

universul mort

— secvențe —

Neagu fusese despărțit de ceilalți tovarăși. Avu deodată impresia că a fost demontat, tăiat în bucăți și că a rămas numai ceva din el, atât cât să poată gândi. Dacă i-ar fi luat și asta, ar fi fost mai rău sau mai bine? Ar fi fost cufundat într-un urît negru și fără relief? Sau poate timpul ar fi fost și el doborât, desființat, inexistent?!

Se uită în urma celorlalți. Cărașu Radu sta pe vine încirjoiat și își lega la opinci ațele aspre de păr care-i lunecau bătoase printre degete. I le deslegaseră cătușele în mers. Mititelu se sfădea cu gardianul. Ridicase amândouă brațele. Îngemânate de strinsura cătușelor, ca și cum ar fi fost atârnat de tavan. Vroi să le lase, grele, peste capul gardianului, dar acela se feri, aruncându-i un virf de cizmă în burtă. Mititelu rămase îndoit, — cum stau oamenii la secere. Țiru se năpusti, împiedecat de cătușe ca un cal lăsat slobod pe imăș la păscut, și se lăsă cu tot trupul, cu pieptul înainte, asupra gardianului.

Neagu rămase pe loc, cu capul întors, neclintit. Apoi dădu să facă un pas îndărăt, dar soldatul îl apucă de mîncă și-l smunci puternic înainte. Așa de puternic, că-i sări pălăria din cap. Soldatul i-o puse la loc. Neagu mai dădu să întoarcă iar capul, dar soldatul îl tiri după colț, pe altă sală, și nu mai văzu nimic. Rămase cu aceste două imagini în ochi.

Soldatul era slab, potrivit de statură, cu un nas cam lung și ascuțit, în vînt, cu ochi albaștri spălăciți și cu-o privire fixă. Parcă și gîtul, din umeri, îi era țapăn.

— Camarade, ia-mi niște țigări, te rog.

Soldatul nu răspunse. Dar nici nu-l bruscă mai mult. Își ridică numai pulpana mantalei, aruncînd-o înapoi, scoase o tabacheră de nichel, lucitoare și cu capacul bombat, și-i dădu o țigară, gata aprinsă.

Se opriră în dreptul unei uși. Soldatul o crăpă puțin și spuse rece: „L-am adus“.

„L-am adus“. „L“ ăsta e el, Neagu. Așteptară mult timp, unul lângă altul, într-o stare de stinghereală prea lungă. Doi oameni!

Neagu încercă să-i vorbească, dar n-apucă să articuleze nici un cuvînt că soldatu-i spuse, din gît, de-abia auzit, ca o gîffială:

— Taci... Taci că ne-aude, și nu-i voe.

Neagu clipi din ochi și-l privi drept în pupilă. Ochiul albaștru spălăciți erau triști și parcă speriați.

Pe Neagu îl dureau picioarele; cătușele de la glesne parcă-i tăiau osul în două. Ar fi vroit să se plece și să mai ție în mînă lanțurile, ca să-și mai ușureze glezna. Să le ție așa, în găvanul palmei, cum țin unii o grămadă de piese de aur. Să le cîntărească.

Se aplecă. Lanțurile erau reci. Sunară plin. Ar fi vroit să se culce acolo, pe asfaltul sur. Poate că ar fi putut să și adoarmă. Se simțea istovit. De altfel, mai demult era istovit. Asta se vedea după moliciunea reacțiilor lui la tot ce se întâmpla. Nu-i erau indiferente. Le vedea, le înregistra, le judeca, știa ce-ar avea de făcut, dar nu-l mai ținea voința, golită de energie, de vlagă.

Dar nici n-ar fi putut să se culce. N-ar fi putut s-o facă, așa cum era, în cătușe, de cit la fel cum fac boii când se culcă, prăbușindu-se, nu știu cum, în rate.

Rupt de ceilalți, Neagu începu pentru prima oară să simtă singurătatea, durerea despărțirii de ceilalți, tortura de-a nu mai ști ce este cu el. Parcă ar fi fost un tată cu mai mulți copii, și suferă pentru toți, fiindcă i-ar fi ridicat de-acasă și nu mai știe nimic de dinșii.

Îi fulgerau prin minte scene din zilele de închisoare în comun. Nu era rău. Erau cu toții. Ce mult înseamnă să poți schimba o vorbă, sau măcar o privire, un gând, pe muște, cu cineva.

Nu știu cit trecu. Ieși un polițist gras, proaspăt bărbierit, încingându-și centironul. Revolverul în toc atârna greu bălăbănindu-i pe șold, cam în dreptul stîngheii din față. Coatele îi umblau repezi în lături, ca și cum vroia să se desfacă de ceva care-l impresura, iar nu să se încingă. Mantaua-i era strîmtă și de aceea, fața lui se înroșise, începu să gîfie și mișcările îi erau greoaie și stîngace.

Puse soldatului în mînă o hîrtie păturită. Dovada de luare în primire. Ca pe-un lucru, predat de-un comisionar la domiciliu.

Polițistul îi dădu lui Neagu cu cotul și-i spuse răstit :

— Hai mars.

Neagu se împiedecă în lanțuri. Smucise pasul prea tare. Se vede că uitase. Osul îl durea. Parcă fluera prin el ceva, subțire, pină sus, spre genunchi și mai cu seamă la rotulă.

Neagu se uită pieziș spre polițist. Îi vedea capul clătinat din mers. Călca apăsât și legănîndu-se, așa cum merg rațele. Mișca din umeri ca și cum ar fi înotat.

Obrajii lui, care se prelungeau prin bărbie, otova cu gîtul umflat peste gulerul mantalei, erau lucioși, netezi, parcă dați cu grăsimă. Nasul mic, de abia se vedea dintre obrajii bucalai.

În Neagu se amesteca ură și dispreț. „Trebuie să fie o canalie !”, — își spuse el. Asta n-avea nici o scuză. Nu-și făcea serviciul militar. Era voinic. Putea lucra orice. Asta-i polițist cu voință, cu premeditare. Asta simțea nevoia să fie polițist. Cu nevoia lui de violență și de cotropire, ar fi fost altfel hoț de drumul mare sau asasin.

Neagu era ispitit să-i vorbească. Poate numai ca să știe ce fel de om este. Dar nu-l lăsa un fel de scîrbă. Cum nu dai uneori mîna cuiva, așa nu trebuia să-i vorbească ăstuia. În el se ridică, drept concluzie, un dispreț și mai profund. Luă o expresie de scîrbă și indiferență. Capetele buzelor se lăsară în jos, apăsate strîns, și parcă gura lui, de-odată, ar fi fost cusută. O încordare stranie îi strîngea fălcile.

Dar polițistul nu mai termina să-și așeze crețurile mantalei sub centiron, și mai ales cel care-l deranja la guler, fiindcă merșu scufunda un deget în întunerecul cald dintre gît și guler și apleca apăsât și lent capul, cînd într-o parte, cînd în alta. Mergea lîngă Neagu, ceva mai în urmă, cu indiferența cu care merg țărani pe lîngă un cal care trage-o greutate mare. Îl simțea alături și atît. Neagu era un număr. Desigur, nici nu-i știa numele. Ieri a fost unul, sau mai mulți ; mîine alții. Cine știe cîți ? De cînd e el polițist trebuie să-i fi trecut prin mînă mii și mii de victime. Unii hoți, alții numai vagabonzi ; unii criminali, alții, ca el, numai de-o anumită credință.

Dar cu siguranță că, dintre toți, ăștia din urmă sînt mai iritanți. Aștia-l atacă oarecum personal; acolo, în fălcile lucii, în cerbice, în bărbia groasă, umflată ca o minge.

Il viri într-o dubă, singur. Motorul bătea tare. Trebuie să fi fost lagărele topite.

Cînd pași pe scară, Neagu întrebă totuși, fără să vrea :

— Unde mă duci ?

— Acasă, răspunse polițistul, rinjind. Obrajii lui se desfăcură în lături, parcă s-ar fi demontat și din gura mică ar fi trebuit să apară o jucărie.

Trebuie să fi fost tîrziu. Poate două noaptea. Poate mai mult. Duba nu avea de cit un gemușor mai în spate. Înăuntru era beznă. Neagu pipăi cu miinele împreunate și găsi o băncuță. Se așeză. Un sentiment de stranie bucurie îi inundă trupul frînt. Parcă oasele se apropiară și se așezară unele peste altele, așa cum le văzuse așezate pe-ale mamei lui, nu de mult, cînd îi desgroasera osemintele la șapte ani după moartea ei. „Ciclul complet de descompunere“, își reaminti Neagu. Și o mare tristeță îi cuprinse sufletul, în locul bucuriei de a se odihni.

Pentru el, duba mergea în nicăeri. Cubul de întuneric călător îl înghițișe cu totul și Neagu își simțea trupul cuprins roată împrejur de întuneric, ca de ceva material. Dar întunericul dimprejur îl lăsa să sufle. Duba se scutura amarnic, aruncîndu-l în toate părțile. Trebuia să se proptească bine în picioare și în miini ca să nu-l dea cu capul de pereți. Dedesubt se auzi, la un timp, pîrîind din greu și mai rar. Eșapamentul părea că se sufocă, și nu mai poate. Parcă tușea, parcă sufla. Uneori credea că-i un fel de animal gata să moară. Începuse să-i lipsească din respirație. Trebuie să fi urcat atunci un deal.

Dar orice hop, orice groapă, lua prin întuneric proporții înspăimîntătoare. Parcă tot cubul de beznă se rostogolea într-o prăpastie și se oprea în cite un colț, micșorîndu-și viteza.

Neagu simți că-i vine rău. O sudoare rece îi înoura fruntea, tîmplele și apoi trupul. Un gol, un abis, se deschise în pîntece. Capul îi fu de-odată încheștat, fălcile tari și înțepenite. Salivă multă îi sporea în gură, inundîndu-i limba.

Simți stomacul prins ca de-o ghiară, ca de-o mină mare, nemi-loasă, tare, care-l stringea în pumn cu strășnicie, fără să-l lase o clipită.

Se îndoi, tot mai aplecat, tot mai aplecat, pînă lunecă de pe băncuță, jos, întins cu fața în sus. Parcă era mai bine. Se simți tot scaldat de sudoare. Începuse să-i curgă pe obrazi, să se prelingă pe nas, pe la colțul buzelor, pe spate pînă-n adîncitura șirei spinării, pe picioare, pe pulpe, peste tot. Asta-l sleia de puteri și totuși îi aducea o ușurare.

Își aduse aminte de ironia polițistului : „acasă“. Unde-l duce, — nu-l mai interesa acum. Nu avea importanță de cit dacă mai durează mult. Oriunde, și la crematoriu, numai să se isprăvească odată. Un tremur rece, ca de moarte, îi înfiora trupul ud.

Începu să se gîndească tot mai puțin, pînă ce toate îi deveniră indiferente. Parcă trecuse Stixul.

Și-n noaptea aceea au făcut ce-au vroit cu el, cum faci cu păpușile de rumeguș, cărora le-afîrnă mîinile și picioarele, grele, — de n-ai ce să faci cu dînele. Ceea ce nu putuse realiza toată teroarea morală, realizase pe neașteptate această lipsă de rezistență a trupului, acest accident neînsemnat, dar penibil, care-i ameișe, anihilînd-o, orice personalitate.

Un culoar violent luminat, de-ți trecea prin ochi și prin cap, defila mergînd înapoi pe lîngă Neagu, de-abia susținut pe picioare, ca atunci cînd înaintează cineva într-un film.

Așa ! Ajuns la destinație : patru pereți ; un pat îngust de fier, o ulcică de tablă, o căldare ruginită, murdară. Atîț.

Pe pereți semne, zgîrieturi, deseme, cifre, litre. Un răboj : liniuțe egale, în picioare, una lîngă alta ; un șir mai lung, altul cu continuare ; unul scurt de tot, — numai trei liniuțe. Mesagii. De ce-o fi stat așa de puțin ? !

Pe Neagu îl coplesii a treia zi o impresie penibilă, de animal prins într-o capcană. Începu să alerge prin celulă, să bată cu pumnii în pereți, parcă să-i cerce, cum încearcă în cuști gratiile, animalele sălbatece, prinse și expuse. La grădina zoologică ! Omul expus la grădina zoologică ! El, Neagu ! Totul era solid. Ușa ferecată. Niturile de fier ieșeau ca niște cucuie.



„Cît e ceasul ! Nu are importanță. Nu are de făcut nimic, nu așteaptă pe nimeni și nimic. Ba are ! Trebuie să știe cîtă viață curge. Curge așa de încet. Ar vrea s-o oronometreze. I s-ar părea că cronometrează veșnicia, infinitul. Nici nu-ți spune nimeni ceasul. Și pînda, pînda asta ! ! Prin ochiul dintre gratiile de sus, de la ușă ! Pe furiș. Vine tiptil, bestia ! De ce mă torturează ? Personal nu are nimic cu mine.

„De-odată-i vād ochii în pătratul din fruntea ușii. Ce vrea ? ! Uneori îmi vine să-nebunesc, să zbier la el, să trîntesc cu pumnul în gratii.

„O fi trecut o săptămînă ? La răboj spune că da. Lung, puțin ? ! Toate noțiunile de timp sînt date peste cap ; merg în dezordine sau înțepenesc, exact ca minutarele rămase libere la un ceas pe care l-ai scutura și l-ai învîrti prin aer. Uneori se încălecă și stau ; alteori merg nebane, dar în gol, fiindcă timpul nu trece la fel.

„Noțiunea de timp trebuiește reluată, studiată din nou ; nu se știe nimic precis. Ceasul e prea schematic, prea simplu. Timpul e mișcare. Dar atunci de ce-a înțepenit ?“



Ușa se crapă puțin. Cineva întinde o bucată de piine neagră, o farfurie de tablă ; un miros acru de fasole fiartă demult, umple celula — „ca o pomână din senin“.

Cheia zgîrie greoi în lacăt ; ștanga de fier oblică de-afară cade trîntit.

Neagu știe acum ce are de făcut. O distracție. Evenimentul zilei. Intră gardianul cu revolverul întins. Neagu ia căldarea cu murdărie și iese ; gardianul, aproape de el. Neagu îi simte suflarea în spate. În urma lui rămîne o putoare pestilențială, ca și cum ar fi trecut vidanțele. Le-a văzut odată, noaptea, la Iași, cînd se duse cu niște manifeste. Doi cai blegi de-abia lipăiau pe caldarîm. Hamurile, prea largi, atîrnau pe ei. În urmă, sacaua atîrna oblică spre spate. Două căldări erau atîrnate sus, în mijloc. În față, doi oameni, două umbre. Căii mergeau la trap. Parcă se grăbeau să scape și ei de ce era în urma lor și nu puteau să scape. Ca și el, Neagu, care nu scăpa nici de căldare, nici de gardian.

La lavabou, după apă pentru douăsprezece ore. Iată ceasul ; de la o finichea de apă la alta ; douăsprezece ore. Aproximativ. Destul cînd n-ai de făcut calcule astronomice ca să afle cu precizie cînd trece o cometă sau cînd va fi eclipsa totală de soare. Eclipsele nu-l interesează. În celulă e o eclipsă continuă. S-a desființat tot ce-i în cosmos : soare, lună, constelații, steaua Antares, steaua polară.

Neagu se simți parcă strămutat în altă parte a globului : exact dincolo, în cealaltă parte. De-aceea au dispărut constelațiile știute, pe care le învățase din școală și le studiasse și după aceea din

pașiune. Dar în celălalt emisfer apar alte constelații. Făcu o sfortăre să-și reamintească denumirile celor mai importante dintre ele. Dar aici nu este nici-o constelație. Au fost șterse toate Aici celula, latrina, lavaboul.

Pe urmă, liniște, mormint. Gardienii calcă surd și mut pe tălpile de pislă. Mersul ireal! Ca să te scoată din realitate. Să fii surprins. Surprins asupra ce? Asupra ta însuși. Să nu te sinucizi! Ce idee! Mai sînt speranțe! Neagu nu știe cît e ceasul, dar timpul merge singur. Și timpul duce la victoria ideilor lui. Să vezi ce frumos și lin se deschid ușile prin triumful unei idei! Și ideile înaintează cu tălpi de pislă. Au să-i surprindă într-o zi. Un comunist nu se sinucide. El luptă. Poate să moară luptînd. Asta-i altceva. Poate să întreprindă o acțiune hazardată, ca o nebunie, ca o sinucidere; și asta-i altceva.

Dar mersul de pislă exasperează. E lipsă de viață, de mișcare. E moarte prin tăcere prelungă, care are semne de eternitate.

Prin unghere, pe țealele de pe pat s-a depus un strat subțire de praf. Nesimțit. De unde praful ăsta? Cum de-a putut pătrunde?... E totuși aici, pe undeva, cu toată grozăvia pazei, un contact imperceptibil cu lumea de-afară; ceva prin care trec firele fine de praf. Or fi fiind fire de pămînt, din pămîntul adus de undeva, din cîmp, pe roatele unei căruțe, pe copitele cailor. Poate o fi și vre-un polen de flori sălbatice dintr-un car de fin care-a trecut, scuturat pe caldarîm, prin dreptul închisoarei. Poate că închisoarea e la vre-o barieră...



„Simt că mă înglodez. Nu aș putea spune precis de cînd anume am această senzație. De altfel, eu ne mai avînd timp, nu știu cu ce noțiune de măsură aș putea fixa o anume dată. Dar e sigur că mă înglodez, mă afund în ceva care începe să mă ție, să mă absoarbă, să mă tragă la fund. Mișcările mi-s din ce în ce mai leneșe; mi se par din ce în ce mai inutile.

„Mă trag în jos picioarele de plumb; gîndurile de plumb. Se lipește de trupul meu ceva cleios, înăbușitor, din care cred că nu mai pot scăpa.

„Leri am încercat să mă salvez mecanic. Am început să fac mișcări gimnastice, pe furis, cu brațele, — mișcări de înot. Aerul mi s-a părut dens ca o cocă. L-am simțit pe pielea brațelor. Încercarea n-a reușit. Încercarea n-a reușit. Cînd am terminat, plumbul a revenit în picioare, și acel ceva viscos și greu m-a cuprins din nou ca o satanică îmbrățișare.

„Ce-i prost este că și gîndurile mi se înglodează. Asta înseamnă că, la un moment dat, nici nu-mi voi da seama de ce se întîmplă cu mine. Și-atunci voi fi pierdut. Voi fi ca întotătorul care-și pierde conștiința mișcărilor pe care trebuie să le facă pentru a pluti la suprafață.

„Ciudat este că merg împreună aceste două senzații și nu știu de unde să pornesc pentru a mă salva.

„Trebuie să fie o oboseală fizică sau nervoasă.“



„Am găsit. E, probabil, foamea. Mi-i foame. Mi-i foame perpetuu. Asta am descoperit-o de cînd foamea, în noua ei fază, a început să-mi dea o stare de agitație, de căutare, de febrilitate. Altă etapă.

„Leri m-am surprins cu mîinile tremurînde și avide, cînd am luat strachinele de tablă. Nu era tremur de sălbăticiune, nici de frică. Era de nerăbdare, de aviditate.

„Am mușcat din bucata de pâine fără să rup o bucățică. Am mâncat ca un sălbatec. Necontrolat. Îmi curgea supa din lingură pe la colțul buzelor. Isteria foamei. E groaznic de umilitor. Trebuie să mă stăpînesc, să mă controlez. Unde-am ajuns! Devin sensibil și analitic ca un intelectual trăit în puf.

„Nu. Acum, cînd cunosc cauza și sînt desgustat de efect, trebuie să mă iau în mîini”.

★

„Trăiesc de trei zile cu programe de om liber. În minciună. În fictiv. În amăgire. S-a terminat și încercarea asta puerilă. E sistemul cel mai prost. Mi-a creat cineva o stare de spirit de provizorat, ceea ce m-a dezechilibrat.

„Trebuie să-mi construiesc o viață bazată pe realități. Să utilizez tot ce-mi poate da o preocupare, un indiciu de viață, aici.

„Uite, de pildă, se-aud tropote cadențate. O răpăială pe caldarîmul de-afară. Parcă subteran. Asta-nseamnă că strada nu-i departe. Trebuie să fie soldați care vin de la exerciții. Probabil amiază. O să văd. Coincide cu mîncarea ?

„Mi se pare, sau se-aude iar, cîntînd. Da'-ce departe. Parcă în iad. Vre-un îngropat de viu. Ce cîntec stupid !”

★

Antrenat, Neagu începu să fluere. Se trezi fluierînd „Internaționala”. Începu în surdină, apoi, luat de avîntul de luptă al melodiei, porni mai tare, bătînd cu pumnul în marginea patului.

— Ei, unde te trezești. Tacă-ți fleoanca !

Neagu tăcu, și se simți mai umilit ca niciodată. Totuși strigă și el cît putu :

— Cîntecul libertății tale.

— Gura !

★

„Ciudat. Uite, doi oameni. Gardianul ăsta și eu. Personal, nu avem nimic unul cu altul. Nu se poate să fie, în sine, atît de rău încît să urască și să chinuie, impersonal, pe toți cei din celulele astea.

„E sub stăpînirea unei obligații. Nu-i el. Dar, de-atîtea ori, sîntem singuri. Face exces de zel. Mă umilește inutil și „în afară de program”. De ce ? De ce nu intră la mine să stăm de vorbă, să discutăm toate lucrurile astea ?

„Ce anormală și puerilă pare omenia aici ! Parcă aiurez sau m-am tîmpit. Raționez. Ce greșală ! A raționa asta-i aici o mare nenorocire.

„Am început să identific paznicii. Vecinii mei, cu care nu mă am bine. Asta se-ntîmplă mai totdeauna. Chiar dacă n-am nimic de împărțit cu ei.

„Azi e cel cu nasul ascuțit, cel uscat, cu ochii tăioși de-un fel de gri lucios, cum este lama cuțitelor. ăsta e total rău, organic. În altă viață trebuie să fi fost animal de pradă. Un animal rău și laș. Păcat că nu știu destulă zoologie ca să-l identific. Parcă atunci i-aș ști și numele. Dacă numele-i poreclă, trebuie să-l cheme ca pe animalul acela ancestral.

„Nu știu cînd vine „moș tăgîrță”, cel cu mustățile pleostite. Nu-i bun. Dar ar putea să fie uneori. Cel puțin poți să sperii de la el ceva. Tot e mult.

„Oricum or fi ei, fără gardieni, viața aici ar fi absolut imposibilă. Ai înebuni. Să fii singur, încuiat. Să știi că nu mai e nimeni pe-afară. Ca uitat ! Eu îi simt acum tălpile de pîslă. Gardienii ăștia sînt buni, fără să știe. Dacă ar ști, — ar pleca. Uite, acum, dacă

vreau să văd un om, strig : „Ăăă...“ și în ochiul de la ușă apare un om. Țipă la mine. Poate să mă și bată. Dar vine-un om !! O bestie, dar un om. Cu copiii lui, acasă, poate să fie bun, draguț.

„Iată, monstruoziitatea omului singur. Iată, realizat, la înălțime mică, la parter, sub nivelul mării, „turnul de fildeș“, — celula de fildeș. Izolarea totală și ideală. Poftim de trăiți, domnilor poeți. Poftiți, vă rog, — Vă rog. — Dumneavoastră întâi ! — Nu, dumneavoastră. Se poate ? !

„Poftiți, cînțați. Nici în turn nu-i mai confortabil. De-acolo poți să și cazi. Aici, în turnul îngropat, de asta ești sigur. Ești ca-n submarin.

„Vedeți, și-aci lumea de-afară apare ca ireală. E ca o reprezentare. Așa cum doriți. Nu o mai vedeți, — nu mai există. Universul e tot aici, cu soare, cu planete, cu sateliți ; cu constelații... imagini de basm dintr-o lume care nu-i de cit o imagine de-a noastră.

„Aici universul e mic : doi gardieni, deținuții de la Nr. 33 și de la Nr. 35. Contemporanii mei „în alb“. Nu știu cine sînt ; nu i-am văzut niciodată. Și eu am altă „identitate“. Identitatea ți-o fac ceilalți, societatea în care trăiești, — nu tu. Tu ești, gol, un număr. Fără identitate. Numai tu crezi altfel.

„Dacă e vorba de reprezentare, apoi „omul singur“ e o reprezentare. În realitate, omul nu-i decît un număr în mulțime. Mulțimea e realitatea. Omul e un component.“

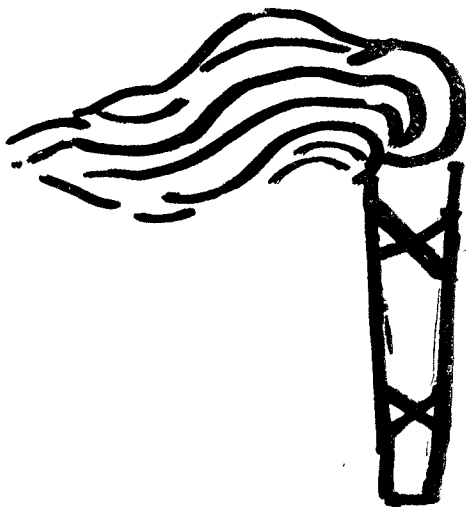


„Uf, intelectualismul. Cred că în asta mă înglodez. Asta-i nămolul. Ce-atîtea vorbe prin cap, atîtea gînduri ! Cultura e una, — „intelectualismul“ e alta. Asta e o boală. Prin auto-intoxicație. O boală a nervilor. a psihicului. O hipertrofie. Oribilă. Negativistă. Auto-nihilism. Isteria creerului. Suprasensibilitate maladivă.

Cărăușu și ceilalți sînt sănătoși.“



„Gîndu-acesta, confruntarea asta, m-au făcut alt om. M-am eliberat de mine însumi, de marea teroare, de temnița chinuitoare a eului meu. Ce lipsite de importanță sînt toate cite mă obsedau ! Așa !“



victor eftimiu

nu mai privesc nainte ...

Nu mai privesc nainte... Prea e lung
Și neschimbat același drum din mine :
Spiral bătut pe noile coline
La fel cu cele ce-n trecut mi-ajung.

Șerpuitor în amintiri să moară...
Eu voi tăia declin săgetător
Cu ochiul van de orice viitor
Cu suflet greu de-atât odinioară.

august

O zi de vară arsă pe rug... Acuma-i serum.
Cenușa-mbălsămată se mistuie pe drum
Se umple inserarea de orizonturi străni :
Arhangheli negri poartă alai de pogribanii
O buhă mușcă cerul și noaptea s-a oprit
Și-atât de grea-i tăcerea de parc-ar fi murit.

a-mbătrînit și femeia de ceară ...

De mult... în vitrină... și seară cu seară,
Cu buze carmine, subț lămpi, suridea.
Suride și-acuma, din smalț și din ceară,
Femeia cu părul mai lung decît ea.

Parisul... Noi, tineri... De mult... Mai trăim ?
Uitată și veche în noua lumină —
Peruci pentru baluri într-un țințirim —
Femeia de ceară tronează-n vitrină.

Cu buze albastre, cu minile hîde,
În racla de sticlă, beteală și prund
Și astăzi, spectrală, subț lămpi, mai suride...
Dar noi, în oglinda verzuie din fund ?

umbra în apă

Mladenită, apă curgătoare,
Neclintit în tine m-am răsfrînt,
Tu ai fost apă, eu pămînt,
Apă te-ai dus, trecătoare...

Plină de lună alb luminai,
Luna în mine neagră erea...
Eu piatră arsă, tu ai fost nea.
Te elatînă stîncă, undă, mai stal !

Repede-n raze, tu, apă vie...
Miini rugătoare-am împreunat
Umbră în apă stam nemișcat
Tu peste mine-ai trecut, străvezie...

eu te-am cîntat ...

