităților noastre socialiste, a problematicii contemporanului nostru, o literatură a poporului român, a destinului său luminos, profundă în sensuri umane și în specific național“. Subliniind ideea că menirea unei reviste nu trebuie să se reducă la un sim-

plu dialog între scriitori, ci să devină un bun public, o punte nemijlocită între scriitor și cititor, articolul din fruntea primului număr face următoarea precizare : „Din respect nemărginit pentru limba română și pentru cei care au creat nepieritoare valori în numele acestei limbi, revista „Convorbiri literare“ va evita formalismul și obscurul, prețiozitatea și pedantismul, inaccesibilitatea și imitația“.

Bine reprezentată, poezia din acest număr este girată de numele unor poeți de valoarea lui Eugen Jebeleanu, George Lesnea, Ion Brad, N. Țațomir, Florin Mihai Petrescu, Corneliu Sturzu, Al. Husar, Ion Chiriac, Adi Cusin și Mihai Ursachi. Nuvela „Frumoasele broaște țestoase“ semnată de Dumitru Radu Popescu desfășoară pe douăzeci de pagini de revistă pelicula unei proze dense și colorate, caracteristică tinărului scriitor.

În rest mai semnează : N. I. Popa („Actualitatea spiritului critic și condițiile lui“), Leon Negruzzi, Al. Philippide, George Macovescu, Al. Dima („G. Călinescu și erudiția“), Const. Ciopraga („Clasicismul convorbirist“), Nina Cassian, Paul Anghel, etc...

VI. B.

## „teatru“ nr. 5/1970

„Valsul“, comedia dramatică pe care o publică Sidonia Drăgușanu în numărul din mai al revistei „Teatrul“, suscită un interes deosebit prin faptul că autoarea nu a căzut în nici un manierism intelectual și a căutat să extragă din caractere reale și modeste o semnificație a lumii de azi.

Sidonia Drăgușanu nu fuge de datele tradiționale. Eroina piesei, Flo-

rența, e o tânără dintr-un orașel de provincie, acea provincie pe care am cunoscut-o de atâtea ori în teatrul românesc, de la Eftimiu la I.C. Aslan, de la Sebastian la Mușatescu, de la Mircea Ștefănescu la Rebreanu. O fată dintr-un orașel de provincie, cu idealismul, delicatețea, candoarea, și chiar stupiditatea de circumstanță. În jurul ei zboară o clipă, ca un bondar în jurul unei

flori, tinărul și seducătorul ofițer Dan Pompilian. Cei doi valsează, fata își dăruie inima, se spun fraze, se fac promisiuni, logodna îi leagă, apoi ofițerul dispare, conform anecdotei, și Florența are prima perspectivă realistă asupra unei lumi cu plinuri și goluri, pe care miturile tinereții nu ajung s-o cuprindă. Până aici, situație clasică, desfășurare previzibilă. De aici, își capătă caracterul personal. Destinul Florenței, fata pură care a iubit la prima întâlnire cu idealul materializat, este, firește, familia, și personalitatea eroinei, bazată pe o onestă feminitate casnică, convingătoare tocmai prin aparenta lipsă de relief. Între timp au loc mari evenimente, dintre care primul e războiul. Ele nu o ating pe Florența. Viața ei, deschisă în seara valsului, așteaptă reîntâlnirea cu frumosul ofițer, împlinirea într-o singură dragoste. Chiar dacă trecerea timpului aduce după sine o anume maturizare, apoi chiar două căsătorii (una cu un capitalist fost negustor de nasturi, alta cu un profesor de provincie pe care meseria și mediul l-au transformat într-un sadic maniac), Florența își păstrează virginitatea sufletească și caracterul ei nu se otrăvește de experiențele amare. Cu multă economie, slujiindu-se de evocările bărbatului în gri, care este rasionneur-ul puțin clown al piesei, autoarea ne comunică concis evoluția eroinei, eșecul marital cu negustorul, apoi cu profesorul Sofronie. În sfârșit, o regăsim pe Florența în condiția ei modernă, după război, ținînd o pensiuie la care mănîncă patru bărbați. Unul e chiar Sofronie, căruia Florența, nu-i poartă pică și pe care îl tratează foarte uman, deși înțelegem că divorțul lor a fost salutar pentru eroină. Al doilea este farmacistul Suciu, holtei bătrîn și ridicol. Al treilea este ramolitul Voiculescu, funcționar dedicat exclusiv gloriei post mortem a soției sale Sofica. Al patrulea, în sfârșit, singurul personaj de altfel ce aparține doar lumii de după război, e schematicul Tundra, inginer, sub a cărui exterioră bunăvoîntă se ghidește sărăcia sufletească,