Nu te-am cîntat în versuri, nu te-am suit în arca
Celestă-n ardoare de sclav, sau de Petrarca,
Dar te-am privit în frunte și oapul, între palme,
Sacerdotal, prinzîndu-ți, cu gesturi bune, calme,
Am înțeles prin tine și jocul de furnici,
Imensă poezie a lucrurilor mici.

primăvara

Vin puhoaiete în șir
Duc cirezi și clăi și porți,
Iar pe deal, în cimitir,
Ape hoațe fură morți...

cad florile de gheață

Cad florile de gheață, cad mereu
Albind și drumuri noi și vechi morminte...
An nou, pe sufletul bătrîn și greu,
Pe cîntecul mai vechi ca Dumnezeu,
An nou pe nerostitele cuvinte...

lună dragă ...

Lună dragă, sora mea, bine-ai venit !
Culcă-te pe fin și-ascultă iar :
Eu mai ard în vechiul meu pojar,
Ruga buzelor uscate-a contenit.

Am iubit de nouă ori, și toate
Dragostile mele, fulgi cu spumă, s-au topit.
A rămas un cîntec liniștit
Și-un bătrîn care zimbește și socoate.

Plină-i noaptea de lumină bună
(Revărsate basme peste sat)
Nouă păunițe albe s-au lăsat...
Sărut ochii, dragă lună !...

amurg pe baltă

Din ape se-nalță tăcute
Alaiuri de păsări și trec...
Cînd vîntul vuieste prin trestii,
Par oase de morți ce petrec...

Uscate și goale, și albe
Se joacă, se freacă, trosnînd,
Și-n cer, luminîndu-le jocul,
Șiraguri de candeli s-aprînd...

cumpăna apelor^{*)}

Trebuie să încep cu cele ce s-au petrecut azi. Se poate începe de oriunde, chiar cu sfârșitul, principalul este să ai curajul să spui adevărul. Il am.

Ziua de azi a prins, în una dintre orele ei, tot ce s-a întâmplat cu mine și cu cei ce au depins de mine, ori au plutit în jurul meu, pînă în acea clipă. Ba am deslușit, în zbaterea ei, înțelesuri ce se vor mărturisi mai clar în zilele, săptămînile și anii ce vor urma.

Astăzi și Rina s-a arătat altfel decît pînă acum. Blîndețea și înțelegerea ei pieriseră. Blîndețea, în care învăluie totul dintr-o ascunsă pornire de apărare, a fost dată la fund. La suprafață a rămas mirarea și o vădită iritare.

— Ce-i cu gluma asta Hari? Vrei cu adevărat să-ți ghicească în palmă? Cît ai stat la ea, ți-a tot ghicit. E o glumă fără sens.

Coana Tina era afară. Schimbasesm doar cîteva vorbe cu ea și a trebuit să iasă în curte. Ne spusese în fugă, că persoanei care tocmai pleca în timp ce noi intram, îi ghicise viitorul în palmă. I-a spus adevărul, „deși a întristat-o“.

— Ghicește-mi și mie, coană Tina, i-am întins eu palma.

— Îți ghicesc, de ce să nu-ți ghicesc!

S-a ivit iar cineva în curte, l-am văzut printre pliurile perdelei. S-a dus să vadă ce vrea, ori să-l amine.

De ce a socotit Rina gestul meu glumă fără sens? Ceva poate o îndreptățea, dar de ce mi-a spus-o cu reproș? Și asta are un temei, o recunosc. Știe că nu-mi cheltuiesc disponibilitățile în gesturi gratuite. Hmm! Într-adevăr, ce mi-a venit?

Coana Tina, gazda mea atîția ani, se ocupă cu ghicitul în palmă și eu abia azi am aflat despre această pricepere a ei. E de mirare! De mirare este și mînia din glasul Rinei. Este convinsă că aerul minios nu i se potrivește, o dezavantajează, că pe mine mă irită colțurile buzelor lăsate în jos, fruntea încrețită. Nu s-a putut abține.

Treaba pentru care, după atîtea ani, băteam la ușa coanei Tina, cerea altă față. M-am încropăținat și eu să mă păstrez în jocul care stîrnise iritarea Rinei.

— Crede-mă Rina, acum aflu despre această îndeletnicire a ei: Și-apoi...

— Ce apoi? m-a întrerupt ea.

— Asta m-am montat eu, ce, e glumă ghicitul viitorului?

— Care viitor?

* Fragment din romanul „În anticameră”, volumul trei (ultimul) al ciclului „Pragurile”.

A reușit să-mi devieze gândurile, să mi-le întoarcă în răspăr. Despre ce viitor poate fi vorba pentru un om care a trecut prin război, a străbătut revoluția, a trecut de cincizeci de ani, are băiat mare, în ultimele clase de liceu. Poate tocmai asta este miezul glumei, sau al.....

Cu ceva trebuia să acopăr ceea ce se ridica din anii lăsați de mine acolo, în cămăruța de alături, unde, de acum înainte, o fată, care are o poveste cu totul altfel decât a celorlalți tineri, va lega ce a fost cu ce este și poate cu ce se va ivi din toate astea.

Glumă, sau ce se va dovedi pînă la urmă că este, poate o ironie a vieții, nu este gestul meu, ci venirea noastră în casa asta. În prezența noastră acolo se află, cine ar putea tăgădui, punctul de sosire, punctul terminus al unui drum, care, în clipa următoare devine punctul de plecare... Spre unde ?

Am simțit de mult ocolurile Rinei. Socotește momentele mele de luciditate, tristețea pe care mi-o aduc aceste momente, un fel de boală de care trebuie să mă aperi. Se trudește să pună pricepere în această treabă. Ce ar spune oare dacă ar ști că rindurile pe care le aștern în seara asta pe hirtie — vorbesc tocmai despre cele ce s-au zbatut în lumina zilei de azi, încercă să prindă umbrele ce au fluturat pe lingă noi, s-au strecurat pe sub streșinile caselor, stîrnite de gestul „gratuit“, de „gluma fără sens“ ?

Cînd eram foarte tînăr năzuim să scriu o carte. Îi hotărisem și titlul : „Cartea Dreptății“. Nu era vorba de o dreptate juridică, de restabilirea unor drepturi încălcate. Nu. Vream să-i arăt, așa cum au fost cu adevărat, pe oamenii între care m-am ridicat, nu cum îi vedeau și credeau unii și alții. Să-i arăt cum au fost pe tatăl și pe mama mea, pe țărani din Balta, pe toți ceilalți. „De ce nu și pe tine ?“ am insinuat, cînd i-am povestit Rinei despre acest vis al meu.

Anii au fost înșelători, nu mi-au dat răgaz pentru o astfel de treabă. „Vezi tu, îi spuneam eu atunci, ogîndirea noastră în ochii celorlalți este o mare nedreptate. Înscrierea imaginii noastre pe retina ochilor lor, în gândurile lor, se face după voința și afectivitatea acestora, după dispozițiile lor, de obicei deformată. Fiecare crede că deține, de la cine oare ? cumpăna ce-i dă puterea să judece și să ierte, sau să condamne pe cei care se mișcă în orizontul lor, să-i umilească și să-i mutilizeze cu verdictul sau cu iertarea lor mărinoasă.“

Acum, înainte de a mă retrage în birou am făcut o aluzie echivocă : „Rina, vreau să am liniște, am ceva de scris“ ! toată ziua m-a ținut în zarea ochilor ei, m-a cercetat cu discreție. Sînt sigur că s-a dus cu gîndul la această veche dorință a mea. Nu știe că am pierdut-o de mult pe drum. Îmi păzește liniștea.

Întotdeauna mi-a veghiat și apărât liniștea. O face cu perseverență. Este o fire tenace. Tăcută și tenace. Își schimbă unele dorințe și planuri ale ei, numai dacă asta duce la satisfacerea unei dorințe a mea, bine înțeles dacă n-a reușit între timp, în mod subtil, s-o topească în ceea ce vrea ea, în ceea ce socotește că e bine și firesc, și, împlinirea ei este posibilă fără a zdruncina universul nostru. Pentru asta, privity lucrurile la suprafață, rămii cu impresia că este o fire docilă, supusă. Numai eu știu cît este de greu de stăpînit. De altfel nici eu nu mă zbat pentru aparențe, pentru dominare decorativă, declarată. Îi respect în limite largi libertatea și personalitatea. Ațita timp cît se îngăduie între ele, gîndurile și acțiunile noastre, ni le consumăm și urmăm fiecare pe ale sale. Ne întîlnim destul de des pe locuri comune. La un singur lucru nu renunță fățiș, la strădania de a mă atrage spre Costin, a mă apropia de el, nu așa cum de fapt încerc eu, ci cu moleșeli și înduioșări. Își compune rolul pe care trebuie să-l

prind în „Cartea Dreptății“. Odată mi-a și spus că este însetată după dreptate.

Există pe lume cineva care să nu fie nedreptățit? De soartă, de unul sau de altul, de întâmplări, de dreptatea ce i se face. „Cartea Dreptății“ a rămas un vis al tinereții mele. S-au dus oamenii care trebuiau s-o populeze. Nu mai are rost să le tulbur liniștea. Se vede treaba că Rina o așteaptă încă.

Coana Tina nu se poticnește în subtilități ce alunecă pe sub vorbe ori se răsfăță în încruntări de sprincene. Își face meseria pe care eu i-am descoperit-o așa de tîrziu și într-o situație...

— Linia dragostei e tare zbuciumată, domnule profesor!

Ghicitoarea privea cu gravitate în podul palmei mele, era absorbită de treaba ei. Nu observa iritarea Rinei, nici pe a mea.

— Viitorul coană Tina, te rog, trecutul ni-l știm fiecare.

— Viitorul, eu ce fac, doamne iartă-mă. Sigur că viitorul.

— Fie.

Am acceptat jocul pornit chiar de mine. Trebuia.

— Linia dragostei, uite cum se svircolește și încolăcește, ca un șarpe, cum se zbate, doamne, doamne!

Tina e cinică sau... oricît am ținut-o eu de departe, pe vremuri, tot a aflat cîte ceva, le-a întrevăzut din perpeleala mea de atunci. Ghicește în palmă!? Aș!. Interpretează niște cute ale palmei mele legate de conformația mea, moștenită de la părinți, potrivită și fasonată de lucrul sau nelucrul mîinilor mele. Strecoară și leagă peste vreme crîmpeie răslețe din amintirile ei. Ori pur și simplu rîde de mine, presimte încordarea Rinei și asta o așită.

— Linia dragostei, uite cum se zbate!

— Hmm!

— Linia norocului? De ce să mint? Nu dă buzna peste dumneatale norocul. Este subțire, subțire, ca mațul de purice de subțire. Ștearsă.

— Linia norocului și a dragostei sînt tot una, a șoptit ea din depărtare Rina. O fi auzit-o ghicitoarea?

— Dar linia inimii! și-a continuat Tina netulburată lucrul. Asta da! Tăiată în lemn de stejar. Adîncă nu glumă. Uite ici se frînge, dispăre, arată ea un punct în palma mea, dar se ivește iar și tot adîncă. Da, da. Ai fost pe front... poate în situații cînd ai înviat dintre morți.

Asta n-are de unde s-o știe, doar numai dacă i-o fi povestit mama. Rar, așa cum venea pe la mine, trebuia să mă aștepte. Mai întotdeauna mă găsea plecat de acasă.

— Ori știu eu, a făcut ea o rezervă, ai fost aproape de moarte, fără să bagi de seamă, s-a apropiat de dumneata, dar te-a ocolit.

— Asta-i trecut, abia am mai îndrăsnit să-i atrag atenția.

Liniștea pe care reușiseră vorbele ei s-o statornicească, liniște încordată, îmi impunea.

— Despre viitor spun, domnule profesor, s-a înduplecat să-mi răspundă, în treacăt. Linia inimii, cînd dispăre, cînd apare, dar atît cît este e tare adîncă linia asta a vieții. Uite colea și celelalte linii cum se adună în podul palmei și apoi aleargă să se reverse în afară ca apa în clocot peste marginile oalei. Are dreptate, așa sînt liniile palmei mele, imaginea este plastică. Adunarea asta în podul palmei, a continuat ea, apoi alergarea spre margini, însemnează că și dumneata parcă vrei să te aduni în ale dumitale, dar mai mult te risipești prin lume.

— Te risipești prin lume, s-a auzit ecoul dinspre Rina.

Cînd am intrat pe ușa casei, atît de cunoscută mie, în nici un chip nu m-aș fi dus cu gîndul la toate acestea. Altul era rostul venirii

noastre în strada Calomfirescu. După ce terminam aici știam precis ce avem de făcut. Trebuia să ne ducem la liceul de fete. Cu asta rezolvam o treabă, care e drept, mie îmi venea peste mână, pe Rina o antrena. Până la urmă, cele aranjate cu Tina, deveniră formale. Se înțelege că avea s-o primească în gazdă pe fata lui Grigorie Diman, principalul și de neînțeles a rămas ghicitul în palmă.

Aici la coana Tina s-au risipit anii tinereții mele. Nu vroiam să mă mai întorc la ei. Nimeni nu trebuia să trezească fantomele ce i-au străbătut. Este adevărat că niciodată nu s-au dat cu totul la fund. Așteptau. Mă feream să le stîrnesc.

„Ce-i cu gluma asta fără sens, Hari?“ Rina vorbi ca un străin, ca un judecător. Nu știe că glumele, de obicei, n-au sens, ori au unul minor, de moment? Cu toată insistența gazdei n-a luat loc pe scaun, vroia să arăte că treaba pentru care ne aflam acolo, trebuia să fie scurtă.

Lingă ea a răsărit Zorița. Tristă, cernită, minioasă și supărată pe mine, frumoasă. Privirilor grele, reproșurilor mute le dădea adîncime, putere tainică. Farmecul adîncimilor nepătrunse care te sorb și descumpnesc. Zimbea. Zimbetul era tot tristețe. Zimbetul ei, de „rudă apropiată“, care a fost întotdeauna în preajma mea, îl visasem din copilărie, era fulgerat de o copleșitoare tristețe. Vorbele ghicitoare și șoptele Rinei au chemat-o între noi.

Ghicitoarea amestecă timpurile și nu le amestecă bine. Despre prezent n-a spus o vorbă. Există oare prezentul? Prezentul despre care să putem vorbi și ne scâlda în apele lui. Palma mea și-a amestecat liniile, le-a adunat într-un punct, amestecat și apoi risipit. Tina pipăia alunecarea timpului pe ele, arabescuri întortocheate, misterioase. Glasul ei exersat să vină din alte lumi a fost o revelație. O știam bună pentru treburi mărunte. Se pricepea să dea relații potrivite despre chiriașul ei, despre absența sau prezența lui, să-l apere de inoportuni. Azi avea puterea s-o aducă pe Zorița între noi.

Vălul cu care vream să acopăr ce nu se poate acoperi, interesul meu prefăcut pentru ghicitul în palmă, era sfirtecat de zimbetul echivoc al Rinei. Nici ea n-a fost mai tare, s-a lăsat tot așa de ușor descoperită. Tăcerea ei, cînd și cînd întreruptă, nu s-a dovedit acoperămint mai trainic. Am rămas goi față-n față, ea iritată, cu un aer agresiv, eu în apărare. Nu puteam să-mi înfrîng sentimentul că trebuie să mă apăr. Asta mă umilea. După douăzeci de ani de căsnicie, în care autoritatea mea niciodată n-a fost atinsă, trebuie să mă apăr. Graba cu care am încheiat discuțiile a fost tot apărare. Trebuia să plecăm cît mai repede.

— Prin urmare, Luminița Diman, așa o chiamă pe fată, va sta în gazdă la dumneata.

— Cu plăcere. Pentru dumneavoastră, să știți, o primesc.

Cu cîtă nerușinare mințea bătrîna! Ținerea în gazdă, a unui elev sau funcționar, a fost întotdeauna una din sursele ei de viață. „Pentru dumneavoastră o primesc“! Vorbele astea au ațîțat-o pe Rina. Nu numai vorbele, toate cîte s-au petrecut acolo, în acea oră. „Pentru dumneavoastră“ însă, erau o istorie în rezumat, o istorie posibilă, îndreptățeau orice presupuneri. Servicii galante... „pentru dumneavoastră...“

Rina nu s-a putut abține. La plecare s-a oprit în fața ușii fostei mele camere.

— Aș vrea să văd unde va sta Luminița.

— Da, da. Pofțiți.

Gestul larg, îmbietor, al gazdei, a rămas în gol, inutil. Rina s-a oprit în prag.

— Camera visurilor..., a șoptit ea.

Visurile cui? Ale Luminiței? Ale mele? De ce s-a întors așa de repede și a pornit ca biciuită spre porțiță! Este clar. Camera visurilor mele.

Coana Tina amestecă timpurile. Fiecare dintre noi le amestecăm și încurcăm. Viața noastră o încurcăm. Cine știe ce va fi? Bietul moș Tănache! Ar fi avut și el un loc în cartea dreptății. El și baba Fânica a lui. „Păi nepoate așa sînt lucrurile de cînd sînt. Morții nu se mai întorc de la groapă“. De unde a venit Zorița? Camera visurilor...

Între mine și Rina, am crezut lucrurile lămurite. Trebuiau să fie lămurite. Totul se alcătuisese atunci pentru limpezirea apelor, a apelor în care pluteam alături, eu și Rina.

Nu știam că sosise cu cîteva minute înaintea mea. Liceul de fete este mai aproape decît institutul pedagogic. Întotdeauna vine mai de vreme ca mine, dar în ziua aceea eu sosisem mult mai înainte de ora la care știam că vine de obicei. M-am strecurat cu pași ușori spre camera lui Costin. La el era întuneric și răcoare. Rina îi veghea cu grijă odihna, femeia care-l îngrija în absența ei nu-i călca dispozițiile. Cînd avea o oră liberă, în timpul programului, alerga acasă, o controla.

Da. Totul era prielnic limpezirilor. Pluteam alături dar încă nu ne strinsesem cu adevărat mîinile peste valurile ce încreșeau fața apei. M-am aplecat peste patul băiatului și am tresărit. Am întilnit mîinile ei. Așa am crezut atunci, că, lîngă patul băiatului, ne-am strins mîinile cum ar fi trebuit s-o facem mai demult. Costin ne-a adunat. Am crezut că din clipa aceea nu mai sîntem doar niște oameni care-și făcuseră declarații de dragoste, aveau unele amintiri comune, un copil de cîteva luni, dar fiecare continuă să fie celălalt.

M-am mărturisit Rinei. Am făcut-o așa cum se spovedesc credincioșii sub patrafirul preoților, în tînda bisericilor. Ca ei și altfel. Ei încredințează preoților numai faptele pe care și le reproșează, tortura care-i împinge la mărturisire o topecs în bunătatea celui „fără de știrea căruia nici un pai nu se mișcă pe pămînt“. M-am spovedit Rinei dar eu n-aveam pe seama cui să las... am vrut să destram și înțelesul celor ce au fost.

„Am simțit, Rina, urmările faptelor mele. urmările pentru mine și pentru alții. O femeie s-a sinucis trăgînd în moarte și altă ființă tină, nevinovată, abia trezită la primii fiori ai dragostei. Nu din vina mea, dintr-un fel de fatalitate în care eram și eu prins cu tot ce făcusem, gîndisem și oarecum hotărisem. Și-apoi mama! Au fost momente cînd mă înstrăinasem cu totul de ea. Legăturile, atîtea cîte le mai păstram, erau pentru mine obligații plictisitoare. Ea continua să mă iubească. Eram unicul ei fiu. A intervenit însă ceva cu totul neașteptat. Mi-am dat seama că își închipuia că în sinuciderea Zoriței, de care era atît de legată, împreună cu care plînsese dispariția mea pe front, am avut un rol mai mare decît fusese în realitate. Niciodată n-a discutat asta pe față, se vedea însă o muștrare tăcută în priviri, în gesturi, în tot ce făcea. Odată căsătorii, aș fi vrut să se stabilească între noi și ea alte raporturi. N-am reușit. Îți amintești, te plîngeai că oricît îți dădeai silința, nu te primea în inima ei. Mama nu ți-a vorbit decît cu vorbe blînde, nu-ți reproșa nimic, tu ai intuit însă adevărul: nu te primea în inima ei. Suferea pentru femeia aceea nefericită, disperată de nefericire. Dacă ar fi putut să mă urască suferința ei ar fi aflat descărcare, eu, ispășire. Nici tu nu m-ai înțeles atunci, las-că nici eu n-am fost destul de explicit. M-am hotărît la depășirea mea. Am vrut s-o fac să mă urască, să-mi strige în față ura ei. Eram convins că dacă va ajunge să mă urască, suferința ei se va ostoi. Am riscat totul, chiar neînțelegerea ta, desaprobarea ta, vream însă să închei starea aceea de tensiune care pe mine mă umilea, pe ea o tortura, iar ție îți creia complexe. Am fost în mod conștient

violent cu ea. Ți-amintești cum am strigat? „Să nu mai calci pragul casei mele. După cine ai îmbrăcat doliul și cât ai de gînd să-l porți? Toată viața? După mine nu l-ai fi purtat atît. Nu vezi că ne jignești, că aduci numai negură în casa noastră?” Tu ai fugit speriată în nu știu ce afunduri de camere, eu am continuat să țip. Se dilua luciditatea, creștea revolta sinceră. „Vroiai să murim noi, eu adică, pentru că n-am ingenunchiat și nu m-am dat legat pe mîinile ei?” Nu i-ai văzut nici fața, nici privirile. Nu erau de pe lumea asta. Nu arătau ură așa cum sperasem, nici teamă sau mirare, era ceva de dincolo de simțirile omenești, o împietrire nepătrunsă, infricșetoare. Și-a strîns repede legătura și a pornit spre ușă. În clipa aceea am fost pe mucle de cuțit, gata să cad în genunchi să-i cuprind umerii cu brațul conducînd-o spre poartă. Acolo s-a oprit, ca întotdeauna, pentru a-și lua la revedere. Cei cîțiva pași, făcuți în tăcere m-au mai liniștit, dar vroiam să-mi duc pînă la capăt planul, s-o facă să mă urască, numai să-și regăsească liniștea. N-am să uit niciodată vorbele pe care mi le-a spus pe pragul peste care n-avea să mai treacă vreodată. „Mă duc băiatul meu. Ai dreptate, aduc negură în casa voastră”. Eu mă încrîncenam în tăcere, vroiam să sfîrșesc o dată. „Am o singură dorință, a continuat ea, micuțului vostru care va veni în curînd, să-i puneți numele Costin, numele tatălui și al frățiorului tău care s-au dus. De va fi fetiță, pe mama mea o chema ca și pe a Rinei, Tudora, să-i puneți de va fi fată numele... nu, nu, a revenit ea, să-i puneți ce nume vreți.”

„Nu vreau să te amăgesc, Rina, să te menajez, simt că numai datorită stării în care te afli am putut ajunge, înainte de... lîngă patul ei. I-am prins ultimile licăriri ale ochilor. Erau aidoma celor din clipa cînd plecase pentru ultima dată din casa noastră. Pentru asta am făcut ceea ce am făcut. Ti-amintești Rina? Am ingenunchiat lîngă patul ei și i-am spus: mamă pe copilul nostru îl va chema Costin. Femeile acelea s-au mirat de ciudățenia purtării mele. Nu-mi păsa. Am înțeles că murise cu două luni înainte, din ziua cînd am izgonit-o. N-așteptase, pentru a-și desăvîrși moartea, decît ingenuncherea mea pentru iertare. Acum știu că mă înțelegi.”

Nu m-am oprit aici, i-am spus Rinei totul. Nu am ocolit adevărul, n-am diminuat faptele. Am împins curajul mărturisirilor pînă la marginile decenței, în ceea ce privește cele ce au fost între mine și Zorița. Ii spuneam „femeia aceea”, rar îi pronunțam numele, voiam s-o menajez, hănuiam că Rina așa îi spune în gîndurile ei: „femeia aceea”. Cuvintele nu se suprapuneau pe imaginea Zoriței. Cît puteam le evitam.

„Nu vreau să te amăgesc Rina, să te menajez, simt să numai adevărul poate spulbera pe apa Simbetei tot ce a fost. Am stat alături de ea ani în șir, ani mulți. Am gustat bucurii, plăceri, dar și deziluzii, amărăciuni. Era și situația ei atît de complicată. Era măritată. Cum să-ți spun, nu vreau să ascund adevărul, era femeie cinstită, cu toate că ar putea fi judecată altfel după cele ce s-au întîmplat. Repet, era un suflet bun, onest, fusese însă împinsă cu violență, de către părinți, în acea căsătorie. Nu știu de ce credeau că era omul care s-o salveze. Sotul ei, Remus Petala, a murit la doi—trei ani după război, într-un sanatoriu de pe lîngă Brașov. A găsit sub perna lui, toate scrisorile pe care le purtasem între noi pînă a pleca eu pe front. I le dădusem ei, la plecarea eu pe front, și pe cele primite de mine. Mai înainte de a mă întoarce eu de pe front, a constatat că scrisorile dispăruseră din locul unde le ascunsese. Le-a căutat cu disperare. Bănuia că au fost găsite de o cumnată, sora bărbatului ei, cu care locuia în aceeași casă. Tăcerea sotului și-o explica prin faptul că sora lui, care ținea foarte mult la el, nu i le dădea pentru a-l menaja, el fiind infirm și bolnă-

vicios. O poveste întreagă... Nu știu exact cum s-a întâmplat, când însă mi-am dat seama că ani de zile totul se petrecea cu știrea lui, cu acceptarea tacită a lui Remus Petala, dintr-odată lucrurile au luat altă față. De fapt de atunci a început ruptura. Cunoașterea legăturilor noastre, ani în șir, de către soțul ei, mă umilea. Legăturile noastre au mai continuat și după aceea, dar totul se schimbasese. De multe ori mă eschivam de la întîlnirile stabilite sau cerute de ea. Vream să închei acest capitol al vieții mele. Ea nu se resemna la ceea ce era firesc. În ultima vreme o trimetea pe nepoata ei Felicia, proaspătă absolventă a liceului unde predam și eu câteva ore, cu scrisori. Odată nu m-a găsit acasă, a lăsat scrisoarea la gazda mea. N-am dat nici un curs scrisorii, ba nici măcar n-am deschis-o. Felicia a venit din nou. A reușit să pătrundă în camera mea, gazda a prins de veste cu întirziere. Felicia a zărit scrisoarea nedeschisă. Peste câteva zile a venit iar. Am avut un schimb de vorbe tari. Recunosc, o jignisem pe Zorița. Felicia era confidenta ei. Era și ea îndrăgostită de un student, muncitor în același timp la Electroputere, unul Matei Daru.

Am reconstituit din unele aluzii, din scrisorile ce mi le-a mai trimis, din ce am mai aflat și după întîmplare, cum s-au petrecut lucrurile. Fericirea nepoatei sfida nefericirea ei. Pe de altă parte, Matei Daru, în gândurile ei, era viitorul Haralambie Gronea pentru presupusa nefericire a Feliciei. Nu este nevoie să insist, astea s-au petrecut nu într-o zi două, au dospit multă vreme. În ultimile zile, când pregătea dramaticul deznodămînt, în surescitarea ei, ne vedea pe amîndoi, pe mine și pe Matei Daru, în convoiul ce le petrecea spre cimitir, lumea, pe ele plîngîndu-le, pe noi arătîndu-ne cu degețel: din cauza lor s-a întîmplat tragedia! Vezi Rina îți spun tot, absolut tot."

Asculta în tăcere cu fața în umbră. Era bine așa. Trebuia să trăiască și ea acele zile ale mele, altfel nu m-ar fi înțeles. „Să nu rămînă nimic, am continuat eu, nici un ascunziș, altfel... Cred că-ți închipui că nu mi-a fost ușor. A tirit-o în moarte și pe Felicia. Nu mă găseșc vinovat de cele ce s-au întîmplat. E drept, ani de zile am stat alături, dar fiecare liber, stăpîn pe sine. Nu i-am promis niciodată că ne vom căsători. Poate din unele vorbe, mai știu și eu, din durata legăturilor noastre, s-a crezut îndreptățită să spere. Repet, nu i-am făgăduit nimic.

Încă dinainte de întîmplare, nu numai din cauza celor ce se petrecuseră între mine și ea, intrasem într-un impas moral. Duceam o viață searbădă. Vream să ies din pustiul în care mă pierdusem, n-aveam însă de ce să mă agăț. Ceva trebuia să se producă în viața mea ca preț al regăsirii, gîndeam eu, ceva deosebit. Trăiam intens trecutul meu. În zare nu se ivea nimic. Priveam numai înapoi. Îmi făceam procese de cunoștință, deși nu-mi găseam vreo vină. Îmi părea rău nu de cineva anume, de Zorița sau de Felicia, sau în primul rînd de ele, ci de om în sine, de fragilitatea ființei umane, de existența situațiilor de acest fel, de sărăcia de dezlegări la care este silit să recurgă. Mă chinuiam. Asta nu mă ajută cu nimic.

A intervenit atunci, într-adevăr ceva deosebit. Mai întii reîntîlnirea, după foarte mulți ani, cu Grigorie Diman. Au urmat acestei întîlniri cele puse la cale, împreună cu el, în legătură cu țărani din Balta, satul de unde plecasem, în adolescență, amîndoi. A mai fost și altceva. Ai apărut tu în calea mea. Principalul a fost că, deși fără prea multă convingere, mai mult împins, am trecut la fapte. Luni de zile am bătut drumurile la Balta. Se zbăteau oamenii în începuturile organizării cooperativelor agricole. Se perpeleau ca pe jăratic. Nu știu de ce dar asta mie îmi pria. Mă asemănam lor, gustam stranii voluptății din perpeleala lor care devenise și a mea. Speram că tocmai din

frământările de acolo, la care luam parte, într-un fel, le așțam, le doream duse pînă la margini, vream să văd înfrînt, epuizat, protestul lor absurd împotriva rațiunii, speram, repet, ca după asta, ajunși și ei și eu la un fel de secătuire, va veni limpezirea, fie și bolnavă, ca o convalescență, dar limpezirea, pentru ei și deopotrivă pentru mine. Vream ca toate gîndurile mele, judecata, afectele, să se schimbe, să devin alt om.

Pe nesimțite peregrinările mele la Balta m-au antrenat. Alătura-rea de țărani dintre care mă ridicasem, pătrunderea zbciumului lor, mi se părea că dădeau sens și apropierii mele de tine. Legam una de alta. Atunci mi-am dat seama că exiști cu adevărat. Ne întilneam și mai înainte, îți amintești, te înțepam cu vorbe în doi peri. În întim-plarea așteptată erai cuprinsă și tu. Îți spun toate acestea pentru că mi se pare că nu se poate altfel. Trebuie să rup și să terminăm defi-nitiv cu trecutul, în numele nostru al amîndorura, al lui Costin.“

Rina nu m-a întrerupt, nu mi-a cerut explicații. Mai tîrziu am aflat că a vrut să mă întrebe ceva dar emoția, și-a dat seama, ar fi trădat-o. A renunțat. De altfel ea a inspirat aceste confidențe și socio-team, atunci, că din cauza asta își refuzase dreptul de a întrerupe, de a cere explicații.

De la întilnirea noastră în semiîntuner, lîngă patul lui Costin, au început destăinuirile. Mai întii ea. Chiar în după amiaza aceea i-am observat neliniștile. Era preocupată, zîmbea, se încrunta, se vedea că face eforturi să se concentreze. Se pregătea. Începuse în tăcere confe-siunile ei. În acele clipe era frumoasă, cum n-o văzusem pînă atunci de frumoasă. Zîmbetul ei era speranță dar și vagă spaimă. Bănuiam că faima Zoritei de femeie frumoasă, îi adusese multă amărăciune, accentuase melancolia zîmbetului cu care mă întimpina, de parcă îmi cerea, în șoaptă, iertare pentru o vină fără nume. În după amiaza aceea, Rina se temea încă, dar și zîmbea. Nu făcusem nici o aluzie la trecutul ei, la acea tentativă de mariaj cu Răducanu. Își inchipuia, mi-am dat seama, că acest episod din tinerețea ei, îndreptătea tăcerea asupra trecutului meu. Era un element de echilibru, în același timp, piedică apropierii noastre. Mi-am impus s-o ascult. Nu știu nici azi dacă era convinsă că bunăvoința mea era strădanie, sau își inchipuia că mă interesau cele ce povestea. Nu știu. Vroia, de asta sînt sigur, să ajungă la concluzia finală, să dea un nume potrivit, definitiv, liniștitor, acelei legături și să obțină mărturisirile mele.

„Mi-am dat seama, încheia Rina, foarte curînd mi-am dat seama, a repetat ea, că nu era omul de care să-mi leg viața. El miza pe pre-supuse legături ale tatei, încă din ilegalitate, cu partidul. Repede și-a dat arama pe față și totul s-a sfîrșit. Norocul mi te-a adus pe tine. Cui să-i mulțumesc ?“

A ridicat fruntea spre mine cu privirile ei albastre, limpezi. „Cui să-i mulțumesc“, nu era întrebare, ci rugăciune. I-am sărutat pleoapele.

Așa s-au petrecut lucrurile. Am început un joc, jocul m-a prins și l-am dus cu toată seriozitatea pînă la capăt. Cu o pornire mai serioasă ca pe cel de azi, cel cu ghicitul viitorului în palmă. Ameste-carea timpurilor de către coana Tina, sgiîndu-se în palma mea, n-a fost decît un episod al vechiului joc.

Rina nu m-a întrerupt, nu mi-a pus întrebări. Mă întreb și azi dacă pentru mine lumea n-ar fi avut altă înfățișare, altă întorsătură cele ce s-au desfășurat de atunci incoace, dacă ea ar fi cerut explicații ?

Am rămas amîndoi tăcuți minute întregi. Exact cum făcuse în ajun, cînd terminase ea de povestit, a ridicat ochii spre mine. Am continuat tăcerea. Tăcerea și nemișcarea. Mi se părea că purtasem ceva în spinare, pe umeri, pe brațe, în toată ființa mea, o îmbrăcăminte,

ceva intim ce mi se potrivea numai mie și l-am pus atunci jos, alături. Nu trăim sentimentul ușurării ce pare firesc, în astfel de situații, ci un fel de pustiire, de anemiere, ca după o boală lungă. Rina, probabil obosită și intrigată de tăcerea și nemișcarea mea, a schițat un gest vag. Pleoapele i-au tremurat ușor, abia vizibil, buzele uscate i-au rămas întredeschise, în așteptare. Mă temeam că un gest afectuos din partea mea, în clipa aceea, ar fi fost aproape obscen.

Pastășasem, prin confesiunile noastre, alte sute, mii, un nesfirșit sir de încercări și iluzionări de înlăturare a acelor presimțite bariere care-i țin pe oameni despărțiți deși se întilnesc de câteva ori pe zi, mănîncă împreună, dorm în acelaș pat, își impart îngrijorările.

Cu vocea joasă, cu gura arsă de sete, Rina a pus capăt tăcerii. Voia parcă, mișcată de cele ce îi povestisem eu, ațîțată și de inerția mea, să-și continue mărturisirea din ajun, să-i dea altă încheiere.

„Vezi tu Hari, a reluat ea firul, femeia încă din copilărie, de cînd își adoarme, îmbracă și desbracă păpușile, se făgăduiește ȃrba-tului ce presimte că trebuie să apară în viața ei. Orice face, orice gest, își încearcă rochia, se rotește în fața oglinzii pentru a vedea cum îi curg faldurile, își compune un zîmbet, se așterne pe învățatură ca să-și creieze o situație, să devină cultă, sau face asta cu măsură ca efortul să nu-i sporească ridurile, toate mă înțelegi, le face sub semnul acestei făgăduieli. Dacă el vine și prin el se împlinește ca femeie, așa cum i s-a făgăduit din tinerețe, din copilărie, amîndoi se salvează dintre regnuri. Femeia merge spre asta de cînd se naște, dar salvarea dintre regnuri începe de la întilnirea cu cel așteptat, mă înțelegi?“

Niciodată nu o auzisem vorbind cu atîta patimă. Vocea îi crescuse treptat, nu striga dar vorbele ei erau pline, pătrunzătoare, ca și cum ar fi strigat. Insistența ei, „mă auzi, mă înțelegi“, mă făceau să presupun dincolo de înțelesul apropiat al vorbelor, un dedesubt. Se referea la ea? La Zorița? Se făgăduise și Zorița, încă de pe vremea jocului cu păpușile, celui ce avea să-i iasă în cale? Cine fusese cel așteptat? Ce însemnasem eu în eșuarea vieții sale? Rina a răspuns neașteptat de repede.

„O femeie se poate și înșela. Se poate înșela și cel așteptat. Își dau seama prea tîrziu că nu ei sînt cei ce se așteptau. Se pot înșela și altfel. Sînt cei care se așteptau dar au adus cu ei, de pe drumurile pe care au rătăcit otrăvuri, otrăvuri culese cu știrea sau fără știrea lor. Acoperișul casei lor este, în aceste cazuri, ca orice acoperiș ce apără viețuitoarele de ploii și de zăpezi, de arșița soarelui. Mă înțelegi, intră între regnuri dacă făgăduiala n-a fost împlinită, ori a fost deviată.“

Stăruința Rinei mă indispuinea. Ce vrea, mă întrebam. Viața cui fusese deviată, a Zoriței? Îi spuseseam destul de clar. „Am stat unul în fața celuilalt liberi, stăpîni fiecare pe sine, nu și pe celălalt. Zorița s-a dovedit slabă, n-a putut suporta loviturile vieții, n-a fost în stare să depășească obstacolele pe care ni le pune la fiecare pas.“

Stăruința ei îmi dovedea că se gîndise mult la mărturisirile mele, le așteptase, știa că au să vină. Eu m-am lăsat prins în joc, sigur de mine, că-l voi stăpîni. Ea voia să se sustragă puterii mele. Continua cele ce își pusesese în gînd, îmi bănuia reacțiile, venea imediat cu replicile. „Răspunde fiecare pentru otrăvurile pe care le aduce cu el“, m-a înfruntat ea. „Otrăvuri! otrăvuri!“ eram gata să strig, dar gîndul mi-a fugit în altă parte. Mă întrebam, după atîția ani, cum își procurase Zorița otrava?

Rina triumfa. Vedeam asta în siguranța tonului, în strălucirea ochilor. Nu puteam să accept situația, mi-am impus totuși calm.

„Ai rămas tot romantioasă, Rina, puneam eu la locul cuvenit părerile ei. Astea sînt romantisme de fată de pension. Viața este altfel,

aspră, întortocheată, vicleană, brutală. Brutalității ei trebuie să ne sustragem, să mijlocim o conviețuire civilizată, omenească. Asta este făgăduiala pe care trebuie să și-o facă cei ce se înfilnesc, asta este ieșirea dintre regnuri, cum spui tu“.

Niciodată n-am amenințat-o, n-am ridicat tonul la ea. Contam astfel pe autoritatea spuselor mele. „Sună frumos, am măgulit-o eu, îmi place să știi : ieșirea dintre regnuri.“ Intram în tonul meu obișnuit. Eram și nu eram stăpîn pe situație. Mi-am permis totuși politețea să-i las ei, cel puțin impresia, ultimului cuvînt.

„Viața este și așa cum o gîndim. Iartă-mă, mă duc, îți mulțumesc, am treabă“, a rupt ea brusc firele.

Oo ! De n-ar fi fost acest : „mă duc, am treabă“ ! Am început să măsoz sufrageria de la un capăt la altul. O presimțeam lîngă Costin. De ce nu m-a întreat nimic ? Trebuia să mă duc după ea, să fac un gest deosebit, să-i plec capul pe spate, să-i caut ochii, să-i sărut și s-o întreb : ce zici, mă crezi sau nu ? Am gonit sau n-am gonit fantomele dintre noi ?

Am pornit spre ușă dar mi-a sunat în auz întrebarea ei din ajun : „Cui să-i mulțumesc ?“ Eram sigur acum că nu mai avea nevoie de răspunsul meu. Și-l dăduse singură. „Acestui trecut al tău Hari trebuie să-i mulțumesc, impasului, secătuirii la care ajunseseși. Eram limanul, sora de caritate ivită la timp în calea ta“. Mi-am ridicat mîna de pe clanța ușii, m-am retras repede să nu fiu surprins în stare de umilință, să nu descopere trecătoarea mea slăbiciune.

Astăzi, cînd am plecat dela fosta mea gazdă, Rina n-a aruncat decît o privire fugară în camera mea, atîtea ani, o privire și două vorbe : camera visurilor. Ale cui visuri ? Închinat cui ?

În drum spre liceul de fete, am vorbit despre toate, numai despre asta nu. O singură dată, după ce am terminat înscrierea Luminiței Diman în clasa a unsprezecea și am ieșit în curte, ea a mai întreat ceva, de fapt nu a întreat, mai mult a constatat cu mirare :

— Ce destin a avut și fata asta !

Tonul cu care a spus-o arăta că mai degrabă se gîndește la ce va fi.

Ajunși acasă am ținut s-o previn, încă o dată, pe Rina, să nu scape vreo vorbă în legătură cu trecutul Luminiței, în prezența lui Costin. „I-ar da de gîndit, i-am explicat, ar începe s-o descoase și cine știe ce ar ieși din asta !“

Nu degeaba am ținut s-o previn. Rina, este adevărat, mai păstrează sveltetea mișcărilor și a corpului, prospețimea, albastrul din priviri, și, tot așa este de adevărat că are un nume între profesorii din Craiova, dar cu toate astea este aproape inexplicabilă reacția ei față de povestea Luminiței Diman. I-a aprins imaginația, s-a lăsat induioșată ca o adolescență.

Pe Grigorie Diman, cînd a intrat în casa noastră, după aceea, l-a studiat discret dar stăruitor, ca pe cineva care poartă cu el un mister ce poate fi descoperit în cutele feței, în mișcările lente, măsurate, în firele albe ale tîmplelor, în priviri. Îl studia pe Grigorie vrînd să se încredințeze, îmi dam seama de asta, că nu „darul“ meu de povestitor i-a adus-o atît de straniu în inimă, ci, secretul rămînea în întîmplări, așa cum au fost, legate între ele printr-un fel de predestinare. Grigorie avea o voce plăcută, plină, cuvintele se înșirau domol unele după altele, nu se înghesuiau, nici nu lăsaus loc pentru două înțelesuri. Nici vorbele, nici figura lui cu trăsături atît de cunoscute ei, — le întilnea în fiecare zi pe stradă la țărani din împrejurimi, trăsături unghiulare, aspre, înblînzite puțin, la el, de aerul închis al

oraşului, nici privirile cu luciri schimbătoare, când sterse când aprinse, n-au ajutat-o, nu i-au dat deslegarea la ceea ce a început să însemne pentru ea, din clipa când i-a aflat povestea, Luminiţa Diman.

Cred că şi felul cum i-am povestit eu a făcut ca Luminiţa să fie impresurată, în mintea ei, de vrajă. Îi spusese cum lux de amănunte cum arse pe rug familia Diman, după moartea primului lor copil. „Ei sînt amîndoi, în fond, tot ţărani, îi povesteam eu. Ţăranii nu concep să li se stingă neamul. Cerul, întregul univers, se reazimă pe umerii lor, dacă n-ar avea copii, s-ar prăbuşi.“ Aşa era şi cu Dimanii. Disperarea lor era tonificată de învinuirile pe care şi-le aduceau unul celuilalt în legătură cu pieirea copilului, pe deasupra, ajunseseră şi la convingerea, după ce consultaseră zadarnic medic după medic, că nu mai pot avea copii. Dimanii au suferit cumplit din cauza stîrpicuniî în care intraseră, îi povesteam eu. Viaţa li se părea fără rost, se destrăma. O întîmplare banală i-a împins la hotărîrea de a lua o fetiţă de la căminul de copii orfani. După război şi foamea care i-a urmat, cazuri de astea au fost numeroase. Fetiţa avea şase luni. Cînd a împlinit doi ani şi jumătate, Alina, nevasta lui Grigorie Diman, a născut un băiat. Amîndoi sînt convinşi că pe Costeaniţă, băiatul lor, l-a adus pe lume ea, Luminiţa. Dacă ea n-ar fi intrat în casa lor, cred ei, şi poate că este adevărat, nici Costeaniţă n-ar fi venit, îi spuneam eu Rinei, întocmai ce ştiam. La zîmbetul ei de neîncredere, a trebuit să reproduc vorbele lui Grigorie, drept mărturie. „Mă înţelegi dumneata, ea ni l-a adus pe Costeaniţă. Mai înainte de a o lua pe ea de la cămin, doream un copil cu sălbăticie. Viaţa noastră se strîngea toată în această dorinţă, să avem un copil. Cîte n-am încercat! Doctorii se dovedeau neputincioşi. Ce-or crede acum, treaba lor. Noi ştim că Luminiţa a adus liniştea în casa noastră. Cînd ne-am dus la cămin să alegem o fetiţă, din cîţi erau în dormitorul ăla, ea singură a întors privirile spre noi. Ne ruga s-o luăm, ori se mira că în clipele acelea se hotăra soarta ei. Ea ne-a ales pe noi, ochii ei ne cereau s-o luăm. Înainte doream un copil pentru mîngierea noastră, pe Luminiţa o luam pentru ea. Viaţa se spriase de sălbăticia cu care doream un copil, se retrăsese în adîncuri, nu mai rodea, se retrăsese ca iarba în crăpăturile stîncilor sub arsura vîntului secetos. Calmul adus de Luminiţa în casa noastră, a făcut minunea.“

Aşa a intrat Luminiţa în inima Rinei.

Exact cu vorbele astea mi-a povestit Grigorie Diman? Nu prea sună pe de-a-ntregul ca ale lui. Gîndurile sînt ale lui. Are nişte gînduri! Cine ştie cum se petrec toate astea în capul omului? Ce cultură are el, liceul luat în fugă, fără frecvenţă. Poate tocmai pentru că nu şi-a ros anii prin instituţiile de învăţămînt a păstrat, nealterată, capacitatea de a pătrunde unele taine ale vieţii, taine legate mai ales de tremurul şi bîcîsnicia fiinţei omeneşti. Este mai aproape de pămînt, de lucruri, de întîmplări, aşa cum se petrec ele, fără zorzoanele pe care le adaogă civilizaţia şi cultura. Nu-mi puteam da seama cum se legau lucrurile în capul lui Grigorie, decît foarte vag, dar în mintea şi inima Rinei?

Ce a avut ea de la mine? O incizie adîncă în intimitatea mea? De ce? Pînă unde poate pătrunde o astfel de incizie? Am vrut să fiu sincer, m-am prins de bună voie şi lucid în horă. Pînă unde am reuşit să merg?

Reală, înfăţişată în toată nuditatea, n-a fost decît dorinţa Rinei de a pătrunde trecutul meu. Ea a stîrnit mărturisirile. Pentru ea, mărturisirea aşteptată îi făgăduia stăpînirea prezentului meu. Oamenii suspectează prezentul, acest produs contrafăcut, fluid al trecutului.

Suspectam și eu pornirea Rinei. De ce nu se mulțumea cu cele știute, aflate din șoapte, din zvonuri? Vroia să-mi stăpânească prezentul și presimțea că nu ajunge la el decât devastându-mi trecutul.

Ce a rămas din încercarea noastră? A rămas sentimentul amar al pastiașării inutile. Pastiașare și atât. De veacuri se practică, sub o formă sau alta, confesiunea, în zilele noastre mai mult ca oricând. Mărturii, spovedanii, confesiuni, iar pentru a li se da un aer mai veridic și pentru variație, în ultima vreme, sint numite jurnale, anti-jurnale, antimemorii... Ce a rămas, mă întrebam. N-am avut îndrăzneala să-i spun adevărul întreg? Am împins-o pînă la cinism. Atunci? Cine poate reface trecutul? Să-i dea substanța intimă, văzută și nevăzută, alunecarea noastră prin timp cu tot ce ne-a aparținut, gânduri, simțuri, fantezii, speranțe și disperări, topirea din fiecare clipă, alcătuirea și dezalcătuirea noastră în și din atâtea ipostaze, cu voluptatea noastră nealterată pentru actul parcurs cu inconștiență sau cu gustul amețitor al morții! Cu ce instrumente, descintece, ori mituri reinviate să-l readucem la suprafața clipei prezente cînd și ea ne scapă și ne lasă cu buzele arse de sete după fărîma de concret cu care ne amăgim? Sint în stare să-l aducă între noi, în noi, cuvintele obosite, stoarse? Niște biete coji dezghiocate, năpîrlite, pe care le mestecăm și sugem cînd ne adunăm între noi, în noi, ne distilăm plictisul, vrem să-i uimim pe alții, să-i păcălim. Dacă am putea reface într-adevăr trecutul, noi oamenii am fi fericitele ființe ale universului. Ne-ar rămîne doar să alegem momentele de fericire din viață. În clipa morții le-am chema pe cele ce ar avea puterea să ne treacă dincolo fericiți, zimbînd, în stare de euforie. Cu puținătatea puterilor noastre îl evocăm pentru ca să ne parfumăm, fără să reușim, prezentul. „Viitorul, coană Tina, trecutul ni-l știm fiecare!“ Oare? Prezentul era chircit, încruntat, strivit de trecut, speriat de viitor.

Convingerea că operația n-a reușit pe de-a-ntregul, n-o aveam în timp ce povesteam, am ajuns la ea după aceea.

De data asta îi povesteam despre alții, despre Dimanii și mai ales despre Luminița. Rina se pierdea între vorbele mele, ochii uitau să mai clipească, coșul pieptului să se ridice, să soarbă aerul ori să dea drumul respirației. Privind-o, vorbele sunau și pentru mine altfel decît în celelalte zile. Sub sunetul lor Rina mi se supunea tăcută, fără proteste.

Atunci, cînd i-am povestit prima oară despre Luminița, s-a stabilit puterea mea de convingere în legătură cu ce i-am spus și aveam să-i mai spun despre Dimani. M-a crezut. Stătea în fața mea, asculta și-mi da crezare, deși spuneam lucruri de necrezut. O fetiță pripășită în casa unor oameni să aducă liniștea și liniștea să silească viața să rodească iar pe locuri pustiite. Puterea mea de convingere izvora din faptul că eram și eu cuprins în cele ce povesteam.

Mă dusesem atunci la București, la Grigorie Diman, cu treabă dar și dintr-o îndrjire față de conjurul în care trăiam. Il alesesem pe Grigorie, să-mi vărs năduful, nu fără temeii. Puteam să aleg altul. L-am ales pe el. Ne cunoșteam de băiețandri. Pe vremuri ne întilneam cînd și cînd pe ulițele Baltei, duminica mai ales, în timpul săptămîinii el era la lucru, la depoul c.f.r. din Craiova.

Știam cum s-a ridicat, în anii din urmă, la mare vază, singurul dintre bălteni. Era, într-un fel, ilustrarea celor ce se petreceau pe lingă mine. Speram ca din contactul și discuția cu el să se ivească ceva, o explicație, o idee care să-mi dea rațiunea celor ce se petreceau, ori să înțeleg și mai adînc absurdul în care se zbăteau oamenii, să-i strig în față disprețul meu pentru cele ce se vînturau prin țară.

În loc de alin și descărcare a nădufului, am aflat povestea Luminiței, am aflat despre puterea ei de a-l fi adus pe lume și pe

Costeaniță. Povestea, ori însuflețirea cu care mi-a vorbit Grigorie, ori cele ce am pus la cale în legătură cu Balta, toate la un loc, au așezat lumea altfel, încît, aproape că uitasem pentru ce mă dușesem la el.

Țirziu, după ce băltenii și-au întocmit gospodăria lor, iar eu cămin în toată regula, ca toți oamenii, după ce au intrat în rîndul amintirilor vechi, atît sinuciderea Zoriței cît și mama, care i-a mai purtat o vreme umbra printre noi, am găsit răgazul să-i spun și Rinei povestea Luminiței.

— Ți-amintești, o întrebam eu, plecam spre București. Te-am întîlnit întîmplător, în gară. Ca de obicei mi-am desfășurat ironiile mele. Te apărai. Nu te iertam, erai din lumea lui Grigorie spre care mă duceam mai mult cu gînduri de răfuială decît pentru treburi. Tu insistași însă...

— Da, mi-amintesc, stăruiam să împart buchetul de garoafe în două, să-ți dau jumătate, restul pentru tata care venea de la Turnu-Severin.

— Și eu te-am refuzat.

— Spune Hari, acum poți spune, nu credeai că sînt pentru Răducanu ?

— Nu. Categorie nu. Erai însă din lumea lui Grigorie. La vreo două-trei săptămîni după ce mă inapoiasem de la București, te căutam eu pe tine, te căutam cu adevărat.

— Pentru prima dată ne-am întîlnit. Mi-ai spus atunci că voi ai să ne întîlnim nu întîmplător. Era prima noastră întîlnire adevărată.

— Vezi, îi întăream eu spusele, de asta îți amintesc. Peregrinările mele la Balta, în mijlocul țărănilor dintre care mă ridicasem în lume și care se perpeleau, într-un fel ca și mine, zvircolirea lor, soră cu a mea, povestea Luminiței de curînd aflată, spusă cu atîta patos de Grigorie Diman și multe altele, se constelau în sufletul meu cu întîlnirea noastră din gară. Întîmplări departe una de alta, deosebite, au avut totuși o legătură, și legătura asta, invizibilă, a stat la temelie căminului nostru.

— Luminița ! a șoptit Rina, biata fetiță !

Anii au trecut. Pe nesimțite au trecut. Rina i-a cunoscut nu numai pe Grigorie și Alina ci și pe fata lor, pe Luminița. I-a dăruit o privire duioasă și a sărutat-o cu afecțiune mai mare decît cere politețea să săruți copiii unor cunoscuți, chiar dacă socotești că ar putea să-ți devină prieteni. Anii au trecut și au adus cu ei alte înfățișări ale lucrurilor. Și de data asta tot eu i le-am adus Rinei. De la mine a aflat, lucru de necrezut, că Luminița este fata adevărată a lui Grigorie. Că nici el, Grigorie, n-a știut asta decît țirziu, fata era mare de-acum, putea înțelege orice, dar ea este singura care nu știe ce se face și desface în jurul său.

Faptul că mai întîi a aflat Rina și de la ea și Grigorie, a aprins imaginația Rinei. Combina în fel și fel de variante presupusul conflict dintre ei. Se situa în locul Alinei și adevărate drame îi încercau inima. Suferea pentru ei, mai ales suferea pentru Luminița. Alerga în camera lui Costin, se convingea că este acolo, vegheat de noi amîndoi. Atît aflasem, că Luminița este cu adevărat fata lui Grigorie.

— Credeam că s-a încheiat, Hari, romanul Luminiței, dar iată am citit și al doilea capitol al lui, al vieții ei atît de deosebite de celorlalți oameni. Aștept să aflu cum va fi, poate a și început, cel de al treilea capitol. Sînt sigură că va fi tot atît de altfel, de...