vulgaritatea, pragmatismul. În mijlocul acestor patru bărbați foarte de serie, egoiști și lipsiți de atracție, Florența se devotează infirmităților fiecăruia, după cite înțelegem pentru un câștig material minim. În citeva scene personajele sînt creionate sigur, și lumea românească dinainte de război se completează cu cea actuală.

Pe neașteptate, reapare seducătorul. Florența primește prieteni la o partidă de rummy, mizer „passe-temps” într-o viață de femeie singură. Limitatul Picky Zlătescu introduce un prieten, care este, nici mai mult nici mai puțin decît ofițerul de pe vremuri, acum în civil, trăind din expediente, ba chiar din lovituri, dar cu aere de vieux beau și cu maniere pretențioase. El, firește, nu o recunoaște pe Florența, uitată de mult într-un vârtej de aventuri fără viitor. Florența însă e siderată de apariția lui și în ea freamătă toți anii de așteptare. Dozarea dramatică e foarte bună. Eroina a fost pînă acum o devotată quasi-sommambulă. Supunîndu-se particularităților dizgrațioase ale prietenilor și clienților ei cu un dezinteres aproape matern, ea a trăit pînă acum într-un vis cu ochii deschiși. Visul se sparge deodată, ca oglinda apei prin emersiunea unui trup, și Florența, azi o femeie mai mult decît matură, se confruntă cu seducătorul coșcovit, dar tot ușuratic și excroc sentimental.

Calmul egal, pasivitatea, apatia eroinei au fost un bun sistem de a alimenta tensiunea piesei, ocazionînd simpatia spectatorului pentru un personaj ce se conturează și se îmbogățește în nemișcarea lui. Dar, întîlnindu-l pe Pompilian, Florența se dovedește o „inimă tinără”, necontaminată de sordidele experiențe ale vieții. Vibrația ei se îndreaptă întregă către Dan Pompilian, care, aflăm dintr-un raccourci dramatic, este amantul frivolei Mara, soția memoralistă a naivului Picky. Și are loc un dialog între Florența și Pompilian, ultimul tablou al piesei, care decide soarta eroinei, și dă sensul întregii compoziții.

Hélas ! Pompilian la bătrînețe e exact ce a fost și în tinerețe : un

fluturi de noapte. La mărturisirea enormă a Florenței el răspunde cu un speriat bun simț: „Iartă-mă, dar... Dar dacă pe toți ne-ar distruge, ne-ar prăbuși o seară de bal, un mic vals sentimental... ridicol! Ce s-ar mai alege din noi?”

După care, cum era de așteptat, pleacă, cerindu-și, altfel, politicoasă, iertare. Florența, rămasă singură se așează într-un fotoliu și tricotează cu un aer funebru, șoptind că un automat: „Ce frumos spunea el: Imaginez-vous!... Imaginez -vous!”

Această piesă, credibilă de la primul la ultimul cuvânt, are meritul de a crea o eroină. Este Florența, o femeie lipsită de trăsături izbitoare, în schimb francă, demnă, consecventă cu ea și cu ceilalți, sufletește admirabilă, chiar dacă la dimensiunile mici ale anonimatului provincial. Asemenea tipuri mai există în teatrul românesc, până acum însă niciodată împinse în prim-plan. Cu delicatețe, autoarea reliefează datele eroinei, fără să o treacă la regimul tragic, ceea ce ar fi sunat retoric, fără să exagereze în atitudinea compasivă. Închisă în piesă ca în viața ei singuratică, Florența e o suferință vie și discretă din care o actriță cu resurse poate face o creație memorabilă. Lumea

de dinainte de război, continuată astmatic în anii de azi, e iarăși un bun prilej de efecte scenice și de meditație asupra condiției omului inferior și mediocru, pe care marile evenimente nu îl pătrund în substanța lui intimă. La fel de neatinșă de istorie, Florența decurge însă de la alt principiu: acela al fidelității feminine, ce se exprimă în orice timp și loc, în orice cadru uman și nivel social cu aceeași noblețe. Sub aparența comediei, piesa e în fond de o simplă umanitate, și sprinteneala dialogului îndepărtează parcă în joacă spectatorul de sensurile mai adânci ale scenelor. În rezumat, o piesă care are și calitatea de a reproduce sintetic existența, și de a crea o eroină pozitivă care nu depinde de tinerețe și frumusețe fizică (lucru ce nu e ușor și nici frecvent), și de a da o galerie de portrete curente dintre cele mai plastice. O melancolie ușor perimată, un lirism resemnat întregesc atmosferele, iar dozele sentimentale sînt cîntărite foarte just. Iată tipica piesă pe care o caută un teatru fără inutilă sofisticare și care se conduce după principiul publicului, și iată o răbufnire de viață într-un text cu distinsă însușiri literare.

PETRU POPESCU

## „Argeș” nr. 3/1970

Într-o vreme cînd notele de drum ale scriitorilor cîștigă în inedit, remarcăm suita de „Scrisori din Italia” semnate de Al. Paleologu în revista „Argeș”. Dezinvolt, aparent fără țintă („Călătoria asta în Italia nu vreau să fie cituși de puțin una culturală. N-am luat aici nici pe Goethe, nici pe Stendhal, nici pe Burckhardt, nici un clasic al călătoriilor italiene, doar un volum de poezie ușor portabil, un Rimbaud, pe care pînă acum nici nu l-am deschis. Dacă am știut vreodată ceva despre Italia, acum am uitat aproape tot și încerc să uit și res-

tul, vrînd să descopăr ce voi putea și cu surpriză”. Surprizele sînt colorate de un lirism cu pedală: scrisorile au o adresă precisă, soția scriitorului, căreia îi sînt împărtășite cu efuzie impresiile, fiindcă „fericirea nu e posibilă de unul singur”. Sînt impresii vii, remarcînd și puținele minijupe la Roma, și multiplele sacouri pe căldură ale bărbaților, dar și hippies-ii din Piazza di Spagna, și turiștii desculți din Piazza Venezia. Și „ce e extraordinar, e că totul pare normal”, notează călătorul. Pentru Al. Paleologu, Basilica Sf. Petru e exemplară

„ca performanță, o împărăție a ostentației“; detaliile de frescă, superbe, frescele lui Rafael, lucrări oficiale pompoase; preferința merge către Boticelli, Peruggino, Luca Signorelli, evitind „vacuitatea spiritua-lă a performanțelor ilustre“. În Trastevere, cartier predilect preum-blărilor sale romane, Paleologu cre-ionează mici scene de stradă, ca într-un agreabil carnet de schițe: „în fața unei osteria (din Piazza di Rienzi), cu mese afară în mijlocul mașinilor, gunoaielor, rufelor multicolore... doi indivizi tineri... țineau

de căpăstru un măgăruș, înhămat la un cărucior pe care era instalată un fel de flașnetă, ca o catedrală, și care, manipulată de unul din ei, cînta clamoros niște romanțe cine-știe cît de vechi, cu sunete foarte prelungite și cam hodorigite, care îmi aminteau de gramofonul nostru cu pilnie de la țară, din copilăria mea (discuri cu Carusso)“ Sau, în dreptul unui gang: „Lîngă un Alfa-Romeo, un tînăr slab, în maio, spă-lînd un cal cu o găleată, la fîntînă“. Adunate într-un „carnet“, suita scri-sorilor s-ar citi oricînd cu plăcere.