Așa a fost întotdeauna, Rina. Și-a creiat o lume ea ei, o lume de vis: Nu poate deasupra realităților, nu pune între ea și restul lumii un paravan, din adversitate. Trăiește realitatea din plin, ba se străduiește să mă țină și pe mine în limitele ei, cu toate astea își alcătuește o lume aparte. O lume de miraj, dar foarte aproape de lucrurile obișnuite, se ridică dintre ele ca șaptele din frunzișul pădurii la adierea vântului. Nu respinge realitatea, o îmblinzește, îi îndulcește asperitățile, îi rotunzește colțurile. Acceptă realitatea în sensurile ei virtuale, văzută într-o lumină blindă, estompată și mai ales proiectată în viitor, pe un fundal de vis.

Înainte de a ne căsători mergea pas cu pas pe urmele acestei aventuri a vieții sale. A visat și în legătură cu Răducanu. Vis repede întrerupt. Un recul violent, dar foarte scurt. N-a regretat prea mult. Aștepta.

Am apărut eu. „În preajma ta mai puțin trăiam prezentul decât anii din zare“, m-a făcut ea atent. În depărtări vedea holul căsuței noastre. În acest hol o măsuță și câteva scaune care abia luau forme, o canapea. Canapeaua tapisată cu pluș portocaliu. În umbrele înserării devenea vernil. Pe canapeaua asta, căreia, spre deosebire de celelalte lucruri, îi vedea cele mai mici detalii ale tapiseriei, se așezau la ora prinzului trei serviete. Mai întâi una mare, întotdeauna umflată de hîrțile multe și încurcate pe care le purta. Era maro, cu colțurile prinse în întărituri de nichel. Lîngă ea se așeza alta albastră, îngrijită, decentă, niciodată deformată de umplutura dinăuntru ei, se închidea perfect. În fine, ultima, cea mai mică, din material plastic, de culoare gri. „În fiecare zi, îmi atrăgea ea atenția, servietele se așezau una după alta pe canapea, își dădeau întâlnire. Dimineața plecau pe rînd. Întîi pleca cea mică, apoi a ta Hari, cea mare. Cea din urmă pornea servieta albastră. Stăpîna ei trebuia să le petreacă pe celelalte două pînă la poartă, pe rînd.“

Așezarea și plecarea pe rînd a servietelor, canapeaua, petrecerile pînă la porțiță, de azi, le vedea aveau de atunci. Erau trînicia vieții pe care o aștepta, o dorea. Celelalte lucruri și întîmplări li se subordonau, erau penumbra lor. Acesta fusese unul, cel mai stăruitor, dintre mirajurile ei. Bănuia că așa se petrec lucrurile în mii, în zeci și sute de mii de case și asta n-o plictisea, îi dădea sentimentul așezării și statorniciei vieții.

„Nu s-au împlinit toate dintr-odată, nici nu se puteau împlini cît ai bate din plame, îmi spunea, ei pas cu pas. Prima dată s-au adunat cele două serviete mari, cea albastră și cea maro. Se uitau una la alta prietenește, dar un pic stîmjenite de așteptare. A sosit și cea așteptată. Mai întîi ghiozdanul în care ducea Costin la cămin sandwichurile. O vreme o ghiozdan adevărat și, după cum știi, în ultimii ani, și-a luat locul convenit, servieta gri.“

Sub ochii mei, alcătuiam viața noastră altfel de cum o cunoscusem eu, de cum credeam că o știu, în amănunt.

Încă din vremea de cînd ne-am întîlnit cu „adevărat“, cum a precizat ea, deși mai tîrîră cu opt ani, ne asemănăm și măsurăm viețile noastre. Amîndoi trecusem prin anii grei ai studentului sărac. Furați de rîvna de a aduna din cărți înțelepciune și puteri, dăruindu-ne pînă la uitare bibliotecilor, n-am încetat o clipă să prindem șgomotele lumii. Viața și lumea ni se arătaseră pe toată gama infățișării lor reale, de la șapte abia auzite, ademenitoare chemări ale vîrstei. pînă la zgomotul infernal al războiului, de la culorile subțiri, diafane, ale toamnelor oltenesti, pînă la violența singelui. Eu îl văzusem curgînd șiroaie pe fronturile Europei, ea, în anii de studenție, printre

ruinele Bucureștiului bombardat. Lucrurile se potriveau și în alt fel, ca pentru un echilibru necesar. Eu mă ridicasem din copilărie fără tată, prin sacrificiile și speranțele mamei de a-i fi stîlp la bătrînețe. Marina Fulgeanu, tînăra de atunci, înflorise din fetița fără de mamă, visată mîngăiere și rază de soare pentru tatăl său. Socoteam, pe vremea aceea, că viețile oamenilor se compară numai dacă se așează mîna. Ale noastre se asemănau și deopotrivă se deosebeau. Eu nu avusesem o tutelă familială în adevăratul sens al cuvîntului. Locurile natale fuseseră pentru mine un prigon prea slab pentru a-mi împiedica plecările în lume, plecări cu întoarceri tot mai rare. Revenirile la Balta și apoi în orașelul în care se mutase mama, Bălșeni, se petreceau în fugă și stinghereală. Am plecat de unul singur în lume să înfrunt toate ostilitățile și să ocolesc toate pîndirile bănuite.

Rîna fusese crescută de către tată-său, Barbu Fulgeanu, în cultul muncii și al ordinei. Munca, cea care putea fi dusă pe umerii plîpînzi ai unei fetițe orfane ce a luat locul mamei, apoi ai unei adolescente, pe deasupra cu grija învățaturii. Cu cîtă duioșie îmi povestea ea despre acei ani. Acum îmi arăta și altă față a lor, altă zonă în care se petrecuseră, pentru ea, în care nu intra decît ea.

Și astăzi Rîna este convinsă că petrecerile pînă la porțiță, așezarea în ordine a servietelor pe canapea, nu s-au stabilit de la sine, ci ea le potrivise de mult și le-a silit să intre în această ordine.

Au venit ani agitați, gălăgioși. Noi aduceam ecurile de afară. Primeam în auzul și în inimile noastre zgomotele din spațiul cel mare, dar în fiecare seară ne regăseam în cel mic, al nostru, toți trei. Încet, încet, intram în atmosfera noastră, ne învăluim în priviri întrebătoare: „hei, cum a fost? sau, a mers, a mers?“ Viața curgea și această curgere, înțeleg bine acest lucru, îi dădea Rinei ritmurile veșniciei și înțelesul rosturilor simple.

Eu făceam și atunci, ca și acum, parte dintr-o organizație de partid, la școala pedagogică, ea din alta, la liceul de fete. Rîna pune mult suflet în discuțiile de acolo, multe nu-i convin, ridică nedumiriri, se mîhnește și își arată pe față mîhnirea, cînd se apropie de casă toate încep să se imblinzească și așeze în liniște. Eu aduc orgoliul succesului, cînd îl obțin, mai ales dacă îl realizez prin adversitate cu profesorul Săpunaru, aduc și revolta, cel mai adesea iritarea. După cîteva minute mă aduce la același numitor, numitorul ei. Sînt îngăduitor, îi las această iluzie, nici pe cele vechi nu i le-am spulberat. Cînd sosesc acasă, mă privește insistent, vrea să afle în ce ape mă aflu. Constată că ochii îmi sînt oboșiți, o spune cu glas tare. Continuă să mă privească, mai discret. Am impresia, că-mi numără firele sure de la tîmple, ori creșturile mărunte de la coada ochilor, să vadă dacă în acea zi au apărut altele. Și le știe și pe ale ei, poate că le numără în fața oglinzii. Nu este cochetă, nu întîrzie prea mult în fața ei, înțelege însă, sînt sigur, că timpul este neiertător, că timpul, cu care spune că eu mă războiesc și pe care spune că sînt supărat și-a pus la amîndoi semnele.

Nu pot să nu trăiesc cu umilință curgerea timpului. Chiar și Rîna, pe care cursul vieții a prins-o în apele ei veșnice, are momente de vagă tristețe pentru spulberul pe care îl aduc anii. Rare cum sînt, aceste momente, se ivesc întotdeauna cînd ne așezăm la masă. Se uită la mine, mă descoperă obosit. În aceeași clipă, solicitată de vocea lui Costin, sau ca din întîmplare, ori din îndemnul neștiut al instinctului, își oprește privirile pe chipul lui. O bucurie senină se respiră atunci pe fața ei. Supune timpul, este iar puternică. „Seamănă cu tine, Hari“!

Așa mă vede pe mine copil, brunet, cu ochi căprui, impulsiv uneori, alteori cuprins de tăceri mocnite. Mi-a spus-o de mai multe ori. Se mîndrește cu fiu-său, cu succesele la învățătură. Eu îi dau apă la moară :

— Și eu învățam bine, el mă depășește.

— S-a adăogat partea mea, Hari !

Îi zîmbesc și adevăresc că așa trebuie să fie. Ne străduim să fim totuși obiectivi. Eu impun nota de obiectivitate. Convenim că nu este vorba numai de însușirile native ci și de influența mediului intim de viață.

— Noi și acasă aduceam atmosfera de școală, de efort intelectual.

— Și Luminița învață bine, îmi spunea Alina, deși...

De ce se duce mereu cu gîndul la ea ? Fata asta, venită din altă lume, s-a strecurat între noi. Acum, cînd știu că va veni să trăiască aproape de noi, am început să cred că toate au fost hotărîte așa, de mult, să înceapă aci „cel de al treilea capitol al vieții sale“. Dar nu, nu voi îngădui, cu nici un chip...



M.26V6P

educație revoluționară

Pe mine m-a adus în rîndurile comuniștilor în primul loc, un fel de sete de justiție socială. Era în anii „marii crize“ (1929—1933) cînd bogăția și mizeria se reacumulau deosebit de pregnant la cele două poluri ale societății capitaliste. Iar în al doilea loc — un fel de rușine pentru studențimea căreia îi aparțineam. De mic eram nerăbdător să devin student, iar viața studențească mi-o închipuiam ca un imperiu al libertății și al generozității. Ajuns la Iași, cu groază am constatat că o parte a studențimii a consimțit să joace pe arena politică un rol diversionist, chiar huliganic, opus tuturor idealurilor nobile de echitate socială. Eram devorat pur și simplu de dorința arzătoare de a mă dedica unei activități de lămurire.

De unul singur însă, firește, nu puteam face mai nimic. Iar timidele încercări de a sonda terenul în jurul meu nu dădeau de loc rezultatele așteptate. Unii colegi căutau să mă potolească, îngăduitor, poate, dar și cu o nuanță de ironie condescendentă :

— Fugi de-aici ! De asta-ți arde ? Tu o să schimbi lumea ? Vezi-ți de examene, de interesele tale Timpul idealiştilor a trecut.

Alții, spre stupoarea mea, se vedeau a fi partizani tocmai ai

acelei politici pe care eu voiam s-o combat. Drapîndu-se în culori naționale ei pretindeau, cînd cu candoare, cînd cu nerușinare, că mișcarea antisemită condusă de Hitler va salva lumea de mercantilism. Suficiența și „convingerea“ cu care divagau în asemenea absurdități mă exasperau, ceea ce mă înfuria și mă făcea să trec pe neobservate de la discuții la ceartă, să răspund la invective cu invective, și astfel mă pomeneam cu amenințări fățișe : dacă nu te-astimperi, te vom trata cum știm noi... Ceea ce însemna că mă vor stîlci în bătaie. În sfîrșit, la unii studenți găseam oarecare înțelegere, chiar aprobare, dar la toate propunerile mele de a „întreprinde“ ceva, mi se răspundea evaziv.

Aveam să aflu mai tîrziu că unii studenți comuniști pe care-i cam sîciam cu insistențele mele în vederea organizării unei „vaste acțiuni antifasciste“ manifestau rezerve și se fereau să se descopere în fața mea, mai ales datorită felului meu nestăpînit de a discuta.

Astfel, din eșec în eșec, ajunseseam chiar la un fel de disperare și mă întrebam dacă nu cumva au dreptate cei dintre colegii mei, mai

practici, care mă sfătuiau „să nu umblu cu capu-n nori“. Asta s-a întâmplat, dacă nu mă înșel, în martie sau aprilie 1931, când un coleg dintr-acei pe care-i simțeam mai apropiați de mine ca vederi, dar care pînă atunci niciodată nu acceptase să discute cu mine despre propunerile „concrete“ de combatere a fascismului, m-a întrebat la cantină dacă nu vreau să cumpăr de la el un ziar studentesc.

Eu pînă atunci nu odată încercasem să citesc unele ziare studențești, dar întotdeauna le aruncam cu scîrbă. Erau pline de propagandă fascistă. Acum, crezînd că e vorba tot de așa ceva mă simții dezamăgit cum iar cuțitul ascuțit al deziluziei mi se înfige în inimă.

— Și tu ?

Dar colegul meu zîmbi enigmatic. O să vezi, e altfel de ziar. Am admis, i-am plătit trei lei și într-adevăr am fost răsplătit — era primul număr al *Studentîmii noi*.

Drept diferite episoade din lupta studenților comuniști ieșeni am mai scris, e drept într-o formă cam prea literaturizată. Totuși nu voi reveni. Tema însemnărilor de aici e alta : educația revoluționară în sensul mai strict al termenului, ca un proces în care orice cîștig se obține cu prețul unor sacrificii.

Lectura *Studentîmii noi* m-a proiectat vertiginos într-o stare de veritabil extaz. Va să zică, există ! Dacă s-a tipărit un ziar, și încă unul atît de bun și atît de curajos, asta înseamnă că există cel puțin un grup de studenți, cu aceeași orientare de stînga, antifascistă, care acționează solidar. Nu-mi rămînea decît să găsesc acest grup și să mă alătur lui.

Pe colegul care îmi vînduse ziarul în ajun l-am găsit a doua zi la curs și, fără să mă sinchisesc de faptul că era înconjurat de mai mulți, i-am spus în gura mare :

— Să știi că ziarul pe care mi l-ai vîndut ieri mi-a plăcut foarte mult și te rog să mă pui în legătură cu redacția lui.

— Care ziar ?

— Cel pe care mi l-ai vîndut ieri.

— Nu ți-am vîndut nimic, faci o confuzie.

Bineînțeles am fost profund jignit. El însă, după curs, în drum spre cantină, vrînd-nevrînd, mi-a dat o primă lecție de conspirație. L-am întrebat, vexat, dacă ziarul e ilegal. E legal, mi-a răspuns, însă dacă se află că l-am răspîndit, pot fi arestat și condamnat. Nu înțelegam nimic. Totuși — acceptam să nu mai vorbesc în public „așa“ despre *Studentîmea nouă*, dar în același timp insistam să colaborez cu grupul respectiv. Colegul meu îmi răspundea tot evaziv, că nu cunoaște pe nimeni, etc. Eu turbam. Dacă nu cunoști, de unde ai avut ziarele pe care le vindeai ? Zadar-nic stăruiam. Atunci m-a încercat pentru prima dată un profund sentiment de nemulțumire față de tovarășii mei de idei și de luptă, acel sentiment care avea să mă mai tortureze nu o singură dată în viață, dar despre care știam că trebuie cu tot dinadinsul să mă lepăd, dacă vreau să rămîn comunist.

Episodul despre care am vorbit a întîrziat pesemne într-o oarecare măsură încadrarea mea în UTC. Eu însă prea puțin am învățat. În toamna aceluiași an, fiind deja secretar al cercului studentesc teritorial căruia îi aparțineam, întîlnindu-mă într-o zi pe strada Carol (azi Calea 23 August) cu președintele cercului, acesta m-a prezentat unui coleg al său și i-a spus că Mișa (adică eu) e acum mai liber (pentru că am dat toate examenele) și ar putea să se ocupe de stringerea banilor pentru *Studentîmea nouă*. Celălalt, mirat probabil, că am acceptat atît de ușor, m-a privit cu interes și, luîndu-și rămas bun de la președinte, m-a oprit cu el. A început să mă întrebe de unde sint, ce facultate și ce secție urmez etc. Cu alte cuvinte, m-a supus unui fel de examen din care probabil fără dificultate a tras concluzia că sint „copt“ de a fi atras în mișcarea comunistă. Mi-a dat chiar adresa lui și m-a invitat să mai trec pe la el, căci și el și soția vor fi bucuroși să mai stăm de vorbă.

Mult mai târziu aveam să aflu că era membru al comitetului local al Partidului Comunist Român. Iată deci câtă încredere mi se acorda.

Eu însă iar am înșelat-o. Și iar, cu cele mai bune intenții. Dornic să adun cât mai mulți bani pentru *Studentimea nouă* colindam din cămin în cămin. Dar mergea greu. Aceia care aveau bani mă refuzau sub pretextul că ziarul e iudeomasonic. Alții, cărora le plăcea ziarul, n-aveau bani. Într-o zi m-am dus la un prieten de-al meu, coleg de an. L-am găsit împreună cu alți trei, jucând poker. Împrejur mai chibătau vreo patru-cinci. L-am tras la o parte și am început să-i explic, însă omul n-avea răbdare. Cîștigase și avea poftă nebună de joc. Dar pentru că ținea la mine și pentru că era în cîștig a propus: hai să facem o caniotă pentru *Studentimea nouă*. Era o soluție, mă și închipuiam cu o sumă mai mare, însă unul din jucători s-a împotrivit.

— Nu sînt de acord pentru că e un ziar clandestin... nimeni nu știe cine-l redactează. Dacă sînt așa grozavi cum susțin și nu mai pot de interesele studențești, de ce nu-și dau numele în vileag? Poate nici nu sînt studenți...

După cum îmi era obiceiul, m-am aprins.

— Ba nu e de loc clandestin, e legal, se vinde și în chioșcuri. — Dar cine-l scoate? — E un grup mare de studenți... — Cine? De fapt nu știam nici eu cine, dar nu-mi plăcea să mă recunosc învins și m-am apucat să înșir la nume, numindu-i pe toți colegii și toți cunoscuții pe care-i bănuiam că au simpatii pentru ideile comuniste.

Cum de a aflat tovarășul de la comitetul local de această ispravă a mea nu știu, dar mi-a pus în vedere să nu mai trec pe la el, iar, dacă sînt întrebate cine conduce *Studentimea nouă*, să răspund că nu știu.

Viața-mi dovedea că trebuie să învăț a-mi stăpîni spontaneitatea. Și nu era nici ușor, nici plăcut. Evident, n-aș putea spune că spontaneitatea era întotdeauna o sfetnic bun. Dimpotrivă. Nesăbuița

mea aducea mereu cauzei numai neplăceri. Și trebuia să mă dezbar de ea.

Noi, tinerii intelectuali din acea vreme, fără să avem vreo educație de clasă, decît, poate, într-un sens contrar celui reclamat de o organizație revoluționară muncitorească, veneam fiecare în mișcarea comunistă cu experiența noastră proprie, oricît de limitată, dar mai ales cu destule prejudecăți și deprinderi, adunate în niște împrejurări, și ele fără nici o legătură cu activitatea politică clandestină.

Dar în momentul „întîlnirii“, lucrurile acestea nu se observau. Noi eram cu toții „idealiști“ în sensul că nu nevoia sau interesele ne împingeau spre stînga, ci idealurile. Eram dornici să ne manifestăm, să facem ceva. Să contribuim la luptă împotriva a tot ce ne dezgustă în „coruptă și coruptibilă“ societate burgheză.

Setea aceasta de activism, de obicei putea fi ușor potolită, — organizațiile comuniste locale suferind mai întotdeauna de lipsă de cadre. Cîrînd însă ne izbeam dureros de rigorile luptei conspirative. În spiritul educației primite pînă atunci, am fi preferat o activitate publică. De ce s-o ascundem? Eram ambițioși și am fi vrut ca sacrificiile pe care le facem să fie cunoscute, să fim apreciați, admirați, să ne putem mîndri de opțiunile făcute. Conspirația însă ne obliga la cel mai strict anonim. Personalitatea ni se dedubla într-un fel, parcă începeam să mărșăluim concomitent pe două drumuri. Pe unul viața ni se desfășura exact ca și înainte, cu micile ei mizerii și satisfacții — cursurile, examenele, petrecerile, prietenii, îndrăgostirile etc.; pe celălalt — ședințele conspirative, împrăstierile de manifeste, interminabilele discuții cu privire la perspectivele revoluției mondiale.

În plus, drumurile nici nu erau paralele, ci se distanțau tot mai mult unul de altul, iar încercările de a se trasa ici colo cite o „scurtătură“ de unire mai întotdeauna eșuau. „Lumea“ din care veneam n-avea nici o înțelegere pentru idealurile comuniste. În cel mai

bun caz, cînd începeam să le dezvoltăm la cîte o întrunire prietenească, eram privit ca un „caraghios“, ca un „apucat“, ca unul care a „deraiat“ și e, din punctul lor de vedere, iremediabil pierdut. Dar asta, în cel mai bun caz. Mult mai des se întîmpla să fiu întîmpinat cu animozitate.

Mai ales mă disperau fetele. Pe nicio una, din cîte le-am simțit mai aproape de ideile mele, n-am reușit s-o conving să meargă alături de mine. Mai mult: trîncăneau vrute și nevrute despre ceea ce eu le povesteam, iar eu mă pomeneam din nou cu cîte o muștrare, sau chiar cu un vot de blam pentru încălcarea legilor conspirativității.

Cu cît înaintam mai hotărît pe drumul inițierii revoluționare, cu atît mai dureros trebuia să mă smulg din matca preocupărilor de ieri. La cîteva luni, cred, după încadrarea mea în UTC au început să apară pe ordinea de zi a ședințelor puncte referitoare la comportarea mea. Ba că am petrecut într-o seară într-o circiumă într-un grup cărui li s-au alăturat la un moment dat și niște indivizi suspecti, ba că am jucat poker, ba că nu m-am purtat așa cum se cuvine cu o fată, ba că iar am discutat prea zgomotos într-o pauză între cursuri etc. Tovarășii au fost foarte răbdători cu mine, dar îmi spuneau: din moment ce te-ai încadrat în rîndurile comuniștilor, din moment ce ți-ai unit soarta cu cea a cauzei revoluționare, trebuie să știi să te lepezi de apucăturile pe care ți le-ai format în mediul burghez, să renunți la o seamă de veleități și satisfacții, într-un cuvînt să devii și ca profil moral, un comunist.

Cred că în celulele uteciste muncitorești problemele acestea nu se puneau, și în orice caz nu se puneau cu aceeași acuitate ca la studenți. Noi însă pierdeam foarte mult timp cu discutarea lor. Și, oarecum firesc, cu multă ușurință cădeam dintr-o extremă în alta. Acceptînd în principiu că trebuie să ne reeducăm și să ne descotorosim de toate „rămășițele burgheze“, începeam să vedem în tot ce este o manifestare mai personală — indi-

vidualism. Țin minte că o dată am aflat că un tovarăș de al nostru pare-mi-se de la agronomie, merge la o școală de dans. Indignarea ne-a fost, cum s-ar zice, fără margini. I-am cerut să se justifice într-o ședință special convocată în acest scop. Ținărul ne-a explicat că e o dorință expresă a mamei sale, care-i trimite pe ascuns banii necesari și că el a socotit că nu poate să înșele încrederea mamei, o femeie care era pe deasupra și foarte bolnavă. Noi, însă, n-am vrut să admitem nimic — ori renunțăm la școala de dans, ori te excludem din UTC. Evident, băiatul s-a supus, iar în ce privește banii, am hotărît că trebuie să-i verse Ajutorului Roșu.

Nu știu cum, dar Comitetul local de partid a fost informat de această intransigență a noastră. În general comitetul local Iași al P.C.R. acorda foarte multă atenție mișcării studentești. Deși organizatoric noi țineam de UTC, mai toate acțiunile noastre mai importante au fost îndrumate direct de partid. Așa încît nu-i de mirare că s-a aflat și despre războiul pe care l-am declarat Dansului. Și am fost corecți. Mai mult chiar: ni s-a cerut să învățăm cu toții să dansăm, să frecventăm seratele dansante, să nu lăsăm nici acest teren dușmanului, ci să-l folosim pentru propagandă și agitația comunistă. Mare lucru nu cred să fi ieșit din această propagandă, dar era important că ni s-a cerut încă o dată să ne scoatem din cap că am fi niște „oameni deosebiți“. Trebuie să fiți buni comuniști, disciplinați, devotați, gata să sacrificați orice cînd cauza o cere, — ne-a explicat atunci tovarășul care căpătase probabil sarcina să ne lămurească, — trebuie să fiți căliți, să vă perfecționați mereu pregătirea ideologică și politică. Dar în toate celelalte puncte de vedere nu trebuie să vă deosebiți de alți studenți. Dimpotrivă, trebuie să vă cîștigați reputația de studenți buni, într-un fel exemplari, ca să vă puteți bucura de autoritate și prestigiu. Am auzit că unii din voi neglijează cursurile și examenele pe motiv că școala e bur-

gheză și că n-au nici o perspectivă să-și valorifice diploma. Nu e bine. În primul rînd școala e școală, apoi și noi avem nevoie de comuniști bine pregătiți din punct de vedere profesional. Sînteți tineri și cine știe ce vă așteaptă în viață. În al doilea rînd cum vreți să vă aprecieze colegii moștri dacă disprețuiți tocmai ceea ce constituie rațiunea de a fi a unui student. Vreți să vă creadă colegii leneși și proști? Credeți că o să vă urmeze cînd o să-i chemați la vreo acțiune? Nu. Să vă scoateți asta din cap. La viața studențească să participați întocmai așa cum participați toți studenții, și doar să fiți în plus, peste asta, și buni comuniști.

Dar tocmai asta era greu. Aș îndrăzni să spun că mulți dintre noi trăiam în mic ceea ce am putea numi conventional „tragedia generoșilor“. Cu cît cîștigam mai multă experiență în activitatea revoluționară și, implicit, mai multă încredere din partea organelor de conducere, cu atît mai mult trebuia să renunțăm la viața „personală“ așa cum o înțelegeam altădată, cu micile și marile ei satisfacții, efemere poate, dar și atît de atrăgătoare prin unele laturi ale lor. Și, probabil, unii din noi nu eram suficient de tari ca să putem accepta asemenea sacrificii fără un minimum de compensații. Iar dintre acestea cea mai ademenitoare era posibilitatea de a ne dezvălui cît de cît, sacrificiile, ca să ne putem simți și considera „oameni deosebiți“. Trebuia să ne „marcăm“ într-un fel. Și o făceam, în chipuri diferite poate, dar întotdeauna naiv. Nu admiteam căsătoria, de pildă, ca fiind o instituție burgheză, și încercam s-o înlocuim cu cea „familie pereche“ pe care Engels o întrevădea doar în viitoarea societate comunistă. Trăind cu o femeie nu o prezentăm niciodată celorlalți ca „soția mea“ ci ca „tovarășa mea“. Unii din noi inventau și cite o îmbrăcăminte deosebită, fapt întotdeauna criticat de tovarășii cu experiență, dar la care renunțam cu dificultate.

Amintindu-mi acum, la o distanță de decenii, de acești ani de iureș ai

tinereții mele, cred că principala neconcordanță între calitatea de comuniști și comportarea noastră consta tocmai în încăpăținarea cu care amplificam chiar în propria conștiință sacrificiul pe care-l făcusem renunțînd la condiția de viață anterioară, renegînd clasa care, oricum, putea să ne ofere în viitor o existență mai confortabilă.

Multe din conflictele insolubile și tragice, din această contradicție au purces.

Ne simțeam capabili, inteligenți, superiori multora din jur, dar mereu nu realizam nimic.

Un prilej pentru fiecare de a arăta dacă poate sau nu să depășească dilema ni-l oferea închisoarea.