V. P.

## „corolar“ nr. 13

Rînd pe rînd, aproape toate lice-ele din țară au acum revista lor. Nu știu a cui a fost prima iniția-tivă, dar nu a fost rea, ivindu-se astfel un prilej de valorificare a elementelor cele mai bune, un cîmp de experiență și de emulație.

Valoarea acestor reviste este foar-te variată, de la liceu la liceu. De-pinde și de cei care o dirijează, dar mai ales de calitatea celor care o scriu. În această a doua privință, aș dori să subliniez că orice colabora-re ar trebui să fie exclusiv a ele-vului care semnează. Semnătura să nu-i fie singurul aport. Cea mai nefastă metodă ar fi ca profesorii să scrie revista și s-o semneze ele-vii. Aceștia din urmă să o și alcătuiască.

Revista Corolar a liceului „C. Ne-gruzzi“ (internat) din Iași e alcătuită dintr-un colectiv redacțional format numai din elevi. Asta-i ex-celent. Dar secretarul de redacție este un profesor. Păcat. Un elev ar fi avut prilejul să învețe astfel a discerna materialele permise, să se obișnuiască a avea o opinie și o responsabilitate.

Revista cuprinde un material ști-ințific și altul beletristic și umanist, înfățișîndu-se, în ansamblu, ca o revistă completă de cultură genera-lă contemporană. Partea științifică este de natură să uimească pe un

fost elev de acum 50 de ani, prin întinderea cunoștințelor de speciali-tate, despre care nici nu putea fi vorba altădată. Cînd îți arunci ochii asupra paginilor crezi că ai în față o revistă de fizică și matematică superioară, încărcată de formule, desene, diagrame. Sînt tratate la un înalt nivel probleme de magnetiza-re, articole despre efectul Barkhau-sen, efectul Procopiu, cibernetică, despre Spațiile lineare euclidiene, probleme despre maxim și despre minim, și altele de care generațiile de odinioară erau cu totul străine, în așa măsură încît toate acestea îi a-par ca niște studii de savanți. Poate nimic nu măsoară mai bine și pro-gresele uimitoare ale științei, și progresul înțelegerii timpurii a cre-ierului omenesc.

În ce privește beletristica, elevii se dovedesc a fi la curent cu toate problemele literare de la noi și din străinătate și prezintă poezii, proză și studii, cu nimic mai prejos une-ori de cele ce publică revistele scri-se de scriitori. Pe alocuri, chiar din contra.

Citez versuri din poeziile ca totul deosebite ale elevului Paul Balahuz, care este de-abia în clasa a IX-a. Iată, din poezia „Răscumpărarea voinicului“: „cînd am plecat am dat drumul la zmeie / Și mi-a in-trat vîntul între degete ca un

ghem / De aici încolo sîntem frați  
de cruce / Și nu mă mai tem / De  
nici un blestem... / Stelele nu mai  
scot amintirea / Din fîntînele cu  
gît acordat / Se închid apele în fie-  
care seară / De dor de fecioară / Și  
de topor de bărbat”.

Se pot cita cu același succes Poe-  
ziile lui Radu Suin, și „Demiurgul”  
lui Valeriu Condurache : „Într-o zi,  
am făcut cerul. / Am adunat copi-  
lăria, / Am făcut-o ghem / Și-am  
aruncat-o sus; / Așa s-a născut  
soarele; / Numai că, vezi, / Cîteva  
zile s-au împrăștiat / sau le-am  
pierdut eu : / Așa s-au născut ste-  
lele; / Și, dacă fiecare om / și-a fă-  
cut cerul lui, atunci știm; / Așa s-a  
născut universul”.

Acest număr mai cuprinde un  
sintetic și judicios articol despre

„Noul roman francez”, traduceri din  
Omar Khayam, o recenzie despre  
„Cioma” lui Camus, un scurt arti-  
col semnat Eugen Lovinescu, absol-  
vent al acestui liceu în 1899; o an-  
chetă : „ce citim?”; o privire asu-  
pra olimpiadelor școlare; cronica  
teatrală, plastică, muzicală, revista  
revistelor școlare, umor și satiră, e-  
pigrame, și o minunată grafică rea-  
lizată de elevul Al. Romanescu.

Nu știu : am avut eu sau elevii  
șansa de a cădea peste un număr  
exceptional, sau revista va fi a-  
părînd totdeauna la acest nivel, dar  
mie mi se pare că acest număr este  
atît de reușit, încît ar trebui anali-  
zat în detaliu la o masă rotundă or-  
ganizată — să zicem — de „Gazeta  
Învățămîntului”.

D. B.

## „voprosî literaturî” nr. 5/1970

Ineditele marchează în acest nu-  
măr împlinirea unui sfert de veac  
de la victoria asupra fascismului.  
Mai întîi o culegere de articole ale  
lui Ehrenburg, apărute între 1941—  
1945 în ziare și periodice din Anglia  
și S.U.A. Culegerea este selectivă, o  
„mostră” vie a unei efervescente ac-  
tivități publicistice de renume mon-  
dial, desfășurată de scriitor în acea  
vreme. E desigur o „mini-mostră”,  
pentru că, după aprecieri foarte  
prudente, numărul articolelor sale  
apărute în străinătate se ridică la  
peste trei sute. Regăsim în ele to-  
nul cunoscut al publicisticii ehren-  
burgiene, caustice, dirze, intransi-  
gente, principalitatea, acuitatea ob-  
servației, asociațiile surprinzătoare,  
lapidaritatea tăioasă a frazei. Des-  
tinate presei anglo-saxone mai ales,  
aceste articole nu acordă nici un  
rabat politic sau moral pe nici un  
plan. Acuta și dureroasă problemă  
a „celui de al doilea front” este  
prezentă în ele și tratată cu dem-  
nitate și fără menajamente. Ehren-  
burg și-a reprofilat atunci, integral,  
echipamentul literar; uneltele ro-  
mancierului și poetului au fost puse  
de o parte, pentru timpuri mai cal-

me. Întregul său talent și uriașa pu-  
tere de muncă au fost puse în sluj-  
ba publicisticii cotidiene (la propriu  
și la figurat!) lăsînd posterității și  
în acest domeniu o vastă moșteni-  
re... literară.

Un alt material inedit este cores-  
pondența poetului Nicolai Tihonov  
cu redactorul șef al ziarului KRAS-  
NAIA ZVEZDA (organul forțelor ar-  
mate), D. Ortenberg. E interesant de  
reținut că Ortenberg stăruia pe lîngă  
scriitorii detașați la ziarul său  
să nu abandoneze munca literară  
propriu-zisă. Un poem liric era pre-  
țuit de el la fel ca și un bun re-  
portaj de front. Scrisorile lui Tihonov  
confirmă neîntrerupta pulsație  
a preocupărilor strict literare — le-  
gate explicit sau implicit de eveni-  
mentele vremii — în rîndul colabo-  
ratorilor ziarului armatei. Găsim în  
ele notații despre dramaturgia de  
atunci, despre noile plachete de  
poezii, despre opereta de la Lenin-  
grad, despre nuvelistică; și răsare  
din aceste serii și portretul lui Or-  
tenberg, acel om și gazetar admi-  
rabil, care a știut să-și sudeze co-  
laboratorii într-un colectiv puternic  
și creator. .