În viața mea, închisoarea a intrat devreme. Țin minte că înainte chiar de a fi primit în UTC, strîngeam bani pentru „cei de sus“ (Expresia e tipic ieșeană, datorită faptului că închisoarea Galați se afla pe un deal care domina orașul). Totodată viața și chiar suferințele deținuților politici mi le reprezentam romantic. Știam că o duc foarte greu, că iarna suferă de ger, că mîncarea cazonă e mizerabilă, că sînt chinuși și terorizați, dar, poate și pentru că trebuia s-o repet mereu, datorită repetiției, chiar și conținutul lor se stereotipiză, nu știu cum, și toate aceste date se îndepărtau pe al doilea plan, deveneau doar un fundal vag, iar pe primul plan se instala imaginea unei existențe într-adevăr *libere*, căci ne aflam numai între tovarăși, puteam vorbi orice fără să ne temem, iar posibilitatea de a învăța enorm de la niște comuniști vechi, experimentați, ne putea căli.

Nu exagerez spunînd că uneori mi se părea nu doar că nu mă tem de închisoare, ci, dimpotrivă, aproape că tînjesc după această experiență, ca să beneficiaz plenar de ea.

Și acum, măcar în cîteva cuvinte, despre contradicția înfrîntoare dintre felul în care îmi închipuiam închisoarea și cum m-a primit. Împrejurările „căderii“ studențești din martie 1934 le-am înfățișat în altă parte și nu revin. Am fost și-

nuți la siguranță vre-o trei săptămâni și am fost atât de chinuți încât atunci când ni s-a spus că ne trimite la Consiliul de Război ne-am bucurat nespuse, deși știam că asta înseamnă închisoarea. Formalitățile la Consiliu au ținut cam mult așa încât am ajuns la porțile Galatei seara târziu, după închidere. Gardianul de la poartă ne-a primit destul de politicos, iar un funcționar de la cancelaria închisorii, și el student la drept, aflându-se întâmplător acolo, a început chiar să glumească cu noi. Dar n-a durat mult, a apărut de undeva directorul și l-a gonit pur și simplu pe nefericitul funcționar, iar apoi și pe primul gardian cu niște ordine speciale pe semne. Ne-a împărțit în două grupe de câte 12 și-a dat dispoziții șefului de post unde să fim repartizați. Noi, evident, nu înțelegeam nimic. Se făcuse noaptea și nici unul din noi nu cunoștea locurile. Grupul în care mă aflam a fost condus de primul gardian personal printr-un gang, apoi am trecut de încă o poartă, ca să ajungem în colțul unei curți, unde la capătul unei scări cu câteva trepte se afla o ușă. Primul gardian a urcat treptele, și a strigat ceva în vizetă. Cineva dinlăuntru răspunse. Răspunsul se vede că l-a infuriat pe omul stăpînirii pentru că îndată a dat un ordin scurt gardianului de alături să deschidă ușa, apoi s-a năpustit înlăuntru și a început să palmuiască pe cineva.

— Intrați, ne-a ordonat el.

Însă cei dinți care au ajuns sus, s-au oprit. Mica încăpere, slab luminată, era arhiplină. Pe patul de lemn trupurile omanești se îngheșuiau ca sardelele. Firesc am început să ne foim pe prispă, manifestîndu-ne cel puțin prin mișcări îndoiala. Dar vocea primului ne urmărea din spate :

— Hai, mai repede ! Ce credeți că ați venit aici la odihnă ?

Cum am încăput, nu știu. Țin minte doar că locul meu s-a nimerit să fie jos, pe ciment, lângă hîrdăul cu murdăria și că oamenii mereu treceau peste mine cînd îi trezea din somn câte-o nevoie. Eu

însă am dormit. Am dormit bușean atât de obosit eram.

În această speluncă, ce se numea nu știu de ce „izolarea“, am stat cinci zile. Apoi am fost mutat în „camera comunistilor“. Firma aceasta mi-a adus, dacă vreți, prima satisfacție. În tot Iașul degeaba să fi căutat undeva, scris sau tipărit, cuvîntul care între timp mi-a devenit atât de scump. Cînd un ziar introducea pe afiș, în titlul unei știri, cuvîntul „comunist“, afișul se confisca pe loc. Aici însă, pe o tablă mare, neagră era scris cu litere albe, frumos caligrafiate: CAMERA COMUNISTILOR. Dar și înlăuntru ei mă așteptau încercări neprevăzute. La început tovarășii vechi nici nu aveau timp să se ocupe de educația noastră. Ca urmare a introducerii stării de asediu de către guvernul liberal, „căderile“ se succedau una după alta și în închisori se aduceau aproape zilnic noi loturi de arestați. Trebuiau să fie rezolvate mai întîi problemele organizatorice și economice. Abia peste două-trei săptămîni au putut fi luate în considerație și sarcinile cultural-educative.

Fără să pot epuiza amintirile din această primă închisoare a mea, ținînd seama de temă, mă voi rezuma la cîteva episoade.

Unul e destul de penibil, dar poate tocmai din această cauză instructiv. O dată cu supraaglomerarea „camerei comunistilor“ a crescut brusc și volumul muncilor fizice ce trebuiau să fie îndeplinite. Cimentul de pe jos trebuia să fie spălat zilnic, hîrdăul trebuia să fie deșertat nu de două ori pe zi, ci de șase, chiar opt ori ; tot de atîtea ori trebuia să fie adusă apa etc. Aflîndu-se printre noi și mulți tovarăși dacă nu bătrîni, în orice caz mai vîrstnici, iar alții bolnavi (cîțiva abia se mișcau, atât de sălbatic fuseseră bătuiți la Siguranță), conducerea colectivului a făcut apel la tineret ca să îndeplinească voluntar toate muncile grele. Noi, evident, am acceptat cu entuziasm. Repede însă am înțeles că una e să accepți și alta să te ții de cuvînt. Subalimentați, nedormiți, simțeam cum puterile ne părăsesc. În

plus, noi, studenții, nici nu eram obișnuiți cu munca fizică. Cu groază îmi dădeam seama cum entuziasmul se stinge și rămâne doar obligația istovitoare de a munci din greu, fără plăcere, — o corvoadă. Într-o zi m-am dus la apă cu un tânăr țaran ucrainian dintr-un sat de la marginea Cernăuțiului. Pușcăriș experimentat, el mi-a propus să nu umplem putina, pentru că e grea și drumul e lung. Eu însă făceam pe grozavul: dacă tot ne-am dus, s-o aducem plină. La întoarcere însă, am simțit cum mă înăbuș, în timp ce tovarășul meu se mișca, cel puțin aparent, în voie. Până la urmă m-am poticnit și am răsturnat putina. Gardianul care ne-a însoțit a început să țipe. Eu, enervat, i-am răspuns, mi se pare, să mă lase în pace că sînt student și nu sînt obișnuit să car greutăți. Atunci de ce te-ai dus? — mi-a replicat rezonabil omul ordinii, amintindu-mi că tovarășul meu m-a prevenit să nu umplu putina. Doar eu am fost cel care a insistat și acum mai fac și scandal! Mi-a dat ordin să mă întorc în cameră și să vină altul în locul meu. Eu nu vroiam, scandalul creștea, și nu știau cum s-ar fi terminat dacă tânărul țaran nu s-ar fi dus el în cameră și nu s-ar fi întors cu altcineva. Acest gest l-am considerat aproape ca pe o trădare, însă, pe bună dreptate, seara am fost admonestat în public pentru comportarea mea nesăbuită și provocatoare și, deși mă prefăceam că nu sînt de acord, în cele din urmă a trebuit să cedez.

Dar am rămas cu ideea stupidă că noi, intelectuali, dacă am ajuns la închisoare, nu mai e nevoie de noi, sîntem desconsiderați. Și a trebuit să trecă ani ca să mă vindec și de această boală.

La Galata, cînd s-au înființat în cele din urmă grupele de educație politică (urma să prelucrăm hotărîrile ultimei plene a C.C.), am fost repartizat într-o grupă cu alți studenți, iar propagandist a fost desemnat tot un coleg de-al nostru. E ușor de închipuit cît am fost de indignați. Cum? La niște grupe de muncitori, unde fiecare dintre noi

ar putea fi propagandist, sînt desemnați tovarășii vechi, cu experiență, iar noi tot între noi să rămînem? Ce putem noi învăța de la unul ca oricare dintre noi? Cu greu am fost potoliți.

O altă formă a muncii educative consta în organizarea unor discuții „publice”, adică cu participarea tuturor din cameră. Cînd ne închideau după plimbare sau după masa de prînz, doi tovarăși se așezau de pază la ferestre iar ceilalți ne urcam pe paturi și ne prefăceam că avem treabă. Atunci „ședința” putea începe. Se ținea un referat urmat de discuții. Temele erau de cultură generală, dar comportînd interpretări marxiste. De pildă: morala, religia, arta, familia, dreptul etc. Eu aveam ambiția să fiu cît mai activ la discuții și să aduc puncte de vedere noi, originale. Dar, de regulă o nimeream cu oștea-n gard. Mai întotdeauna tovarășul care trăgea concluziile spunea că ceea ce a susținut tov. Novicov e, poate, interesant, și e de subliniat că minuieste multe cunoștințe, afirmațiile sale n-au însă nimic comun cu marxismul. Ca mine păteau și alți studenți, dornici să „dezvolte” în fel și chip problemele. Cum nu pot să restabilesc în nici un fel conținutul dezbaterilor, n-aș putea să afirm cine avea dreptate. Poate noi, care, cu neastîmpărul nostru, deși ne abăteam de la drumul drept, aduceam totuși în discuție și niște puncte de vedere care azi nu le-ar mai părea multora chiar atît de greșite. Poate tovarășul cu concluziile era cîteodată prea rigid. Nu asta importă acum, ci sentimentul chinuitor ce mă copleșea, că sînt combătut numai pentru că sînt intelectual mic-burghez.

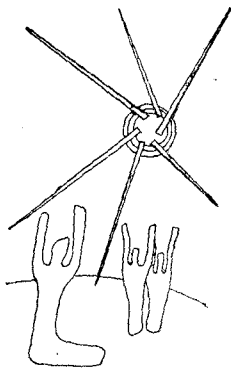
Dacă pînă la urmă nu m-am prăbușit sub povara acestor îndoieli, asta o datorez numai tovarășilor muncitori din închisoare și unor vechi comuniști, care au observat frămîntările mele și au început să se ocupe de mine. Mai ales în orele de plimbare am avut lungi discuții care încet, încet, m-au liniștit.

Drumul prin închisori s-a întîmplat să fie mult mai lung decît mi l-am închipuit. În 1934, la Galata,

n-am stat decât șase luni. Dar în 1935 am fost din nou arestat și purtat apoi prin mai multe închisori — Chișinău, Suceava, Aiud, Doftana. Aici am supraviețuit și cutremurului din 1940, iar de eliberat m-am eliberat din închisoarea Caransebeș, dar numai pentru a fi trimis în lagăr, întâi la Caracal, apoi la Tîrgu-Jiu. Istoria tuturor acestor peregrinări ar trebui s-o scriu odată. Dar mă opresc.

La 8 mai 1971 se vor împlini 50 de ani de la întemeierea Partidului Comunist Român. Într-o jumătate de secol, Partidul a parcurs un drum glorios de împliniri epocale. Dintr-un partid hăituit în ilegalitate a devenit forța conducătoare în stat, numărând în rândurile sale peste 2.000.000 de membri. Ca să ajungă aici, partidul a trebuit să învingă greutăți nenumărate, să dovedească o înaltă principialitate și capacitate de orientare în cele mai complicate și dificile situații. Despre meritele istorice ale Partidului Comunist Român s-au mai scris și se vor scrie încă multe studii și articole infinit mai competente și mai prestigioase decât aceste modeste însemnări. Aș vrea totuși ca înainte de a încheia să scot în evidență unul.

Capacitatea partidului de a remedia caracterele umane, de a le da o configurație mai integră, mai dură, de a le ajuta să se elibereze din plasa prejudecăților și a apucăturilor incompatibile cu „ținuta unui comunist“. În serile lungi de la Doftana mi-a fost dat să stau de vorbă cu mulți tovarăși. De bună seamă fiecare se manifesta ca o personalitate distinctă. Fiecare avea un caracter cu „umbrele și luminile“ lui. Și nu chiar de toate trăsăturile negative se vedea eliberat. Dar independent de toate aceste deosebiri, comuniștii care au trecut prin școala aspră a greutăților și suferințelor muncii ilegale, se întâlneau într-un punct ce li se părea indiscutabil. Că personalitatea unui om se poate împlini și realiza numai dacă își găsește locul într-un efort colectiv de încontestabilă valoare socială. O asemenea încadrare e întotdeauna dureroasă și e socotită la început ca o frustrare a omului de o anumită libertate individuală, pentru ca în cele din urmă același om să simtă că numai datorită restricțiilor și renunțărilor pe care și le-a împus, el și-a cucerit și adevărata libertate, cu alte cuvinte o libertate cu adevărat umană.



horia ursu

tudor vladimirescu în creația literară

*„Patria se chemă poporul, iar nu
tagma jefuitorilor“.*

Parțiala înlăturare a monopolului otoman, după pacea de la Kuciuc-Kainargi (1794), a stimulat creșterea producției de cereale pentru piață, o dată cu dezvoltarea meșteșugului, înmulțirea manufacturilor, lărgirea comerțului intern și în special a comerțului extern din Țara Românească și Moldova cu piața europeană. Cerealele românești nu mai luau în exclusivitate drumul Constantinopolului, nu mai constituiau sursa de umplere a „hasnalei“ imperiului otoman, ci deveneau din ce în ce mai căutate pe piețele streine sau erau achiziționate — desigur — contra unei plăți modice, de către armatele rusești sau austriece angajate pe teritoriul românesc în războaie cu turcii.

Dar, în același timp, creșterea producției cerealiere a dus la intensificarea exploatării țăranimii muncitoare. În general marea masă a poporului ajunsese într-o stare extrem de grea, datorită exploatării feudale, a abuzurilor din administrația fanariotă și a stăpînirii turcești. Abolirea regimului feudal și curmarea stăpînirii străine constituiau problemele cele mai arzătoare ale epocii și în ele erau intereseși nu numai țăranimea, iobagă sau liberă, negustorii și meseriașii ci și moșnenii sau micii boiernași. Iar pentru independența țării mi-

litau și unele elemente ale marii boierimi.

Oricum, Revoluția din 1821 de sub conducerea lui Tudor Vladimirescu — de la care se împlinesc acum 150 de ani — a avut un evident caracter social antifeudal și antiotoman, fiind îndreptată în mod direct împotriva jefuitorilor poporului.

Faptul reiese și dintr-o scrisoare a lui Tudor Vladimirescu adresată Porții Otomane, în care se spunea că „*norodul cere dreptate, slobozenie, exterminarea făcătorilor de rău, a tiranilor boieri*“, care i-au prădat de au rămas „*mai goi decât morții cei din morminturi*“. Viața maselor devenise insuportabilă. Exploatarea se făcea începînd de la Domnitor și pînă la ultimul taxidar. La rîndul lor, cămătarii și arendașii jefuiau țăranimea fără nici o stînjenire.

Dinicu Golescu, în „însemnarea călătoriei mele“¹⁾ scria: „*cu suflul plin de indignare despre situația grea a țăranimii din Țara românească, fapt care determină fuga în codru sau oriunde puteau găsi puțină izbăvire... Și cînd aceștia (țăranii) din nenorocire prindeau veste cînd venea în satul lor zapciul (cel care strîngea dările), polcovnicul, căpitanul, mumbașirul (trimisul) estprăvnicesc, fugeau atît ei cît și muierile lor și copiii, care puteau fugi, prin păduri și pe munți, întocmai ca dobitoacele cele sălbatice cînd le gonesc vînătorii cu cîinii, căci știau că prinzindu-i nu mai este altă vorbă decît cea de bani, și neavînd bani, vor lua girbaciuri pe spinare*“.

Sînt, în general, destul de cunoscute cauzele Revoluției, legăturile ei — mai precis ale unor inițiați — cu mișcarea de eliberare națională grecească cunoscută sub numele de Eteria, cum și preluarea conducerii ei de către Tudor Vladimirescu. În fruntea armatelor grecești, de vulturi, se afla Alexandru Ipsilanti, general în armata țaristă, care avea strînse legături de rudenie și de prietenie cu boierimea din Țările Române, în special acea fanariotă care sconta un ajutor din partea Țării Românești și a Moldovei în scopurile naționale ale Eteriei, co-

mune cu aspirațiile poporului român în ce privește recăstigare independentei de stat. Atîta doară, pentru că în ce privește caracterul anti-feudal, deci și social, masele populare care se vor alătura Revoluției din 1821, vor cere și vor lupta nu numai pentru scuturarea jugului otoman, ci și — poate mai mult decît atîta — pentru dreptatea socială înăuntrul țării lor.

Revoluția de la 1821, cît și personalitatea conducătorului ei, Tudor Vladimirescu, apar deseori reprezentate în literatura română orală sau scrisă și totuși nu atît cît ar fi trebuit, ținînd seama de amploarea evenimentelor, caracterul lor și consecințele intervenite.

În creația populară orală, pandurii și chiar conducătorul lor, Tudor Vladimirescu, se deosebesc cu greu de personaje, a ajuns legendare din cîntecele haiducești propriu zise. De pildă, în *Cîntecul pandurilor de la 1821*²⁾, un pandur își ia rămas-bun de la femeia sa spunîndu-i ca și haiducul de altădată : „A dat bunul dumnezeu / Să umble și plugul meu, / Să trag brazda dracului / la ușa bogatului. / O brăzduță d-ale sfinte, / Să fie ciocoiul minte ; / Să-i arunc un semănat / Cu sînge negru udat... / Mi-am vîndut și cămeșioara, / Ca să-mi cumpăr săbioara / Plugulețul meu nebun / Cum te prefăcuși în tun !”. Pe același motiv de despărțire de casă un alt pandur cîntă : „Nu mai plînge Măriușă / Vezi de Ion și de căsuță / Și de bietele copile, c-am ajuns în bune zile / Și nu plîngeși moartea mea, / Că-i la țară piază rea !”³⁾

Plecarea la răscoală este asemuită în mod simbolic cu semănatul ce va da roade bune în viitor. Totodată remarcăm și spiritul de revoltă : „Uite, mergem să arăm / Felina să despiciăm, / Noi avem să semănăm, / Voi aveți să ne urmați. / Insuțit să secerăți”.

Chezășia victoriei în luptă o dă figura lui Tudor : „Nu plîngeți, nu vă-ntristați. Domnul Tudor e cu voi”⁴⁾.

În *Mehedințeanul*, din Colecția lui Vasile Alecsandri⁵⁾, săteanul oropsit își exprimă, prin doina cîn-

tată, speranța că „veni-va badea Tudor” ca să-și stringă cebele de panduri spre a alunga și pe ciocoi. Poezia din aceeași colecție intitulată *Visul lui Tudor Vladimirescu*⁶⁾, tratează, deasemeni, un vechi motiv haiducesc. Oricum, au circulat numeroase cîntece și legende populare pe seama unor momente ale Revoluției. a unor căpetenii și în special privind pe „Tudor — Tudorel”, „Tudoriu”, ca unul ce era „dușmanul ciocoilor” și aducătorul de dreptate socială.

Conducătorul Revoluției din 1821, Tudor Vladimirescu, se trăgea dintr-o familie de moșneni originari din Vladimiri, de lângă Tîrgu-Jiu.

Se cunosc puține date biografice înainte ca el să devină ofițer în corpul de voluntari români din armata rusă, care a luptat în războiul ruso-turc din 1806—1812. Ca și mulți alți panduri, Tudor s-a distins prin calitățile și vitejia sa, fiind decorat cu ordinul „Sf. Vladimir”... Fugind de urgia răzbuunătoare a turcilor și a lui Caragea Vodă, el ajunge la Viena. Acolo, se pare că a luat legătură și cu Capo d'Istria, cu ambasadorul rus Strogonof și prin el — se crede⁷⁾ — chiar cu împăratul Alexandru I. Reîntors în țară sub protecția rusească, este numit de Vodă Caragea Vătaf de Plai la Cloșcani. Avea și mica boierime de pe Sluger. Din această perioadă se relevă truda sa de a se ține în permanentă legătură cu pandurii risipiți la vetre ; cu o seamă de căpitani de haiduci — printre care, în special, Iancu Jianu — și cu alți exponenți ai categoriilor sociale, interesate în înlăturarea orînduirii feudale și chiar cu unele elemente avansate ale marii boierimi, cu mica boierime, cu fîngoveți, meseriași, cler, — Episcopul Ilarion — sau cu intelectuali (mai tîrziu cu Gh. Lazăr). Totodată el se afla în strînsă legătură cu Eteria, căreia i se afiliase în credința că aceasta era sprijinită de Alexandru I.

Figura lui Tudor apare în multe creații literare. Desigur, nu le putem înșira pe toate aici. Menționăm însă faptul că dintre clasicii literaturii noastre, doar Grigore Alexan-

drescu⁸⁾ ni-l înfățișează în *Memoarialul* său ca pe un om mărginit și crud, deși ia în considerare rolul ce l-a avut în „înaintarea libertății”. Desigur că această aspră caracterizare este făcută sub influența ecourilor țîșnite din ura boierilor fugiți la Brașov în timpul Revoluției.

Nu putem trece cu vederea portretul literar datorat contemporanului său Alex. Pellimon, care conturează astfel înfățișarea lui Tudor Vladimirescu :

„*El era un bărbat oarecum însemnat prin manierele și caracterul său vioi. În etate de 40 de ani, avea privirea senină și căutătoare de foc, talia îi era de mijloc, umerii bine legați, cu niște brațe tari, cu spate late; capul său era cam mare în proporție cu talia, cu un păr castaniu; fruntea ridicată, ochii câprui, nasul și gura potrivite, un aer dulce, dar foarte serios la vorbă, toate acestea înfățișau în Vladimirescu un adevărat căpitan.*”⁹⁾

Aproape întreaga proză legată de răscoală, multe poezii cât și drama-turgia cuprind descrieri episodice din viața lui Tudor Vladimirescu dinaintea izbucnirii răscoalei.

Pentru perioada de la sfîrșitul războiului ruso-turc, din 1806—1812, desprindem încercarea turcilor de a-l prinde, ca și plecarea la Viena, în replica evocatoare a mamei lui Tudor, din piesa istorică a lui Mihnea Gheorghiu¹⁰⁾.

„*Acum opt ani, parcă-l văd, într-o seară a descălecat, a intrat în casă și mi-a spus: „Maică, eu plec departe, — în țara nemțească, căci vor să mă piardă turcii. Doar l-am sărutat pe frunte, a încălecat iar și dus a fost, cu sabia la oblic. Mi-a scris de la Viena ce oameni mari și cite a văzut și cite a învățat. Pe urmă ne-au ars casa turcii de ciudă că nu l-au găsit.*”

După întoarcerea în țară, Tudor mijlocește deseori întîmpinările țărânilor prizoniți către Divanul Țării, dîndu-și din ce în ce mai mult seama — ca și Avram Iancu mai tîrziu — de zădărnicierea intervențiilor legale atunci cînd exploatarea și jaful ajunseseră la culme.

În poemul său, Mihai Dragomir¹¹⁾ ne înfățișează în versuri de baladă populară felul cum băjeneau țărâanii din pricina prigonirilor de tot felul și cum Tudor le infiltrează băjenitilor ideea răscoalei.

Afît Bucura Dumbravă, în romanul său de factură realist-critică, *Pandurii*¹²⁾, cit și Mihnea Gheorghiu în evocarea sa dramatică și apoi în filmul său, ca și B. Iordan în Trilogia sa de proporții¹³⁾, surprind prin mijloacele literare respective o seamă de episoade privind pornirea la răscoală, începutul desfășurării ei, cit și discuția dintre Tudor și eteriști, insistîndu-se asupra prieteniei dintre Tudor și Iordache Olimpiotul, care într-un dialog patetic îi spune: „*De aceea ne întovărășim, frate, orice ar hotărî boierii cei mari. Numai noi doi avem sub comanda noastră ostași învățați, tu pe panduri, iar eu pe klefți și sulioți.*”¹⁴⁾

Tot atunci Tudor ia legătura cu intelectualii și cu reprezentanții breslelor din București. În piesa sa, Mihnea Gheorghiu evocă momentul istoric, simbolizînd într-o replică concludentă părerea unei calfe: „*Să știi slugere, că noi, dacă te ridici așa cum spune Gheorghită și vii cu pandurii să răstorni stăpînirea și împilarea boierească și turcească, ne strîngem cu toții în jurul domniei-tale.*”¹⁵⁾

La 18 ianuarie 1821 Tudor revine în Oltenia, însoțit de un grup de arnauți domnești dați de Iordache Olimpiotul. Ajuns în plasa Padeșului, Tudor cheamă la arme pe panduri și poporul, printr-o proclamație rămasă în istorie și pe care o redăm prin pana lui Mihnea Gheorghiu: „*Multă sănătate frați ai Țării Românești, veri din ce neam veți fi. Nici o pravilă nu o prește de a întîmpina răul cu rău. Șarpele cînd îți ese în cale omoară-l, căci de cele mai multe ori te primejduiește cu mușcăturile lui; dar și balaurii care ne înghit de vii, căpeteniile noastre, atît cele politicești, cit și cele bisericicești, pînă cînd să le suferim a ne suge singele din noi? Pînă cînd să le fim robi?... Veniți dar, fraților, cu toții, cu răul să pierdem pe cei răi,*

ca să ne fie nouă bine. Nu vă le-
neviți, ci suiți-vă de veniți în gra-
bă, care aveți arme, cu arme, care
nu, faceți furci de fier și lănci și
veniți unde veți auzi că se află adu-
narea cea orînduită pentru binele și
folosul a toată țara. Că ne ajunge
fraților, atîta vreme de cînd lacri-
mile noastre nu s-au mai uscat“¹⁶).

Vestea începutului de răscoală se
răspîndește cu iuțeala fulgerului în
masa poporului dornic de dreptate.
Cu miile încep să se strîngă în ta-
berele oltene, venind de pretutîn-
deni: „Și mereu sosesc, / Și se bu-
lucesc / Ba haiduci / De-ai lui Jian,
/ învățați ce-i iatagan. / Robi mă-
năstirești / Cu lănci ciobănești. /
Ba unul fără sprîncene / Cu arsuri
în loc de gene / Ba tunari, / Cu mi-
nă bună / Ce-nvățat-au cum se tu-
nă / În armia cea rusească, / Puși pe
ture să-l dovedească / Ba unul ce
are-n desagă / Semn de cîte-a fost
să tragă / Niște lanțuri mari și gre-
le / să legi șase boi cu ele“¹⁷).

Scopul masivei ridicării populare
armate îl constituia dreptatea socială
și lupta antiotomană. Creșterea ta-
berei de răsculați îngrijorează însă
imediat virfurile feudale, determi-
nînd pe caimacam să trimită împo-
triva lui Tudor forțele armate afla-
te la îndemînă. Detașamentele con-
duse de partizani ai Eteriei, coman-
date de Macedonski și Hagi Pro-
dan, sau forțele arnăuțești coman-
date de Solomon trec de partea răs-
culaților.

Dar dacă pentru Eterie există un
singur țel, acela al eliberării Gre-
ciei, pentru „adunarea poporului“,
acum constituită, se reliefa tot mai
mult o altă etapă înaintea independen-
tenței: dreptatea socială dinlăun-
tul țării.

Această nevoie de dreptate socia-
lă se reflectă și în versurile scrise
de promotorul poeziei sociale în li-
teratura română Cezar Bolliac, pre-
cizînd cumva situația din țară, care
ajunsese „loc de tiranie“: „Căci
lutul ăsta pe care plînge și soră și
mamă, e numai sînge. /.../ Căci
munca măsei ce văduvește, / O ia
ciocoiul și n-o plătește /.../ Tînărul
orfan degeaba muncește, /.../ Căci
el, din munca-i, un pic de piine /
N-are să-i lase măsei pe mîine...“¹⁸.