Urmează „insemnările unui redactor“, intitulată „Scriitorii lenin-gradului la KRASNAIA ZVEZDA“ ale lui D. Ortenberg. Prin tonul sobru al acestor amintiri inedite răzbate căldura omenească, emoția rememorării unor încercări dramatice fără egal în decursul celor 900 de zile legendare ale asediului orașului de pe Neva.

M. Hrapcenko tratează într-un vast articol despre „progres în literatură și artă“. Nu este, desigur, suficient de a demonstra că literatura și arta trec printr-un proces de dezvoltare ascendentă continuă. Mai interesantă ar fi, poate, caracterizarea esenței progresului artistic, scrie autorul. Făcând convenitele precizări ale noțiunilor de progres și dezvoltare, autorul observă că există tendința de a presupune că, datorită condiționării sociale a artei și literaturii, se stabilește un anumit sincronism între progresul social și mersul ascendent al literaturii și artei. Raportul între dinamica socială și dezvoltarea artei este în realitate mult mai complicat. Inegalitatea dezvoltării diferitelor domenii ale vieții sociale determină puncte de vedere diferite și în ce privește progresul în literatură și artă. Este destul de riscant, consideră autorul, să se confrunte în mod tranșant diferitele epoci ale dezvoltării artistice prin formula

progres-regres, fie și pentru faptul că între diferitele epoci literar-artistice nu există bariere impermeabile, și că ele nu se constituie în niște monade istorice. În cursul evoluției progresive a artelor, principiile estetice generale suferă modificări în cadrul unei interacțiuni permanente între național și universal, între tradiție și inovație etc. Succesiunea istorică a școlilor, curentelor ș.a.m.d. nu se desfășoară într-un șir armonios neîntrerupt, ea este marcată de rupturi, de treceri brusce, de opoziții între succedent și antecedent, dar nu este haotică; în ea acționează constant relația dintre „tradiție“ și „inovație“ care menține integritatea de ansamblu a procesului. Complexitatea acestuia exclude orice definiție „redacționistă“ (de tipul „realism-antirealism“, de exemplu). Tendințele profunde ale epocii noastre impun o comprehensiune largă, retrospectivă și prospectivă, a dezvoltării istorice a artelor, întrucât sensul și conținutul noțiunilor cu care se operează în acest domeniu se află într-o continuă transformare, iar arta fiecărei epoci își are modalități proprii de selectare a fenomenelor și problemelor și de transpunerea lor în limbajul și formele adecvate și co-incidente cu cerințele vremii.

I. P.

## „text + kritik“ nr. 25/1970

„Poezia concretă“ căreia îi este consacrat acest număr al revistei de la Göttingen a început să se afirme în 1953, când apar, aproape simultan, volumele „Konstellationen“ de Eugen Gomringer la Berna, în Elveția, și „Poeta manos“ de Augusto de Campos în Brazilia. Curentul a cunoscut apoi o extindere în Austria, R.F.G., S.U.A., și alte câteva țări occidentale. Această „poezie de privit“, cum a fost denumită în S.U.A., cuprinde versuri pe modalități diverse: „vizuale“, „fo-

netice“, „structuri“, „montaje“ etc. manipulând limbajul fie după principiul colajelor, fie prin descompuneri și recompuneri de propoziții, cuvinte, cifre în cele mai surprinzătoare feluri. Din aceste manipulări ale limbajului decurg, în accepția „concretiștilor“, sensul estetic și sociologic al „poeziei concrete“. Principiul estetic de bază — comun tuturor nuanțelor acestui curent — constă în a capta prin „materialul“ limbii, de care ne servim în mod obișnuit pentru a înțelege