Mobilizarea maselor populare
constituia un imperativ axat pe un
deziderat major, de care Tudor va
ține seama. De aceea, deși duce
tratative cu boierimea și cu Eteria,
el caută să liniștească pe turci, tri-
mițînd sultanului, încă din ianuarie
printr-un pașă de la Dunăre, un
așa numit „arzmahzar“ lămuritor.

Bucura Dumbrovă surprinde în
romanul său, în spiritul realismu-
lui istoric, frămîntările politice și
militare ale Revoluției, pe care Tu-
dor le scoate la iveală într-o discu-
ție cu un boiernaș patriot din
Tg. Jiu, Serdarul Vasile Moangă.
Din această discuție se desprind,
sintetizate, țelurile de atunci ale
Revoluției, așa cum le fixase Tudor,
după necesitățile maselor: „...Nu
vreau să chem oștire străină și nici
să dobîndesc moșii. Nici război nu
vreau. Vreau dreptate. Și pentru că
un singur glas nu capătă ascultare,
voi vorbi prin mii de glasuri. Am
scris-o și Sultanului printr-un arz-
mahzar. E cel dintîi arz iscălit în
numele poporului. Căci pînă acum
numai boierii s-au plîns de Vodă
sau unii de alții. În dedesubtul jal-
bei unde însă stă scris: „Tot noro-
dul Țării Românești“!¹⁹.

Într-adevăr, armata populară or-
ganizată pe vigurosul trunchi al
pandurimii, cuprinzînd și numeroși
haiduci, ia drumul Bucureștiului în
februarie 1821. Nici o opreliște nu
a putut zăgăzui masa revoluționari-
lor, iar fuga boierilor este astfel
descrișă de Mihai Dragomir: „Cînd
Tudor trece Gilotru / Au ajuns bo-
ierii Oltul. / Vor să-l treacă de-a
înotu / Că s-au prăpădit cu totu ! /
Cînd Tudor trece-n Pitești, / Pe
drumuri îmi tot găsești / Condurași
de-ai boierești. / Cînd trece și Ar-
geșu, / boierii își trag sufletu ; /
Bat mătânii la icoane. / Își schimbă
cele caftane / Pe țări și pe su-
mane“²⁰.

Înainte de a intra în București,
Tudor acordă armatei populare un
popas, pe care-l consemnează în
versuri de baladă un actual evoca-
tor: „Aci, la Bolintin, porni porun-
că / să șadă oastea toată în repaos ;
/ Prapurcicul să-și ducă steagu-n

naos / Și, caii să-i adape jos în
luncă / Era în martie douăzeci și
unu" ... Apoi, conducătorii revoluției
se adună laolaltă : ..., *În capul me-
sei pus a fost slugerul / La dreapta
sa Ilarion Vlădica / (ce-și taie barba
scurt și-și tunde chica / E cam mi-
rean, dar tot slujește cerul.) / La
stînga sa un dascăl iscusit, / Pe nu-
me Gheorghe Lazăr, inginerul, / de
jel de prin Ardealul iobăgit, / Ven-
nit să bată palma cu Slugerul. /
Iordache, Macedonschi, poartă tot
mundir, / El nu-i ca arnăuții nă-
miți" 21 /...*

Caimacamii și o mare parte din-
tre boieri fug la Brașov unde vor
unelti împotriva răscoalei și a țării,
cerînd intervenție străină, iar cei
ce nu apucaseră să fugă, printre
care și mitropolitul Dionisie și ma-
rele vistiernic Vulpe Filăpescu, în-
cearcă nu numai să-l persuadeze pe
Tudor de a nu intra în București,
ci țes și o plasă de intrigi pe sea-
ma alianței sale cu eteriștii. Această
situație o reliefează și
B. Iordan în romanul său.

În acest timp Bucureștiul se află
în plină frământare. Arnăuții dom-
nești (bimbașa Sava) și eteriștii, aş-
teptînd pe Ipsilanti, se dedau la ja-
juri. Oastea populară se stabilește
însă într-o tabără în Cotroceni (16
martie), păstrînd o disciplină rigu-
ros impusă de Tudor. Dintre bucu-
reșteni se alăturară lui Tudor și
revoluției în primul rînd lucrătorii
de la manufacturi, meseriașii și ne-
gustorii : „*La Cotroceni. / În seara
următoare, către vineri, / La cei
deprinși în bălăii veniră / Din
București, o seamă dintre tineri, /
Erau breslași : tabaci, lumînărari, /
Cavași, șalvaragii, lipsaci, fierari ; /
Arzînd de jarul vieții chinuite, /
Veneau la Domnul Tudor să-i ara-
te / Prieteșugul brașelor trudite, /
Alăturarea de cei porniți din sate" 22*

Multe dintre scrierile literare îi
atribuie — pe bună dreptate — lui
Tudor intenția fermă de „a tăia pe
boieri“, o dată ajuns la București.
Bucura Dumbravă accentuaiază acest
fapt, descriînd pe larg și interven-
ția episcopului Ilarion, partizan al
răscoalei și prieten cu Tudor, care-
l înduplecă pînă la urmă pe Tu-
dor să-și apropie boierii rămași în

București. În dialogul ivit între
Tudor și Ilarion remarcăm conclu-
zia lui Tudor : „*Pôpo, o să răspunzi
înainte lui Dumnezeu și a țării că
m-ai împiedicat să-i tai. Lupul își
leapădă părul dar năravul ba" 23.*

O dată cu o proclamație adresată
bucureștenilor, Tudor dă una și că-
tre țării din întreaga țară, prin
care-i solicită să dea doar anumite
dări visteriei, în numerar, pentru
nevoile revoluției, dar îi scutește de
prestarea clăcii sau a altor obligații
feudale față de boieri. Aceste mă-
suri, ca și multe altele de ordin ad-
ministrativ, ar fi dat roade dacă nu
intervenea sosirea lui Ipsilanti și a
oastei sale eteriste, care șezînd un
timp în Moldova, în loc să-și apro-
pie masele populare în scopurile
propușe, s-au dedat la jafuri, fapt
consemnat și de *Alexandru Beldi-
man*, contemporan evenimentelor 24.

Un alt stihuitor, care scria sub
impresia evenimentelor din Moldo-
va, este ardeleanul *Vasile Bob Fa-
bian*, chemat de Gh. Asachi ca pro-
fesor la Iași. El descrie în versurile
publicate în 1839 25 acțiunile re-
probabile ale eteriștilor în Moldova.

În acest timp, Alexandru I, aflat
la Congresul de la Leibach (Lubliana)
al „Sf. Alianțe“, dezavuează
mișcarea eteristă, fapt pe care Tu-
dor l-a aflat mai tîrziu decît Ipsi-
lante, acum instalat cu tabăra la
Colentina, lângă București. Pe de
altă parte, înrudit fiind cu foști
demnitari și cu familiile boierești
fanariote sau nu, Ipsilante se con-
sideră stăpîn pe Țara Românească ;
o lasă pradă eteriștilor și dă chiar
dispoziții de ordin administrativ, în
flagrantă contradicție cu cele date
de Tudor. Dar iată cum rezumă în
versuri Mihai Dragomir situația :
„*Da tu, prințe, ce-ai făcut ? / Că
prin țară mi-ai trecut / Și-angarale
noi ai pus / Și pînea toată ai dus,
/ Și-ai pus ispravnicii tăi / De-ai
vînduți și de-ai răi !" 26.*

La rîndul său Tudor își dă sea-
ma că Țara poate ajunge un tea-
tru de război între eteriști și oștile
otomane ce se pregăteau a inter-
veni, totodată periclitîndu-se grav
scopurile majore ale Revoluției con-
dusă de cei care urmăreau drepta-
tea socială.

De aici conflictul devenit acut dintre el și Ipsilanti, pe larg descris de B. Iordan în trilogia sa, ca și relatarea lui Bucura Dumbravă în *Pandurul*, reluată de Mihnea Gheorghiu. De aici și intrigile politice care pînă la urmă vor duce la uciderea lui Tudor și înăbușirea Revoluției.

Reluînd izvoare istorice, literatura de evocare atestă încercările boierilor sau ale eteriștilor de a curma viața lui Tudor Vladimirescu sau acțiuni pentru a-l îndepărta de oastea populară sau de căpeteniile credincioase lui. Pentru aceasta, literatura a folosit, în diverse interpretări, o sumedenie de personaje pozitive sau negative. Din această galerie nu lipsesc panduri ca Urdăreanu, Enescu, Gîrlea sau eteriști ca Prodan, Macedonski, Iordache Olimpiotul; ori boieri ca Niculae Văcărescu, Vulpe Filipescu; clerici ca Episcopul Harion, pînă la figuri de oameni simpli din masa răsculațiilor. Nu lipsesc nici consuli străini sau secretarii lor, după cum nu lipsesc nici eroinele de tip aventuros.

Prototipul aventuriei inteligente apare îndeosebi în romanul Bucurăi Dumbravă, cu numele Sofiana Panțaș. În evocarea dramatică a lui Mihnea Gheorghiu, ea are ca corespondent pe Aristița Vlahos, un fel de milady de Winter orientală. Sofiana ori Aristița, sau cum se va fi numit ea, dacă a existat în realitate, era în strînsă legătură cu o sumedenie de factori politici și sociali importanți, dintr-o tabără sau alta; era în același timp prietenă și cu Leventis, secretarul consulului rus, Pini. Încercările de a pune la cale prinderea lui Tudor și omorîrea lui, sau de a-l discredita față de masele populare, nu au avut nici un rezultat imediat. După discuțiile avute cu Ipsilanti și ruptura intervenită, Tudor avea de partea sa o armată disciplinată, iubită de popor; avea alături țara, în timp ce Ipsilanti avea doar o armată în descompunere, pusă pe jaf, nelegată de mase, dar totuși fanatizată în așteptarea ciocnirii cu armatele turcești ce intrau în Țara Românească. Era în aprilie 1821. Tudor n-a ezi-

tat cînd a fost vorba de a apăra cuceririle revoluției pe seama realității — cît de cît — a dreptății sociale, chiar neîmpotrivindu-se turcilor și neacordînd o fermă alianță eteriștilor dazavuați de Țar și rămași izolați pe pămîntul românesc. El se retrage, ca și Ipsilanti, de altfel, către munți, ajungînd la Tîrgoviște cu oastea sa. B. Iordan descrie pe larg — are de altfel și mult spațiu pentru asta — nu numai atitudinea lui Tudor, ci și drumul oastei sale de panduri și răsculații săteni, totodată comentînd proclamația adresată de Tudor, proclamație redată și de Mihai Dragomir într-o variantă versificată.

Însușindu-și sau modificînd strofe întregi din versurile lui *Barbu Paris Momuleanu*²⁷, Naum Rîmniceanu²⁸, tot contemporan al evenimentelor, aduce totuși cîteva elemente satirice, descriînd drumul eteriștilor către Tîrgoviște.

În timp ce turcii intrau în București și Tudor se afla la Golești, intervine complotul eteriștilor, care decid uciderea mișelească a conducătorului Revoluției de la 1821.

Faptul este relatat în fel și chip de către literatura de evocare, începînd de la contemporanii răscoalei și pînă în zilele noastre. Fără a da un citat concludent, trimitem lectorul la descrierea lui *Ion Ghica*, făcută într-o scrisoare către Vasile Alecsandri²⁹.

Un alt contemporan, *Gheorghe Hagi Toma, Peșacov Pedestrasescu*, face un fel de cronică rimată ce cuprinde *Jăluirea necuviincioasei morți a eroului României*³⁰. Mai toți evocatorii literari ai evenimentelor din 1821, în special Bucura Dumbravă, Mihai Dragomir, Mihnea Gheorghiu și B. Iordan, pun un grav accent în opera lor asupra morții lui Tudor Vladimirescu. B. Iordan o descrie pe întîinsul mai multor pagini, dînd glas unor elemente analitice cu radiații romantice chiar. Dar asta este altceva! După moartea conducătorului revoluției, oastea de panduri se desțamă, contribuind mai mult la paza individuală a gospodăriilor rămase pradă turcilor și bandelor de arnăuți.

Cît despre eteriști, ei sînt înfrinți grav în lupta dată cu turcii la Drăgășani, la care din desnădejde au luptat și unii panduri. Inflăcărât de justetea ideei pentru lupta națională, Grigore Alexandrescu a evocat în versuri romantice cu tonalități patetice această bătălie în poezia : *Mormintele de la Drăgășan*³¹.

După restabilirea „ordinei“, Turcii numesc domnitori pămînteni pe Ioniță Sturza în Moldova și pe Grigore Ghica în Țara Românească. Era un fel de cîștig de ordin național, dar pentru masele populare ridicate în nădejdea unei înnoiri izbăvitoare situația rămîne neschimbată : „*De cînd Tudor a murit / Și pandurii-au îmbătrînit, / Parcă-un soare a asfințit ; / Nu mai vezi la plug doi boi, / Nici că-n tîrlă două oi, / Nici că-n lăpțe-n putinei, / Nici găină pe bordei*“³².

În tot cazul literatura de evocare a Revoluției de acum 150 de ani,

deși frecventă în apariții sporadice de iz romantic din veacul trecut și primele decenii ale veacului nostru, deși capătă vigurozitate după 1944 prin penele lui Mihnea Gheorghiu și Mihu Dragomir mai ales ; deși este reprezentată și prin trilogia lui B. Iordan, nu are — credem noi — destui reprezentanți, socotînd amploarea și semnificația evenimentelor petrecute cît și mai cu seamă consecințele pe planul evoluției social-politice românești.

Încă nu s-a scris destul. Încă nu au fost culese o sumedenie de produse ale literaturii populare sociale legată de contextul acestei Revoluții. Sînt sigur însă că, o dată cu aniversarea acestui eveniment, publicațiile literare din țara noastră vor primi în paginile lor procesul creator al unor evocări de seamă, ce vor fi consemnate în viitor de un mai critic cronicar literar.

N O T E

1. Ediția *Perpessicius*, ESPLA, 1952, p. 85
2. Gh. Dem. Teodorescu, *Poezii Populare Române*, București, 1885, p. 484
3. Pamfile Tudor, *Cîntece de Țară*, București, Ed. Acađ. Română, 1913, p. 88
4. *Ibidem*
5. *Poezii Populare Române*, București, 1908, p. 184
6. *Ibidem*, p. 131
7. Ion Ghica, *Din timpul zaverii*, în *Scrisori către Vasile Alecsandri*, București, (B.P.T.), Ed. Socec, p. 125. Ediție nouă 1970.
8. *Opere*, București, ESPLA, 1957, p. 25
9. *Catastrofa întîmplată boierilor pe muntele Găvanul*, București., 1864, p. 11
10. *Tudor din Vladimiri*, Evocare dramatică în cinci acte, București, ESPLA, 1955, p. 21
11. *Tudor din Vladimiri*, poem, București, Ed. Tineretului, 1954, p. 30—31
12. Ed. a IV-a, București, 1921, Ultima ediție, E.P.L., 1969
13. *Zile și nopți în furtună*, București, Ed. Militară, vol. I—III, 1959—1961.
14. *Bucura Dumbravă*, op. cit. p. 58
15. op. cit. p. 84
16. *Ibidem*, p. 79—80
17. *Mihu Dragomir*, op. cit. p. 79—80
18. *Episod din revoluțunea lui Domnul Tudor*, în *Buciumul*, I.1863, p. 70, pag.

- 279—289. *Episodul* are 167 de strofe de cîte 7 versuri fiecare și a fost scris în 1844.
19. op. cit. Ed. c. p. 157—158
20. op. cit. p. 81—82
21. Mihnea Gheorghiu, 1821, *Primăvara, Balade*, București, Ed. Tineretului, 1956, p. 56—57.
22. *Mihnea Gheorghiu*, op. cit. p. 60
23. op. cit. Ed. c. p. 306
24. *Tragedia sau mai bine a zice jalnica Moidovei întîmplare*, în : M. Kogălniceanu, *Cronicele României sau Letopisețele Moidovei și Valahiei*, vol. III, ed. 2-a, București, 1874, p. 387 și urm.
25. *Moldova în anul 1821*, în : *Foaia pentru minte... 1839*, p. 105—113.
26. op. cit. p. 99
27. Barbu-Paris Momuleanu, *Plîngerea și tînguirea Valahiei asupra nemulțumirii străinilor, ce au dărăpănat-o*. Ed. I. H. Rădulescu, Buc. 1837.
28. Naum Rîmniceanu, *Poeziile Protosinghelului... asupra zăverei*, ed. C. Ec-biceanu 1890.
29. op. cit. p. 136—137.
30. vezi : Emil Virtosu, *Versuri inedite despre 1821*, Extras din *Rev. Arhivelor*, III, 1939, p. 8.
31. în *Antologia poeziei românești*, vol. I, Buc. ESPLA, 1957, p. 357.
32. Mihnea Gheorghiu, *Ion al Mare, Balade*, București, Ed. Tineretului, 1956 p. 71

g. călinescu și folclorul

Circulă anecdota că G. Călinescu ar fi scris Estetica basmului mai ales spre a le face specialiștilor de la Institutul de istorie literară și folclor, pe care-l conducea, demonstrația că el are dreptate în materie de proză și în general de literatură populară și nu ei, deși sînt versați în acest domeniu. E drept că el a atras de cîteva ori atenția în acei ani asupra caracterului pedagogic al unor lucrări ale sale (în chip superior, se înțelege) dar scrierea a presupus o mare energie și e prea gravă în datele ei fundamentale pentru a fi pusă pe seama unei anecdote, chiar dacă profesorul va fi făcut vreo afirmație — probabil voit disproporționată în acest sens — ori va fi fost declanșat inițial de o astfel de împrejurare. Dar, în definitiv, în artă nu impulsul inițial contează, ci rezultatul obținut. Iar pentru atingerea lui, terenul fusese pregătit îndelung chiar dacă nu atît cu vreo intenție practică anume, ci mai mult spre a se clarifica asupra unui domeniu decisiv al culturii și mai ales al istoriei acesteia, cu deosebire cînd e vorba de cea românească. Căci afirmații și constatări oarecum ocazionale referitoare la folclor întîlnim la el relativ de timpuriu, și dacă le cuprindem în totalitate observăm că de-a lungul anilor acestea n-au fost puține și oarecari, însă dat fiind restul prodigioaselor lui manifestări, firul lor a trecut ca și neobservat, părăind a izbucni, viguros,

dar cam din senin, abia în ultimii săi ani.

Încă de prin 1927—1928, cînd începe a se manifesta mai intens în publicistică, Călinescu face observații și aruncă opinii asupra culturii noastre, care atestă justa integrare a ansamblului celei populare în cadrul ei. De asemenea, raportările pe care le face accidental la țaran, la viața satului românesc etc., cînd scrie despre cărțile inspirate din acest mediu, converg spre aceleași direcții. Evident, cunoștințele lui, atunci și, într-o măsură, și mai tîrziu, nu erau ale unui specialist în cultura și literatura populară, însă, atîtea cîte erau, constituiau cîtiva piloni solizi pe care să-și întemeieze intuițiile generale și să poată face raportările convenite cînd referea despre lucrări tangente la acest domeniu, ori cînd îl integra pe acesta culturii și literaturii în ansamblu. Scriind îndată Viața lui Mihai Eminescu, urmată de cele cinci volume privind Opera marelui poet, Călinescu a trebuit să între ceva mai adînc în acest sector pentru a-l urmări pe Eminescu în formația și preferințele sale și a-l situa complex și convingător pe scara valorilor. Imediat va veni Viața lui Ion Creangă (1938), pentru a cărei înțelegere și scriere este de neapărată trebuință mai mult decît o oarecare cunoaștere a culturii populare, concomitentă cu o excepțională aptitudine de plasare a acesteia în ansamblul culturii noastre generale, ceea ce Călinescu izbuteste din plin, ca și în cazul scrierilor anterioare.

Dar cel care într-un studiu despre Tudor Arghezi, publicat în 1939 în colecția „Jurnalul literar”, spune că pentru a înțelege poezia aceleia „trebuie să ai vocația miturilor grozave, a viziunilor cosmice”, cunoscuase măcar întrucîtva folclorul și în chip direct, de la sursă, prin mama sa, țărancă dintr-un sat de lângă Olt, despre care se spune că era o remarcabilă povestitoare, deținătoare a unui repertoriu folcloric variat. De la această Marița, cum i-ar fi zis el toată viața, spre a nu jigni sentimentul mamei adoptive, soția impiegatului Constantin

Călinescu, care-l înfiase —, de la Marița dar, cu care semăna, se zice, la înfățișare și, oarecum, și temperamental, a putut dobîndi Călinescu o atare zestre, integrată ulterior excepționalului sale culturi. Pricepută, ca mai toate femeile de condiția sa, în ghicit și descîntat, cu o vorbire intens colorată parimistic, ea și-a putut împlini cele aduse din satul din care fugise de timpuriu cu date ale folclorului urban și ale obiceiurilor de mahala bucu-reșteană, botoșăneană și ieșeană, pe unde umblase, cu superstiții și obiceiuri similifolclorice, caracteristice vechii mici burghezii românești, pe care i le va fi trecut în parte fiului ei, în a cărui preajmă a rămas pînă la moarte.

O altă împrejurare de viață care l-a putut pune în relații directe cu folclorul, luat în sens general, a mai putut fi, apoi, căsătoria. În urma acesteia mai ales, a început el a frecventa satele din zona Sibiului, prin care soția și avea diverse rude. Cîteva veri la rînd colindă amîndoi așezările de pe acolo, poposind la neamuri și cunoscuți, în satele prin care-i apuca noaptea și de prin care ochiul său treaz va fi reținut destule lucruri intrînd în albia ce-o urmărim. Sînt chiar cîteva mărturii directe în acest sens. Între ele, sugestiva lui colecție de ceramică ardelenescă, din care se detașează o serie de admirabile căni și ulcioare și cîteva farfurii în care știa să citească, printru forme și culori, darul expresivității respectivilor olari.

Cît de departe putea el merge pe o asemenea pistă mi-a fost dat să văd cu proprii-mi ochi. Mă trimise-se în ianuarie 1964 la Dumbrăveni și Ipotești să-i aduc niște fotografii cu imagini noi pentru ediția a IV-a a Vieții lui Mihai Eminescu. Prins de un viscol grozav, am întîrziat cîteva zile la Suceava și acasă, la Bilca Rădăuților. La întoarcere, l-am găsit alarmat că nu mai vin, dar s-a potolit îndată văzîndu-mă întreg și s-a bucurat aproape copilărește cînd i-am întins, printru fotografiile aduse, o ulciacă neagră de la Marginea și o strachină imitînd ceramica de Kutu. Pro-

fesorul, tîntuit de boală în pat, a-lerga cu ochii de la una la alta, cerea cîte un album pentru compararea noilor obiecte cu altele vechi, solicita să-i fie așezate în diferite colțuri ale dormitorului, pe pereți și pe mobilă, alături de alte piese similare, vorba de costoboci și Tablete din țara de Kutu, asocia pe Sfîntul Gheorghe din strachină cu Gheorghe Eminovici, privea o fotografie a Ipoteștilor sub zăpadă și amintea de vocația boreală a poetului, ce trecuse și crescuse pe me-leagurile Tării de Sus, arunca o punte între portul în alb și negru al bucovenilor, ceramica neagră de la Marginea (ca reprezentînd o culoare absolută) și tentația absolutului la Eminescu, mă zorea să-mi beau cafeaua ca să arunce un ochi asupra zațului prelinș pe pereții și fundul ei, fixa verdele de pe strachină și-l alătura de cel de la mî-năstirea Sucevița (să nu fi auzit de pronunția mănăstire!), schița repe-rele unei călătorii în partea locului, în vara următoare, sfîrșind prin a promite un scurt eseu despre toate acestea și multe altele și prin a cere să i se bată un cui în perete pentru a agăța strachina adusă. A-poi l-a absorbit cu totul un docu-ment referitor la Gheorghe Eminovici, pe care i-l adusesem de la Suceava și la care face o aluzie în ediția amintită a Vieții lui Mihai Eminescu.

Toate aceste fantazări ale lui, nu o dată amefitoare și pîrînd, de aceea, extravagante unora, stăteau pe un fond de informație asimilată pe care ar fi invidiat-o orice specialist în domeniile pe care, în elanurile-i unificatoare și disociatoare, Călinescu le călca (și, extrem de rar, încălca expresiv). De altfel, aceasta era și punctul în care el se despărțea net de specialiști, inclusiv de cei în folclor, pe care-i lăsa în urmă prin fantazia lui integra-toare de cunoștințe. Cît erau acestea de întinse stă mărturie opera și activitatea lui, știe oricine l-a auzit discutînd despre respectivul dome-niu în ședințele de lucru de la institut, în cele din timpul elaborării volumului întîi din tratatul de istoria literaturii române și în care, în

prima parte, se dă o sinteză asupra literaturii noastre populare, sinteză încheiată de unica la noi Artă literară în folclor, scrisă de dînsul. De altfel, întregul volum a fost citit în final de Călinescu, de ale cărui observații și îndrumări generale s-a ținut seamă în parte și în alcătuirea respectivei părți din tratat, profesorul neterorizînd pe nimeni cu opiniile sale, dar bucurîndu-se cînd acestea întruneau adeziunea spontană a altora.

Personal, am mai avut cîteva prilejuri în plus pentru a-l urmări în direcția informației sale asupra folclorului. Așa, de pildă, prin 1960, la sfîrșit, îndată după venirea mea în institut, m-a chemat la el și mi-a sugerat să fac investigații privind aria de răspîndire a motivului Belfegor, adică dracul păcătît de femeie, în literatura populară și cultă a lumii. Punctul de plecare îl constituia un manuscris de la Biblioteca Academiei, pe care el îl parcursese și în care era transcrisă o astfel de poveste. Motivul îl interesa în vederea unui studiu mai amplu despre Ion Luca Caragiale, al cărui Kir Ianulea este bazat, prin Machiavelli, pe el. Ar fi vrut, de aceea, o bibliografie cît mai completă, gîndul lui fiind, între altele, și acela de a scrie o carte despre Caragiale (cele existente neplăcîndu-i în totul!) pe care s-o alinieze seriei dedicată istoriei literaturii române în monografii, la care visa și mai ales lucra. „Discuția” a durat vreun ceas, în care mi-a ținut, fără a face vreo aluzie la comparativism („comparativism”, cum schilodea el ironic termenul), o veritabilă prelegere despre confluente, influențe și paralelisme, despre posibilitatea generării în mai multe puncte a aceluiași motiv, despre chipul cum scriitorii a-pelează la folclor, după care m-a trimis în bibliotecă, să le „păcălesc” și să extrag datele convenite.

Surpriza a fost să constat că destul de multe din titlurile cu care am umplut vreo 30 de coli îi trecuseră pe sub ochi. Semnele lui de lectură, pe care începusem să le cunosc cît de cît, cite un cuvînt aruncat pe pagini, frînturi de fraze,

scurte verdicte, îndreptări spontane de erori tipografice (care-l oripilau) etc., erau indicii că respectiva carte îl interesase cîndva. Într-un tîrziu, după moartea lui, am găsit o parte din foi rătăcite. Mi-au atras atenția cîteva semne ale sale, exact în dreptul cărților pe care nu le știa după cum mi-am dat seama, cînd i-am prezentat bibliografia. N-am mai stat să verific titlu cu titlu, dar cred că nu-i fugise din memorie mai nici una din cele parcurse. Și nu erau trei-patru. Dar dacă în cazul amintit o asemenea informare cuprinzătoare era oarecum de înțeles pentru mine, fiind vorba de un motiv cu mare răspîndire în literatura populară și cultă, în altul, ce i-a urmat, m-am dumirit mai greu asupra traiectoriei unor lecturi ale sale.

În 1962, în cadrul unui colectiv constituit de el din I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima și subsemnatul, cu menirea de a cerceta folclorul meșteșugăresc în spațiul francez germanic și slav, mi-a revenit sarcina să mă ocup de cel francez. Chestiunea era oarecum specioasă, material ieșea puțin în cale în chip nemijlocit, încît investigația se cerea bine susținută și lărgită neconținut. Nu mică mi-a fost mirarea cînd pe felurite cărți și broșuri (unele anoste, altele superficiale, din punctul de vedere din care le consultam atunci) am întîlnit semnele trecerii înainte a lui Călinescu pe acolo. Știam că după război citise toată literatura secolului al XVIII-lea francez, cită-i fusese accesibilă, îi intuisem accidentale legături între cîteva din textele respective și unele piese scurte de teatru ale sale, bănuiam curiozități circumstanțiale, dar cărțile privind un atare sector, pe care le însemnase, erau totuși cam multe.

Peste aproape doi ani, de Sfîntul Gheorghe 1964, zi în care, potrivit obiceiului, mai fiecare membru al institutului făcea un popas pe cîntarul scos în curte, popas însoțit de comentariile amabil-malițioase ale profesorului privitoare la starea ponderală a respectivului, Călinescu ne-a citit piesa Ludovic al XIX-lea, în care regele Ludovic e o subtilă

autoportretizare. Ascultind replicile croitorului, negustorului, peruchierului, pantofarului, tapiterului, bijutierului și ale altor meseriași de acolo, mi s-a părut a înțelege sensul lecturilor sale în domeniul folclorului meșteșugăresc francez. Incit, gândul de a scrie o piesă privitoare la viața de la curtea Franței se cuvine mutat, dacă e să ne luăm după aceste semne de lectură, cu câțiva ani înaintea elaborării ei în 1963—1964. Ba, ținind seama de scenele cu balet din piesă și de faptul că Scrinul negru, în care apare balerina Cucly, era deja tipărit, putem presupune că „documentarea” era curentă încă de prin martie 1962, când Călinescu publică un „optimist” despre Dans, joc și balet, în care definea jocul ca „mai mult sau mai puțin hieratic, și, deși nu staționar, totuși încet evolutiv. Văzut de un spectator, constituie o reprezentare plină de semnificație, o imagine a vieții populare. Gesturile celor doi dintr-o pereche sînt un limbaj, o logodnă posibilă, mișcarea tuturor — un tablou etnografic. Aici invenția personală e îndată contrariată de ordinea colectivului, jocul nu e un amuzament, ci o solemnitate festivă”. Și adăuga, ca o reacție la stricarea lui, că „jocul popular este un prilej ceremonial de întîlnire” și că unii fac „eroarea de a sistematiza astfel jocul popular, încît să-i dea o idee-program de natură spectacular-artistică, nu ceremonial-folclorică, fac greșeala, într-un cuvînt de a baletiza jocul etnografic. Un fel de maestru de balet pune accentele sale coregrafice și, în loc să ne trezim la horă, ne așlăm la un teatru de balet mediocru”.

Cît privește manifestările folclorice și în general populare, acestea l-au interesat încă de tînr, efortul lui mergînd în direcția însumării acestora unui punct de vedere general, citirii lor în chip „tipologic”, cum se întîmplă, spre a da un exemplu, într-un articol cu impresii din Banat, publicat în „Viața literară” din 11 mai 1929, unde, oprindu-se asupra manifestărilor corale bănățene, pe care le urmărise (fusesse, cum se știe, o vreme profesor

la Timișoara), nota, între altele: „corul este prin excelență forma muzicală a legămîntului între indivizii însuflețiți de aceleași simțiri”, observație ce atestă din nou aptitudinea lui de a istovi faptul brut, reținîndu-i doar esențele pe care le intrupează.

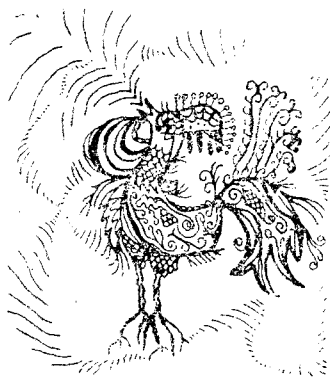
Revenind la peregrinările sale din tinerețe prin satele ardelenesti, e de reținut și faptul că tot de pe atunci începe a-și constitui și colecția de icoane pe sticlă, îmbogățită cu vremea. Acestea l-au uimit într-atît, încît a ilustrat cu cîteva un număr din „Adevărul literar și artistic”, însoțindu-le de un comentariu al său intitulat Icoane pe glajă (19 sept. 1937), printre primele de acest fel la noi. Acolo preciza, între altele, că „valoarea icoanei pe glajă vine din naivitate și rusticitate” și că „meritul lor artistic este o chestiune de întîmplare și trebuie căutat”. „De aceea o culegere artistică de icoane pe glajă presupune o căutare atentă, fără entuziasme principiale și prin persoane de gust” spre a le găsi pe cele cu „personalitate stilistică”, pe el impresionîndu-l, alături de patetismul în chip grotesc, imaginația fabuloasă, amintind basmele, „naivitatea cu care se amestecă în formele canonice ale pictorului, imagini din observația lui personală”. O Fecioară, pe care o reproducea în revistă, îl surprinsese „prin eleganța italienească cu care vîlul și coroana se ridică în chip de turn asupra capului”, prin „armonia combinației de roșu și verde”, cea ce făcea ca „efectul coloristic” să fie „fastuos”. Demonul artistic din el îl împinsese la copierea pe carton a respectivei icoane, copie pe care am reproduș-o în ediția cu Scrieri despre artă ale sale și pe care am revăzut-o de curînd acasă la el, înrămată omagial prin bunăvoința poetului Marin Sorescu. Călinescu era tare mîndru, de altfel, de picturile lui pe sticlă (în culori preparate după o rețetă proprie), pe care le alterna din cînd în cînd pe peretele exterior al casei de la stradă, ori deasupra ușii de la intrarea celei din curte, bucurîndu-se copilărește cînd îi erau observate.

Căci o posibilă explicație a „ciudățeniilor” și aparentei lui automegaloscopii din ultimii ani (în care unii au crezut a vedea pură megalomanie!) ar trebui căutată în faptul că, ajuns la independența materială și la un prestigiu bine consolidat, el își retrăia ipotetic și mai ales își împlinea paralel cu apogeul maturității, visuri și nostalgii ale nu tocmai agreabilei și îmbelșugatei lui copilării și adolescențe, care șocau pe cine nu le intuia un atare suport, cel puțin unora dintre ele. Bunăoară, în vacanțe, la mare, făcea zmeie copiilor și se lăsa prins alături de ei în jocul cu ele, culegea, tot pe acolo, împreună cu specialiștii din institut, folclor al copiilor, intrând în jocurile lor spre a-i provoca și a se uita o clipă pe sine, în excursii se juca de-a hoșii și vardiștii cu membrii institutului înarmați cu pistoale de la moși, o dată l-am surprins examinând cu vie curiozitate o vitrină cu jucării, iar casa lui devenise tot mai plină de păpuși, pentru care a scris și cunoscuta acum Tragedie a regelui Otkar..., interpretată cu păpușile în mână de el însuși la un Crăciun, în fața unui decor pe care-l confecționase și-l pictase singur.

Spectacolele-divertisment pe care le organiza cu noi în fiecare Ajun de Crăciun cuprindeau aproape de fiecare dată și o piesă de inspirație folclorică, profesorul conferind spectacolului în ansamblu (compus

de regulă din trei piese) o notă de autohtonitate, dar rechemînd, probabil, la modul buf, și unele scene folclorice văzute sau auzite de el în copilărie.

Așa a scris Basmul cu minciunile, Fluturile, Irod împărat, Brezaia, Crăiasa fără cusur, Soarele și luna, piese jucate de chiar folcloriștii din institut sau de îndrumații de dinsul într-acolo, din necesități de plan sau pentru alte motive (unele din ele „binecuvîntate” cum zicea el, adică pentru a frînge opreliști temporare) precum au fost în timp Valeriu Ciobanu, Al. Bistrițeanu, I. C. Chițimia, Ovidiu Papadima, Gheorghe Vrabie, subsemnatul și alții. În unele din aceste mici farse și parodii erudite cu material popular, menite inițial circulației de grup, sînt prezenți și folcloriștii ai institutului, uneori cu numele lor civil ca Vrabie și Chițimia („împăratul Vrabie”, „sfetnicul Chițimie”), profesorul șarjîndu-le amabil anume ticuri și expresii ori, „obligînd” pe cîte unul a juca în piese cu o direcție folclorică față de care acela manifestase cîndva o surdă opoziție. Însă, alături de partea anecdotică, de atmosferă, a relațiilor sale cu folclorul, asupra căreia am insistat mai mult, fiind mai puțin cunoscută, exista o altă în opera și activitatea lui Călinescu, ce merită a fi tratată separat, anume relațiile dintre opera lui Călinescu și diverse aspecte ale patrimoniului popular.



ion minulescu

inedite

Cu prilejul împlinirii a 90 de ani de la naşterea lui Ion Minulescu publicăm două scrisori inedite adresate de poet lui Mihail Dragomirescu.

Prima scrisoare, fără dată, a fost redactată în prima jumătate a anului 1907 şi se referă la unele aprecieri critice nejuste ale lui M. Dragomirescu din revista „Convorbiri” (anul 1907) asupra poeziilor *Romanţa celor trei corăbii* şi *Romanţa fără muzică* publicate de I. Minulescu în revista „Viaţa literară” din decembrie 1906. Despre prima poezie criticul scrie :

„In versuri libere, cu o limbă neologistă, cu o armonie originală şi în orice caz mai consistentă decât aceea a lui Ervin, dar cu o imaginaţie tot aşa de ciudată şi, deşi mai clară, avînd totuşi aceeaşi lipsă de precizie în contur (cum se cuvine de altminteri unui simbolist), poetul cearcă să intruzeze sentimentul mistic al peirii, ce ne ameninţă în drumul vieţii” (Cf. „Convorbiri” 1907 p. 266).

La a doua este şi mai drastic : „E un amestec de prozaism îndrăzneţ şi de galimatie în care lipsa de gust nu se poate susţine nici măcar prin armonia particulară poetului” (Cf. ibidem, p. 266).

Începînd din 15 aprilie 1907, poetul devenind colaborator la revistă, unde publică pînă la sfîrşitul anului 11 poezii, observaţiile critice ale profesorului sînt diferite. Cităm două exemple :

Referindu-se la poezia *Marş funebru* publicată în „Viaţa literară

şi artistică” (14 ianuarie 1907) M. Dragomirescu scrie :

„Poetul, într-o metrică originală ce merită să fie studiată, izbuteşte să dea versurilor sale o reală armonie, de un clar efect estetic, fără ca totuşi această adevărată muzică de vorbe să înăbuşe ideea poetică ce există” (Cf. „Convorbiri” p. 437).

Şi pe aceeaşi pagină a revistei, citind poezia *Clopotele* apărută în „Convorbiri” (1907 p. 405), M. Dragomirescu, entuziasmat de frumuseţea versurilor minulesciene scrie :

„Este o remarcabilă bucată poetică prin sinceritatea sentimentului şi mai cu seamă prin originalitatea armoniei” (Cf. „Convorbiri” p. 437).

Urmează textul scrisorilor :

Stimate Doamnă Dragomirescu,

Îmi pare foarte rău că în timpul de 6 luni de cînd mă cunoaşteţi, dacă nu aţi avut timpul necesar să vă edificaţi asupra talentului literar, nu l-aţi avut cel puţin pe acela de a vă fixa asupra caracterului meu, a bunei creşteri şi a bunului simţ de care am dat, cred, totdeauna probe. Nişte canalii — căci cei care inventează asemenea infamii nu pot fi decât canalii — au căutat desigur să vă convingă de o preţioasă aluzie murdară care aş fi făcut-o asupra vieţii Dv. de familie. Vă dau cuvîntul meu de onoare — dacă aveţi încredere în el — că intenţiunea mea nu a fost aceasta ; şi nu poate fi, deoarece din notiţa publicată, un om cu bun simţ nu poate înţelege decât ceea ce am vrut şi eu să înţeleg. Am voit numai să ridiculizez maniera Dv. de a vorbi şi de a face teorii estetice. Cei care v-au convins să credeţi într-altfel nu vă sînt prieteni. Credeţi-mă pe mine care nu mai am nici o legătură de prietenie literară cu Dv.

Este timpul să le daţi o lecţie fiindcă, cum nu vroi să fiu indirect insultat — această lecţie le-o voi da eu. Vă asigur că am toate mijloacele pentru aceasta.

Şi acum rămîne ca Dv. să mă puneţi şi pe mine şi pe ei acolo unde ni se cuvine.

Vă salut Ion Minulescu

21 mai 1926

Domnule PROFESOR

Avem onoarea a vă aduce la cunoștință că Ministerul Artelor vă delegă în mod onorific să studiați la Paris progresele pe care le-a făcut Teatrul Francez în ultimele vremuri și să ne raportați de cele constatate.

Rugăm Instituțiile Teatrale din Paris să binevoiască a vă da sprijinul de care veți avea nevoie ca în vederea dorinței ce avem de a fi cât mai amănunțit informați asupra acestei chestiuni utilă bunului mers al activității teatrale și în țara noastră.

MINISTRU.
Ion Minulescu

DIRECTOR GENERAL.
I. Dumitrescu.

În august 1926 profesorul era la Paris unde acordă un interviu ziarului „Paris-Midi“ ; contractează

cu editorul J. Gamber publicarea operei sale de sinteză *Le science de la littérature* și studiază progresele teatrului francez.

★

Pe lângă cele două scrisori inedite ale lui Ion Minulescu, publicăm mai jos câteva versuri umoristice adresate lui Ion Pașa, fostul său colaborator de la Ministerul Cultelor și Artelor.

Băile Malnaș
Gara — Allomás

Dragă Pașa, Ce mai faci ?

De ce taci ?

De ce nu-mi trimiți și mie

Un cuvânt de bucurie ?

De ce taci ca un șalău

Că tăcerea-i lucru rău.

Hai dă-ți drumul și mai spune

Și vreo două vorbe bune...

Că de rele, sunt sătul

Parcă-ași fi făcut... cumul !
noroc

Ion Minulescu.

De la stînga la dreapta, rîndul de sus : Vasile Savel, D. Karnabatt, Victor Eftimiu, Liviu Rebreanu, Eugen Lovinescu, Ion Minulescu, I. Iser, Emil Gârleanu, Dimitrie Anghel, A. de Herz.

Rîndul al doilea : George Diamandi, Lucreția Karnabatt, Marilena Gârleanu Ion Dragoslav.

Primul rînd : Dimitrie Nanu, Al. Th. Stamatiad, Corneliu Moldoveanu ; fotografie din 1912, cu prilejul numirii lui Emil Gârleanu ca director al Teatrului Național din Craiova.



reflecții despre personalitatea literaturii române

Un privilegiu al literaturii e de a exprima prin intermediul unor individualități puternice esențele, fizionomia unui popor. Concretizate în opere reprezentative, modalitățile de expresie personale se însușează într-un tot, întregindu-se reciproc printr-un fenomen de complexitate. Epocile literare au o structură caracteristică, iar literaturile naționale au stil al lor. Că acest stil evoluează în funcție de factori diverși, o epocă lăsând loc alteia, e fapt demonstrat. Există însă anumite permanențe interne, mai puțin frapante, care definesc comunitatea intersubiectivă ce se constituie într-o literatură națională. De la prototipurile arhaice, cu aerul lor naiv, până la mostrele artei moderne, între scrieri foarte distanțate în timp circulă un fel de fluid spiritual ce le conferă o rezonanță colectivă. Sute de scriitori, reprezentând tot atâtea stiluri individuale, se întilnesc pentru simplul motiv că apar în aceeași țară, în același climat, că au aminiții comune și recurg la aceleași cuvinte. Punctele de interferență sînt o realitate, afinitățile fiind determinate de contactele cu istoria și cadrul geografic, de atitudinea colectivității în fața universului, de apetența pentru ritmuri, lumină și culoare. Într-o literatură domină coarda epică, ritmul dinamic, în alta reflecția sau accentul liric. Cu toată simpatia de care se bucură în literatura franceză romanul de „capă și spadă”, marile

elanuri epice lipsesc: „Le Français n'a pas la tête épique"... În schimb, patosul face ca vechea literatură spaniolă să fie de nuanță eroică. Spectaculosul e prezent în roman-cero și în epopeea Cidului, în romanul lui Cervantes și în conflictele dramatice. Cînd Brunetièrre consideră că nota caracteristică a literaturii franceze (clară, logică, elegantă) este de a fi „în mod esențial sociabilă sau socială”, cea engleză fiind accentuat individualistă, iar italiana o literatură ce „s-ar putea numi artistică”, sîntem departe de a sintetiza specificul acestora.¹ Aici e vorba de o simplificare intenționată pentru a izola o latură cu maximum de specificitate. Ce literatură e, totuși, mai artistică în sens înalt decît cea franceză? Pe de altă parte, cum ar putea fi ignorat caracterul eminant social al literaturii ruse? Lucrurile trebuie înțelese în spirit comparat. Dezvoltîndu-se într-un mediu favorabil artelor, literatura italiană are afinități explicabile cu pictura și muzica iar epopeea din cinquecento se transformă în operă. Împrumutînd teme și motive mitologice sau din folclorul popoarelor vecine, clasicii francezi au imprimat scrierilor proprii un nou orizont social și uman, poezia fabuloasă a Eladei și pitorescul iberic dobîndind alte valențe.

I

Personalitatea unei literaturi ține de factori numeroși. Mai mult decît trăsăturile exterioare, comune adesea unui grup de popoare, interesează particularitățile de aspect intern care exprimă profilul lor spiritual. A descoperi aceste particularități înseamnă a face radiografia unui fenomen din cele mai complexe, luînd în considerație determinantele sociale și istorice, precum și relațiile cu alte literaturi, căci nu există cultură care să nu fi împrumutat de la alte culturi.

¹ *Le Caractère essentiel de la littérature française, in Etudes critiques sur l'Histoire de la littérature française, Cinquième serie, Hachette, 1922, passim.*

Cum o literatură este oglinda parțială a unei societăți, datele înregistrate de ea se cer alăturate antropologiei, sociologiei, istoriei artelor și celorlalți factori din a căror coroborare poate rezulta imaginea de ansamblu. Recurgând la o metaforă plastică, Albert Camus considera că istoria este „le signe des faits en bref”. Literatura unui popor este autoportretul lui în mișcare.

Ar fi absurd ca între fenomenele ce acționează asupra unei literaturi, influențându-i profilul spiritual, să nu figureze ambianța geografică și pulsul istoriei. Nu e de conceput literatura cu identitate proprie, care să nu aibă un cadru specific, o cauzalitate istorică și un resort etnogenetic. Există prin urmare un „genius loci”, nu ca element irațional, metafizic, ci ca sinteză organică a factorilor psihofizici, definind o realitate în mers. Format în arcul carpatic și pe versantele exterioare până la Dunăre, într-un mediu continental temperat, în psihologia poporului român se reflectă virtuțile teritoriului de origine. Trăsătura frapantă, peisajul în ansamblu e „variat, echilibrat și de o autentică noblete și frumusețe”, constituind „un indemn la cumpănire și clară viziune”.² Particularitatea sufletească ce decurge de aici e ceva echivalent cu latinescul „amoenitas”, atitudine implicând blindețe, toleranță, omenie. Cînd Tudor Arghezi constata că „n-am avut niciodată nici sfinți și nici un sclerată strălucit”, avea în vedere acest echilibru general, caracterul refractar extremelor. Relațiile între natură și stilul sufletească se traduc în anumite constante. „Acest rai, unic prin fertilitate, al Daciei, observa Mihail Sadoveanu, a avut locuitori statornici din cea mai adîncă preistorie, iar cei care s-au adăugat cu vremea s-au supus legilor lui firești. Civilizația, portul și datina de acum zeci mii de ani subzistă încă”.³ La

Eminescu, elogiul elementului autohton, preroman, e motiv poetic frecvent. De unde plăcerea de a evoca gloria „dacilor giganti”, „mărirea veche” a unui popor de zei, imaginînd o Dacie mitologică în persepectiva unei depărtări de lașă în urmă istoria pentru a se opri în fabulos. Sadoveanu, cu altă viziune, se declară „onorat de a fi coborîtor din băștinașii care erau sub oblăduirea vestitului nostru Burebista”.

Prin romanizarea intensă, fondul etnic daco-getic n-a dispărut; elementul latin, mai puternic, prezentînd o civilizație înaintată, a dat însă populației combinată un aer specific. Pe substratul dacic s-a suprapus idiomul latin popular; vechilor trăsături psihice, precum setea de libertate și eroismul, li s-au adăugat caractere noi, între care claritatea gîndirii și simțul realităților. Pînă la întemeierea unei Țări românești „supt un domn al cărui nume — dominus — înseamnă împărat”, secole de-a rîndul s-au menținut (precizează N. Iorga) contacte cu așezările romane din „insulele Adriatice, de pe coasta ragusană” și din alte părți. Toate formau împreună cu „populația dunăreană și carpațină o singură lume romanică”.⁴ În practică, astfel de contacte cu romanitatea apuseană erau o necesitate, un semn al înrudirii cu celelalte neamuri ale României.

Vicisitudini istorice de tot felul, invaziile popoarelor barbare din răsărit, lunga dominație otomană și alte obstacole au făcut ce literatura română să intre în circuitul literaturilor romane mai tîrziu. Fragmentarea teritoriului românesc în subdiviziuni cu regim diferit, nu odată în conflict, a fost un neajuns enorm. Literatura învederează, totuși, o dezvoltare relativ armonioasă, consecință a unității limbii, instrument de expresie de structură romanică, provenind din ramura orientală a latinei. Vocabularul în cea mai mare parte și sintaxa reflectă specificul romanic

deși, ca în alte limbi, fondului lexical fundamental i s-au adăugat elemente străine, în special vechi slave, explicabile prin contactele de ordin politic și religios. După unirea principatelor române (1859), mai insistent după constituirea statului român modern (în urma războiului de independență), mai mult încă după întregirea statului național în 1918, fenomenul reromanizării limbii — cum l-a numit Al. Rosetti — se manifestă cu intensitate crescîndă. Limba română asimilează în acest timp numeroase elemente neologice romane, mai ales franceze, a căror pătrundere masivă se explică, pe de o parte, prin afinități structurale lingvistice, pe de alta, prin lărgirea preocupărilor culturale. Peste o treime din lexicul actual este de proveniență neologică, încît limba vorbită astăzi de pături din ce în ce mai largi, beneficiază ale culturii, diferă sensibil de limba de acum două veacuri.

II

Lungi secole de viață pastoral-agrară au imprimat poporului român și psihologiei lui o extraordinară afinitate pentru natură. Impozante cetăți de piatră s-au ruinat, așezări odinioară active, ca mîndra Histria, au dispărut; interesul pentru natură a rămas ca o permanență sufletească națională. Nu același lucru se poate spune despre alte popoare. Spaniolii exaltă forța, vigoarea fizică, dovadă prestigiul milenar al tauromachiei, vizibil la Goya, Garcia Lorca și Picasso, pasiune transmisă americanului Hemingway. Francezii au cultivat mult timp intimitatea sa-loanelor, motiv pentru care Noua Heloiză a lui Rousseau și mesajul ei, „le retour à la nature”, le-au apărut ca o revoluție. Pentru italieni, natura e un decor al dragostei, vitalitatea meridională simțînd nevoia expansiunii, materializîndu-se în canțonete și serenade, în care peisajul e asociat euforiei erotice. Curios e că farmecul mării nu ademenește pe poeții peninsulei, fapt ce provoacă reacții. „Italia

¹ Athanase Joja, *Profilul spiritual al poporului român, în Ethos și logos*, 1966, p. 9.

² *Opere*, vol. XII, p. 230.

⁴ N. Iorga, *Istoria literaturilor române în dezvoltarea și literaturile lor*, Buc., 1920, pp. 6, 7.

s-a înălțat deasupra mării — constată un critic mai vechi — trăiește prin mare, așadar către mare trebuie să se orienteze sufletul italian".⁵ La români, integrarea în marile cicluri ale naturii se confundă cu existența și istoria în general. În locul aventurii exotice peste mări, traducînd „la nostalgie du pays qu'on ignore" — cum scrisese un mare poet — găsim seducția biruitoare a codrului și muntelui. În lirica populară, elogiul codrului, „frate cu românul", constituie o temă tipică, neîntîlnită la alții. Loc de rezistență împotriva oprîmării, codrul merita acest omagiu. Lecția naturii este o lecție de înțelepciune și solidaritate. „Lasă-mă să intru-n tine", — iată un apel adresat codrului, însoțit de asigurări tandre: „Nici o creangă n-oi lua / Cît numai un ram de brad / Să pun coadă la baltag". Sîntem departe de munții neliniștiți și pădurea agitată, care-i sugerau lui Verhaeren „le spasme universel des choses..."

Referindu-se la cele două simboluri pe care un cercetător italian le-a găsit „pentru a ilustra tema centrală a literaturilor clasice din sud și a celor din nord, templul și pădurea, il templo și la silva", Tudor Vianu conchidea, într-un excelent studiu, că literatura română ar ocupa în acest sens „o poziție intermediară"⁶. De la Alecsandri pînă la Sadoveanu, codrul e constant o prezență seducătoare. La Eminescu, pădurea devine un fel de simbolizare a eternității, spectacol sublim, ca în Revedere, muzică unduitoare de aramă și argint, ca în Călin, freamăt al vieții, metaforă cu rezonanțe mirifice. „Împărat slăvit e codrul, / Neamuri mii îi cresc sub poale, / Toate înflorind din mila / Codrului, Măriei Sale" (Povestea codrului). Există însă și cealaltă imagine, — a naturii — templu, întîlnită anterior la Baudelaire. În pădurile alpestre ale munților Neamțului, Calistrat

⁵ A. Baccelli, *La poesia del mare*, în *Nuova antologia*, 1914, 16 aug., p. 613.

⁶ *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în *Studii de literatură română*, Ed. didactică și ped. 1965, p. 555.

Hogaș are sentimentul grandiosului și misterului: „Ai fi zis că te afli sub o imensă boltă de templu, sprijinită de mii de coloane, din înălțimea căreia cu greu mai străbătea înăuntrul lumina ogivală a cerului“ (Spre Nichit). La Ion Pillat, frontoanele templelor din Elada se interferează cu legendele pădurilor natale. Idealul clasic al poetului Argeșului, — „o vrajă de pilaștri și de proporții drepte“ — se materializează în nevoia luminii solare, ca și în geometria perfectelor raporturi între lucruri.