și a ne orienta în lumea obiectivă, „realitatea transcendențială a noțiunii și a o face vizibilă”, de a reda „fizionomia” conceptelor și idealitatea lor într-un mod palpabil. Relația între limbaj, de o parte, și conceptele și noțiunile, de altă parte, se realizează nu numai și nu atât cu semnificația lor directă, ci cu substanța lor ideală. În „poezia concretă” nu este vorba nici de lucruri diverse, nici de fapte determinante, spre exemplu, ci de „diversitatea lucrurilor”, de „determinările ca atare”, adică de forme fonetice și ontologice pure. Prin urmare, după Heinz Gappmayr, ar fi „o eroare să căutăm în poezia concretă legături de sens... Raportarea la stările de lucruri existente sau posibile este... un fenomen secundar, pe care îl transcende funcția ontologică și categorială a conceptelor”. Dar limbajul rămâne totuși un mijloc de comunicare, iar legătura între semnele vizuale și fonetice ale limbii și noțiunile sau conceptele nu este negată nici de „concretiști”. Această legătură se transformă însă. Pentru a exprima conceptele în idealitatea lor pură, constringerile limbajului curent, funcția sa descriptivă, ca și dependența sa față de lumea perceptibilă trebuie înlăturate, și înlocuite cu un alt limbaj. De altfel, după concepția „concretiștilor”, evoluția formelor limbajului determină și evoluția conceptului, și invers numai un limbaj nou, epurat de „schelele” comunicării curente poate exprima „conceptele ontologice, care sînt de o mare puritate, obiectivitate și universalitate”, spre deosebire de noțiunile legate de lumea sensibilă, care consacra contingentă, sărăcia unei situații umane în fond ireparabile. Noul limbaj poetic desființează toate normele limbajului consacrat al „Establishment”-ului socio-cultural. Această ruptură cu limba comunicării directe, pe care o realizează literatura experimentală este, după Nicolaus Einhorn, un act emancipator. Emancipator față de limbajul alienant al ierarhiilor sociale din societatea occidentală contemporană. Limbajul „celeilalte” literaturi este considerat ca un in-

strument de manipulare a omului și nu poate servi unor scopuri de înnoiri sociale. Detașind noțiunile și conceptele de contextul lor real, reducându-le la așa numita idealitate pură, „concretiștii” reduc și limbajul poetic la rudimente, fragmentînd cuvinte, propoziții, juxtaponind sau suprapunind combinații ale acestora, aliniind decupări din ziare, afișe etc. într-un mod arbitrar, astfel încît cititorul de literatură se va afla în fața unei enigme evasi-indescifrabile.

Sociologic, „concretiștii” se auto-definesc pe plan artistic în opoziție față de societatea occidentală de azi, urmăresc să realizeze pe calea limbajului alienarea față de alienare, „distrugînd total sistemul limbii alienate de ierarhia instituțională”. De aici recursul la efecte exterioare șocante, menite să impună vizual lectorului o stare de tensiune pentru a-i transmite concepte și noțiuni în stare pură, detașîndu-l de tensiunile vieții reale. Este limbajul care se apropie de acel limbaj „unidimensionalizat” semnalat de Marcuse, de tip publicitar, pe care capitalismul contemporan îl folosește pentru a ține omul sub constanta presiune a consumului. O „poezie a revoluției” împotriva sistemului social existent, spune Chris Bezzel, care e „o revoluție în poezie” la o „revoluție” a limbajului, care anulează virtuțile sale de comunicare inteligibilă a ideilor revoluționare, numai pentru că această limbă este legată de lumea perceptibilă? De aceea „poezia concretă” rămîne deocamdată solitară, critica rămîne față de ea reținută, iar locul ei în ansamblul mișcărilor de contestare socială din Occident destul de circumscris. În această ordine de idei, este interesantă observația Giselei Dischner, că pe „concretiști îi pîndește pericolul, ca jocul cu proverbe și locuțiuni să nu rămîna prea inofensiv, dacă izolarea de limbajul obișnuit va fi luată prea în serios”. Dacă cititorul va fi pus să aleagă liber între texte „concrete” și afișe, anunțuri mortuare și altele de acest gen, nu este exclus ca el să le prefere pe acestea din urmă, mult mai inteligibile.

Efectul „emancipator” al experimentului „concret” rămâne deocamdată un deziderat tocmai din cauza non-comunicabilității unui limbaj, în spatele căruia nu se pot întrezări idei, concepte care să justifice programatic această „revoluție în poezie”. Există un curent de

opinie puternic împotriva alienării capitaliste, care se manifestă într-o mare varietate de forme. Unele dintre ele sînt pîndite de sterilitate pentru că redacțiile la care recurg le îndepărtează chiar de la scopurile urmărite.

P. I.

## „le nouvel observateur” nr. 292/1970

Un vibrant articol închinat memoriei lui Giuseppe Ungaretti semnează în numărul de față André Pieyre de Mandiargues, laureat al premiului Goncourt. Din datele comunicate în manșeta acestui articol aflăm că marele poet italian, toscan de origine, e născut la Alexandria în Egipt în anul 1888. În 1912 se instalează la Paris devenind un întim al cercurilor literare și artistice în care a întâlnit pe Gide, Picasso, Braque și alte personalități ce vor deveni prietenii tinărului poet italian, pentru care Franța a fost totdeauna a doua patrie.

Prin mijlocirea prietenului său Jean Paulhan, Ungaretti va publica în repetate rânduri în prestigioasa revistă lunară „La Nouvelle Revue Française”. Editura Gallimard i-a tipărit cartea de proză autobiografică „Viața unui om” și volumul „Inocență și memorie” iar la Ed. du Seuil un alt titlu: „Plecînd din desert”. „L'Herne”, în 1969 a consacrat lui Ungaretti un caiet întreg cuprinzînd ultimele versuri scrise în colaborare cu o tinără de care marile poet era îndrăgostit.

În articolul său A. Pieyre de Mandiargues declară că singurii oameni pe care izbuteste să-i ia în serios în ultima vreme și care pot fi taxați „demni de a trăi” sînt cei care trăiesc pentru dragoste, pentru poezie sau pentru revoluție. De aceea ziua de 3 iunie, ziua în care s-a stins din viață la Milano Giuseppe Ungaretti va rămîne o dată tot atît de tristă în memoria celor care trăiesc pentru poezie pe cît este „noaptea albă și întunecată” din 25—26 ianuarie 1856, data sinuciderii lui Gérard de Nerval.

Într-un aliniat al articolului său autorul declară: „Și dacă nu încetez a vorbi despre viață cînd e vorba de moartea lui Ungaretti, este pentru că eu n-am cunoscut pe nimeni și nimic mai viu în adevăratul înțeles al cuvîntului decît acest magnific bătrîn”.

Afirmînd că opera acestui om depășește tot ce s-a scris în poezia italiană în secolul XX, A. P. de M. îi găsește pereche lui Ungaretti doar în figura de patriarh a lui Ezra Pound, „alt bătrîn magnific care le face frică celor din juriul premiului Nobel”. Dacă cei ce formează acest juriu ar fi fost niște oameni clar-văzători — scrie autorul — numele lui Ungaretti ar fi făcut mare cinste premiului lor „fondat pe dinamică”, și care „n-ar fi găsit niciodată un geniu atît de exploziv cum este cel pe care-l pierdem acum”.

Ungaretti, înainte de toate, este unul din cei mai mari maeștri ai cuvîntului, expresia banalizată azi de „alchimie a verbului” nu e aplicabilă nici unui poet contemporan cu mai multă îndreptățire decît lui, scrie semnatarul articolului. Poetul italian, ni se spune mai departe, a știut epura, transmuta, sublima și inspira vechiul idiom moștenit de la strămoși, transformîndu-l într-o materie spirituală aproape indefinisibilă dar atotputernică, asemenea pietrei filozofale. În această privință, a sublimării și transmutării limbajului, Ungaretti este asemuit cu Mallarmé.

VI. B.