Căutînd munții și codrul pentru a rezista în fața invaziilor, românii au ales o situație defensivă destinată să le păstreze ființa națională. Ceea ce Lucian Blaga a numit „retragerea din istorie“, a fost, timp de cîteva secole, singura modalitate de a exista. Condițiile pentru o literatură cultă lipsind, în arcul carpatin s-a dezvoltat, în veacuri frămîntate, una din cele mai specifice creații folclorice, încît se poate spune că folclorul reprezintă mult timp conștiința de sine a poporului român. Pînă la Alecsandri și Eminescu, chiar și după ei, observa Ion Pillat, poezia populară deține față de creația modernă „același rol pe care îl au în alte literaturi mai vechi perioadele lor clasice“. ⁷ Pe cînd alte literaturi au beneficiat de exemplele clasicismului și Renașterii, literatura română, fără să fi rămas străină de impulsurile umanistice de la Atena, Bizanț și Roma, se dezvoltă pe fundamentul generos al folclorului, crescînd din propria ei substanță. Nu se putea ca tezaurul popular să nu atragă atenția de timpuriu. Legendele consemnate de Ion Neculce pe la 1745, sub titlul evocator *O samă de cuvinte*, precedă cu două decenii culegerea englezului Thomas Percy, cu mai mult încă renumitele colecții ale lui Herder, ale lui Arnim și Brentano. Tradiția folclorică generează la noi un stil cu un pronunțat caracter de clasicitate, verificîndu-se astfel observația lui Lessing că poporul urmează spon-

tan principiile frumosului clasic. Similar se pronunță și Delavrancea, cînd afirmă că „estetica noastră populară este la fel, în legile ei fundamentale, cu estetica operelor de cea mai înaltă cultură“.

Marile opere ale clasicismului greco-latin cunoscute de cărturarii români începînd din secolul al șaptesprezecelea nu duc la conturarea unui curent clasic. Formează însă un suport pentru dezvoltarea tendințelor umaniste, ceea ce e un cîștig important. În colegiile umaniste poloneze, cronicarii moldoveni Grigore Ureche și Miron Costin dobîndiseră o instrucțiune din cele mai temeinice; fapt notabil, colegiile respective țineau legături strînse cu mișcarea culturală apuseană. Stolnicul muntean Constantin Cantacuzino, unchi al lui Constantin Brîncoveanu, studiasse la Padova, dovedindu-se un erudit pasionat. Avînd conștiința puternică a romanității poporului nostru, toți aceștia utilizează în scrierile lor istorice mărturiile din vechii comentatori latini, iar ca oameni de cultură se interesează de filozofia și literatura celor vechi. Contemporan cu Pascal și Racine, Miron Costin se referă atît la istorici de mărimea lui Dion Cassius, Eutropius, Quintus Curtius, cit și la Homer, la Esop, la celebrele Vieți paralele ale lui Plutarh, la Virgiliu, Horațiu și Ovidiu. Poemul de meditație filozofică *Viața lumii reia* tema clasică a efemerității omului, cu concluzia că și sistemele astralelor sînt supuse aceluiași declin iminent. Interogația retorică: „Unde-și vei găsi?“ / *Mari împărați și vestii?*“, a fost discutată în analogie cu memorabila invocație elegiacă a lui François Villon: „*Mais où sont les neiges d'antan?*“ (Ballade des Dames du temps jadis). Concomitent cu Nicolae Milescu, autor al unui tratat în latină pentru janseniștii de la Port-Royal și al unui Jurnal de călătorie în China, redactat în rusește, stolnicul Constantin Cantacuzino (născut în jurul anului 1640) se distinge prin largul orizont intelectual umanist. La mănăstirea

⁷ *Tradiție și literatură*, Ed. Casa școalelor, 1943, p. 29.

Mărgineni, ctitorie a Cantacuzinilor, stolnicul adăuga bibliotecii moștenite prețioase cărți și manuscrise, în elină, latină și franceză. Din modul cum era alcătuită biblioteca, se pot aprecia interferențele dintre umanismul latin, prin intermediul Romei, și cel bizantin, difuzat prin școlile înalte de la Constantinopole, cu unele ramificații în școlile de la București și Iași.⁸ Intelectual fin, cu relații peste hotare, istoriograful muntean e un umanist de suprafață europeană, care aprofundase epopeile homerice, *Philosophia naturalis* a lui Aristotel, dialogurile lui Lukian, *Moralia* lui Plutarh. Îi erau familiare discursurile și epistolele lui Cicero, istoriile lui Tit-Liviu, discursurile și epistolele lui Virgiliu, odele lui Horațiu, *Metamorfozele* lui Ovidiu, scrierile lui Marțial și Terențiu. Cercetase pe lângă acestea, *Le vite degl' imperadori et pontefici romani* de Petrarca, adagiile lui Erasm, *De inquirenda veritate* a lui Malebranche, *Il Principe* de Machiavelli, scrisorile lui Francesco Loredano și altele. Cu strălucita personalitate a lui Dimitrie Cantemir, umanismul atinge, în primele decenii ale veacului al optzecezelea o culme din cele mai înalte. Prin neostenitul principe cărturar, cultura feudală românească pătrunde în circuitul valorilor europene, opera lui Cantemir aspirind către o cuprindere multilaterală a istoriei, filozofiei și literaturii. Studiile îndelungate la Academia grecească de la Constantinopole („filială spirituală a universității din Padova“)⁹ cunoașterea literaturii greco-latine și a filozofiei neoaristotelice, profunda informare în orientalistică (arabă, turcă, persană), contactele cu mișcările culturale apusene și realitățile rusești, demonstrează un orizont intelectual unic în epocă. Pe plan literar, interesează Istoria ieroglică. Pamflet politic în limba română, redactat la Constantinopole, cu personaje travestite în

patrupede, păsări și apariții fabuloase, Istoria ieroglică devine o colecție de maschere, ca mai vechiul Roman du Renard.

Contactele cu umanismul european, mai consistente în secolul al optzecezelea, se reflectă pe de altă parte în diverse talmăciri de aspect filozofic-moral (din grecește și latinește) și în circulația tot mai intensă a așa-numitelor cărți populare de tipul *Esopiei* și *Erotricitului*, pătrunse la noi prin filiera apuseană după ce obținuseră acolo de mult o audiență largă), dar și prin filiera slavă. Lucru cunoscut, în a doua jumătate a secolului al optzecezelea profesorii greci de la școlile noastre, militanți pentru eliberarea patriei lor, sînt receptivi la ideile înaintate ale literaturii franceze. Dînd traduceri în grecește din „toată marea literatură a secolului“, ei ofereau intelectualilor români ai epocii acces către operele lui „Voltaire, Rousseau și Marmontel, ale lui Montesquieu, Mably, ale abatelui Barthélemy și ale lui Rollin, ale lui Condillac și Destutt de Tracy.“¹⁰ Comerțul cu cartea, prin intermediul librarilor apuseni și difuzarea unor publicații periodice în acest timp, ilustrează că numeroși cărturari din Țările române erau, îndată după apariții, în posesia volumelor tipărite la Paris, Viena, Londra, Amsterdam.

Cînd învățații transilvăneni Micu, Șincai și Maior, „cavaleri ai idealului național“, — cum i-a numit N. Iorga — descoperă, prin intermediul bibliotecilor de la Roma sau din alte părți, valorile majore ale culturii clasice, rolul lor a fost acela de pedagog și militanți pentru drepturile românilor din Transilvania, nu de creatori. Literatura transilvăneană de la sfîrșitul secolului al optzecezelea și începutul secolului al nouăsprezecelea se dezvoltă sub semnul iluminismului, avînd un accentuat caracter instructiv, moralizant. Școala latinistă a dat expresie în special preocupărilor erudite, de natură istorică și filologică, stimulînd totodată con-

⁸ Elocvent, catalogul: *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, Buc., 1967, publicat de Corneliu Dima-Drăgan.

⁹ *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Academiei, 1964, p. 608.

¹⁰ Tudor Vianu, *Op. cit.*, p. 550

științele. Peste tălmăcirile sau adaptările din poemele virgiliene și din Metamorfozele lui Ovidiu, datorate lui Vasile Aaron și Ioan Barac, nu trece spiritul științelor al talentului. Țiganiada lui Budai-Deleanu demonstrează însă o asimilare temeinică a epopeii latine și a celei mai noi, italiene, poemul său eroi-comic depășind exemplele pentru a pune în valoare, din perspectivă personală, idealul libertății.

III

Pînă la 1840, cînd Dacia literară lasă urme de foc, marcînd începutul unei epoci eroice, filoane neoclasice, preromantice și romantice se împletesc cu sugestii folclorice. La Cîrlova, la Iancu Văcărescu și G. Asachi se simte diversitatea solicitărilor, în căutarea unui sunet propriu. E o fază de tranziție, de experiențe și tatonări. Din tipografiile românești pornesc tot mai multe traduceri și adaptări de lucrări străine, prioritate avînd literatura franceză; concomitent se citează traduceri din lakiștii englezi și din liricii italieni. I. Heliade-Rădulescu alcătuea planul unei vaste campanii de traduceri din alte literaturi, militînd pentru o bibliotecă universală. Replica lapidară a lui Kogălniceanu, alarmat de excese posibile („traducțiile nu fac o literatură”), se înscrie în categoria formulelor devenite istorice, ca de pildă: „Nasc și în Moldova oameni”, — ambele avînd ca punct de plecare increderea în posibilitățile geniului național.

Față de diversele tendințe anterioare, romantismul cu particularități naționale deține după 1840 un loc important. Romantismul francez se contura ca mișcare de reacție împotriva rigorilor clasicismului, de unde o latură protestatară, anti-feudală, paralel cu alta paseistă, depresivă. De altă factură, romantismul german impregnat de folclor și filozofie idealistă, eșua în fabulos ori în vis. La romanticii români, accentele macabre, nuanțele esotereice sînt ca și absente. Nu scriitorii pesimiști, lamartinieni sau a-

fectînd „le mal du siècle”, caracterizează epoca. Printr-un fenomen etic de nemulțumire pozitivă, tema ruinelor dobindește un ton luminos, poezia asumîndu-și un rol militant, adesea mesianic. Cu alte cuvinte, în locul unui romantism solitar și elegiac, romantismul românesc, pătruns de sevă populară, dispune de un fond social energetic, dinamizînd energiile în vederea marilor idealuri politice și istorice. Pe de altă parte, în plin romantism, spiritul realist iese în primul plan, ca în fiziologicele sau schițele de moravuri de tip balzacian, semnate de Negruzzi, Alecsandri, Russo și ceilalți. Epoca are trăsăturile unui adevărat risorgimento românesc, campania împotriva feudalismului imbinîndu-se cu lupta pentru unirea principatelor. A cînta destinul viitor al României era o datorie, motiv pentru care la Alecsandri, Russo, Bolintineanu și ceilalți profetismul și accentul solicită mai mult decît perfecțiunea.

Pe cînd în literatura franceză glasul lui Montaigne exprimă tendința spre scepticism (concretizată în pateticul „Que sais-je”) iar Descartes pune în onoare raționalismul; în timp ce vitalitatea italică dă curs freneziei de a trăi, iar sufletul spaniol se angajează în debateri dramatice, — literatura română stă sub semnul psihologiei al speranței și acțiunii. Pentru români, secole de-a rîndul, a trăi a însemnat a lupta. Cele mai substanțiale producții folclorice traduc, la români, bucuria faptei, motiv pentru care balada a cunoscut o răspîndire largă. Simbolizări ale eroismului și demnității, figurile tipice ale baladelor sînt viteji în dimensiuni hiperbolice. Răspunzînd imperativului de a exista ca națiune, literatura reflectă, începînd cu cronicarii și cu scrierile Școlii ardelenne, tendințe militante, de natură socială și patriotică. Era normal ca literatura română dintre 1840 și unirea principatelor să fie creația unei generații devorate de idealul acțiunii, la care condeii se confundă cu arma. Istoria și mitul folclorice merg împreună în direcția indicată de manifestul atît de fecund în urmări

al lui Kogălniceanu. Practic, spiritul militant, evident în continuare la Eminescu și Caragiale, la Sadoveanu, Iorga, Argezei și contemporanii lor, e o modalitate de integrare într-un ethos cu baze populare, așadar cu rădăcini în experiența milenară.

La clasicii de pe la 1880, accentul uman, ca unire a frumosului cu spiritualul, se redimensionează în numele unui ethos mergind de la comun până la titanismul eminescian, de sorginte romantică. În aparență, nuvelele lui Slavici au afinități cu sentimentalismul german din povestirile de tip *Dorfgeschichte*; prin modul în care insinuează principiile etice, încorporate în eroi, mai exactă e comparația cu „nuvelele exemplare” ale lui Cervantes. Căutînd cuvîntul „care să exprime adevărul”, Eminescu se angajează în marile chemări la revoltă care fac din el un Savonarola al indignării dezlănțuite. Sub aparențe flegmatice, la Caragiale risul arde și mușcă, stigmatizînd sau compromițînd iremediabil. Eminescu și Caragiale sînt doi dintre marii revoltați ai literaturii române. În elocvența colecție de proverbe din proza lui Creangă eticismul popular își spune cuvîntul în alt mod, propunînd cititorilor (printre rînduri) o lecție de echilibru și bun simț. Inconsecvent în alte privințe, Macedonski se alătură contemporanilor săi, îmbrăcînd toga unui cenzor social. Dintr-o generație mai fină, Delavrancea se solidarizează cu înaintașii; Coșbuc sintetizează o direcție morală în care se regăsesc roadele experienței de viață de la daci pînă la noi.

Fenomen cu efecte decisive, teaurul sensibilității și gândirii populare se împletește neconținut cu modul de a vedea al scriitorilor. A iubi viața e o condiție a fericirii; a privi cu liniște sfîrșitul, o dovadă de înțelepciune. Seninătatea păstorului din Miorița, baladă cu o mie de variante, nu e o indiferență mortisă, ci rezultatul unei filozofii multiseculare. De o parte simbolul tinereții perpetue, întrupat în formula tipică „frunză verde”, de alta stoicismul în fața finalului inexo-

rabil. În spiritul Mioriței, Coșbuc ajunge în Moartea lui Fulger la o concluzie similară: „Nu cerceta aceste legi!”... Nicăieri însă nu se reflectă mai luminos fiorul fin al înfrățirii cu natura-mamă ca în Vara, testimoniu poetic al clasicității noastre: „Natură, în mormîntul meu / E totul cald, că e lumină!” Iată două versuri în care, de la poemele vedice pînă astăzi, se concentrează maxima înțelepciune. Interesant pentru noi e că această filozofie reprezintă o viziune românească asupra destinului. Sublinierea ideii despre moarte e o biruință a inteligenței, dar și o formă a ethosului național. Finalul scutit de tenebre e destinat să genereze, ca în miturile geto-dacilor, începutul unei noi lumini.

Faptul că literatura română modernă a intrat direct în romantism, fără să beneficieze decît sporadic de lecția clasicismului, n-a rămas fără consecințe. Pentru un popor cu disponibilități vitale și creatoare cu totul remarcabile, contactul mai îndelungat cu clasicismul putea fi o experiență utilă în primul rînd în privința disciplinării stilului. Clasicismul a exercitat la noi mai mult sugestii decît influențe modelatoare. Lipsa rigorii clasice în compoziție a permis însă libertatea de mișcare, romantismul favorizînd expansiunea vitalității, limbajul sincer, pulsul inimii. Pușini sînt scriitorii români preocupați de „spiritul de geometrie”, de care vorbea Pascal. Totuși, simpatia deschisă pentru modelele clasice apare durabilă. O demonstrează pastelurile și dramele romane ale lui Alecsandri, bardul de la Mirccești pronunțîndu-se explicit: „Pe măsură ce înaintez în vîrstă, citesc mereu pe clasici”. Asimilat în substanța lui, spiritul clasic fertilizează, cel puțin în parte, creația lui Odobescu, eseu *Pseudokynegetikos* fiind o capodoperă a prozei noastre din veacul trecut. Romanticul Eminescu face, deschis, elogiul sufletului clasic. La Duiliu Zamfirescu, poet al reveriilor solare, în stanțe cristaline, respiră o delicată nostalgie horatiană. Muzica perfectelor proporții din arhitectura și

poezia Eladei trimite peste secole acorduri ademenitoare, ca în această invocație Pe Acropole :

„Lasă-mă să vin la tine, lume plină
de parfumuri,
Ce răesai din timpul clasic ce mi-a
fost atât de drag.
Să culeg în libertate trandafirii de
pe drumuri,
Să mă-mbăt de armonia limbii din
areopag...”

Calistrat Hogaș, originalul drumetș prin munții Neamțului, are viziuni cu grifoni, nimfe și hama-driade, simțindu-se când contemporan al lui Virgiliu, când om al pămintului. Cu altă optică, Victor Eftimiu și Ion Pillat oscilează între mitologia clasică și folclorul românesc.

IV

Intrind în secolul al douăzecilea, tendințele inovatoare și cele legate de tradiție se confruntă în ideologii estetice și sociale opuse. Tineri intelectuali proveniți dintre rurali se stabilesc în medii citadine, dar ciocnirea cu realitățile burgheze generează crize de adaptare, unele realmente dramatice. După o mie nouă sute, mai intens în perioada interbelică, sub influența noilor relații sociale, singularizarea intelectualului onest devine fenomen curent. Locul unde nu s-a întâmplat nimic evocat de Mihail Sadoveanu sau Țirgurile unde se moare în viziunea lui Cezar Petrescu le apar celor veniți de la țară ostile marilor tentații spirituale. Pe lângă conflictul cu mentalitatea burgheză, e de observat că intelectualii la care se referă Sadoveanu, Cezar Petrescu și alții sint adaptați mai degrabă naturii decit societății. Precum odinioară se produsese „retragerea din istorie“, cei lezați tind către o retragere din societate. Personajul titular din Însemnările lui Neculai Manea de Sadoveanu, infrînt, de o tristețe paralizantă, nu mai aspiră decit la izolarea într-o „sihăstrie“, pentru a se claustra într-o căsuță „albă și liniștită“. Alt personaj, din Suflete tari de Camil Petrescu, îi recomandă unui ins frămîntat,

aproape identic : „o căsuță albă sub o coastă de munte...“ Sensibilizați la extrem, indivizi din generația întîiului război mondial — „generația pierdută“, cum i-a spus Hemingway — eșuează în „capitala care ucide“. Natura rămîne pentru ei un paradis necercetat.

De cealaltă parte se găsesc partizanii poeziei citadine, exaltînd dinamismul modern al orașelor fetaculare. Formele patriarhale conțineau în ele pericolul stagnării. Se simțea nevoia unei sinteze între tradiția vie și inovație. Simpatia scriitorilor de la Viața românească pentru umiliții și ofensații apăsai de „dureri înăbușite“ nu exclude radical interesul pentru poezia modernă, cu condiția ca aceasta să evite extremele. La Viața nouă, Ovid Densusianu, promotor al modernizării, e totodată un profund admirator al geniului folcloric ; acțiunea lui în sprijinul formelor noi se ridică, de fapt, împotriva unilateralizării semănătoriste. Dacă militantul Octavian Goga îndeplinește în mod prestigios funcția de tribun național și social, solitarul Bacovia, modern ca structură, are propria-i notă socială. Sadoveanu, Agirbițeanu, Gala Galaction, prozatori de factură clasică, sint contemporani cu modernii Ștefan Petică, D. Anghel, Ion Minulescu și ceilalți. Perioada dintre 1900 și primul război mondial e o etapă de confruntări. Revista Viața Românească reia în condiții noi campania Daciei literare pentru afirmarea specificului național, acțiune continuată cu argumente sociologice și estetice după primul război mondial. Trăsătură de reținut : spiritul critic lucid intervine la timp, atît în secolul al nouăsprezecelea cit și după aceea, fie împotriva exagerațiilor din afară, fie temperînd îngustimile dinlăuntru.

În esență, aceste confruntări între tendințe contradictorii sint niște fișe de temperatură ale literaturii timpului, configurînd un climat. E altceva decit înainte. În secolul trecut se manifestaseră grupări sau scriitori cu idealuri comune, unii cu afinități simpatetice : generația de la 1848, generația lui Eminescu, Ca-

ragiale, Slavici, în ultimele decenii generația lui Delavrancea, Vlahuță, Coșbuc. După 1900 ideea de generație implică numai un aspect cronologic, nu și unul de coeziune spirituală. Se manifestă creatori născuți în jurul anului 1880 („generația lui 1880”), între care Tudor Arghezi, O. Goga, Panait Cerna, G. Bacovia, Ion Minulescu, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Liviu Rebreanu, Matei I. Caragiale, Hortensia Papadat-Bengescu. În timp ce Arghezi dă expresie marilor întrebări ale lirismului modern, Sadoveanu aparține filonului tradițional. Larga deschidere către literatura franceză, căreia între cele două războaie i se adaugă interesul pentru alte literaturi, constituie un fenomen caracteristic literaturilor moderne. Se simte nevoia de a verifica rezultatele altora. În perioada interbelică se produce la noi un proces de adincire în psihologie, avînd drept urmare abaterea de la descripție către analiză. Rolul reflecției crește considerabil, — creația lui Lucian Blaga, Al. A. Philippide, Camil Petrescu aliindu-și acum idei din filozofia contemporană. Ca reacție împotriva tendințelor conservatoare și mistice, asistăm la proliferarea tendințelor modernizante, unele de aspect extrem. Producțiile avangardiste, urmărind uneori să persifleze formele clasice, nu zdruncină totuși temelia literaturii realiste și sociale, înflorirea romanului fiind o mare certitudine.

V

Scopul culturii naționale, arăta A. D. Xenopol, teoretician al istoriei, este de „a menține și dezvolta la un popor conștiința de sine”, contribuind totodată, cu mijloace specifice la „însuși progresul universal”.¹¹ Componentă a culturii naționale, literatura română răspunde acestor nobile comandamente, scriitorii reprezentativi exprimînd, în numele colectivității, conștiința despre noi înșine. Sint unele opere

care concentrează în modul cel mai elocvent sensibilitatea și psihologia națională. S-a vorbit de secolul lui Voltaire și de epoca lui Goethe (Geist der Goethezeit); de ce n-am vorbi, cu aceeași îndreptățire, de epoca lui Eminescu sau a lui Sadoveanu și Arghezi? O necontenită mișcare de planuri, de la social la individual, de la tensiunea dramatică pînă la olimpianismul înțelepciunii, — iată ipostazele unei literaturi în care conștiința, omenescul și acordul cu natura sînt coordonatele acestei literaturi stă omul, care, după cuvîntul unui personaj sadovenian, „trebuie să fie stăpîn, adică liber”. De la marii croniciari pînă astăzi primează interesul pentru om. A cunoaște și înțelege omul, iată un ideal, concretizat estetic în interesul pentru biografie și portret. Experiențele ermetice ori absurde, care confirmă divorțul dintre literatură și viață, n-au avut răspîndire, sau n-au fost receptate.

În dezbaterile fundamentale despre existență, marile întrebări demonstrează o atitudine lucidă, refractară cețurilor depresive. Nu pot fi ignorate monologurile metafizice, în căutarea absolutului, la Eminescu și Blaga, dar tonalitatea generală ilustrează acordul multimi-lenar cu legile universului. De altfel, literatura română e mai puțin o literatură întrebătoare, reflexivă, cit una de observație și bucurie de a trăi, viața fiind nu atît disecată, cit privită cu uimire. În ansamblu, fiecărei atitudini îi corespunde un revers, un dublet semnificativ, și în cele din urmă alternanța lor duce la un echilibru caracteristic. Deoparte, gravitatea eminesciană, de alta risul lui Caragiale și Creangă. Un Sadoveanu preocupat de înțelegerea profundă a omului pămîntului și un Arghezi poet al omului în perspectivă universală. Vitalismul dacic se împletește cu rigoarea și claritatea romană. Se ajunge astfel la ceea ce A. Joja numea plastic „apolinizarea fondului dionisiac”.¹² Sentimentul tragicului e atenuat prin raportare la marea

¹¹ *Cultura națională*, în *Convorbiri literare*, 1868, pp. 231, 233.

¹² *Op. cit.*, p. 8.

liniștită a naturii; risul nu izbucnește în cascade, fiind mai degrabă o manifestare a inteligenței. „Risul și veselia — scrie Calistrat Hogaș — sint piperul și sarea vieții și, în același timp, singurele lucruri omenestii...” La Sadoveanu, melancolia se dispersează, lăsând loc uneori unei vioșii care nu are rezonanța lui Creangă, dar vine din aceeași sursă. Registrul liric al lui G. Topirceanu oscilează între tristețe și umor. Căutînd nota definitorie a umorului românesc, el consideră că acesta este semnul inteligenței. Inteligent e sinonim cu „deștept sau treaz, neadormit”. A rîde la timp și cu rost e dovadă de înțelepciune. Proștii n-au umor. Sentimentalismul autopersiflat devine o atitudine. Chiar și la gravul Camil Petrescu găsim, ca la Eminescu, un umor de idei, inefabil.

Pe o mare întindere, proza românească e narativă. La moldoveni, în special, vocația narativă este aproape generală, conversația bazată pe rafinament și subtilitate fiind alceva decît taifasul oriental. De la Neculce pînă la Sadoveanu marii prozatori moldoveni sînt povestitori. Cuceritorul Creangă este o sinteză a spiritului popular, ridicînd povestirea la nivelul artei universale. Sadoveanu se abate cu plăcere de la rigorele romanului, vîzînd, de pildă, în Nicoară Potcoavă o poveste istorică. Creangă e folclorul însuși, colportat de un artist; Sadoveanu e un rapsod, un aed popular. Povestitori suculenți sînt însă și muntenii Nicolae Filimon, I. L. Caragiale, Ion Ghica, Gala Galaction, urmași de Gib. I. Mihăescu, Zaharia Stancu și alții. Nu pot fi omiși nici transilvănenii, din rîndurile cărora se detașează Ion Slavici, Ion Agirbiceanu, Liviu Rebreanu, ca și talentatul Pavel Dan, care, trăind mai mult, putea deveni un scriitor mare. Sintem un popor de povestitori, apropiați, în privința comunicativității, de italieni. Un nou-venit la Hanu-Ancuței e întrebat îndată: „Dar istorisiri știi să spui?” Și răspunsul sună categoric: „— Știu, ca oricare om, — de ce să nu știu”. Hanu-Ancuței, fermecătoarea capodoperă sadovenia-

nă, simbolizează pe plan național nevoia sufletească a destăinuirilor și conversației. Influențat de Sadoveanu, prozatorul bulgar Iordan Iovkev dădea un volum analog, *Noaptea la hanul din Antimovo*, în care povestitorii reuniți la un loc evocă legende din Stara Planina.

S-a observat că la scriitorii noștri oralitatea exprimării e o notă comună, ca efect al caracterului popular al limbii. Arta lor se distinge „prin impresia trăirii intense a faptelor și a zugrăvirii vii a personajelor, care par a ne vorbi direct, alături de autor, conferind astfel tuturor genurilor literare o trăsătură ce aparține, prin excelență, dramaturgiei”.¹³ Există un știl al povestitorilor români care substituie aventurosului picaresec și isprăvilor de capă și spadă plăcerea pentru legendă și baladă, amestecul de realism și vis, participarea lirică și reflecția. Vibrația lirică e, cum remarcă Sadoveanu, „una din notele distincte ale literaturii noastre”.¹⁴ În ultimii ani, asistăm la o nouă înflorire a povestirii de nuanță lirico-epică, într-un spirit modern. Chiar și la prozatorii din generațiile noi, la Marin Preda, de exemplu, povestirea trece pe primul plan.

Cînd Henri Focillon sublinia la români simțul coloristic, avea în vedere pictura. Sensibilitatea pentru culoare caracterizează și literatura, care reflectă în cadrul ei preferințe cromatice populare. Pastelurile lui Alecsandri, sublimul naturii la Eminescu și Sadoveanu sînt expresia milenarei comuniuni cu natura într-un rafinat amestec de poveste și realitate. Între frescele exterioare de la Voroneț din secolul al XVI-lea și literatura descriptivă din Moldova se învederează puncte de contact semnificative, traducînd un gingaș simț al plasticii și ritmului. Nu numai la Eminescu, ci și la munteanul Argezei, ca la toți poeții de geniu, rima însăși e culoare; nu culoare în sens strict, ci vibrație sufletească diferențiată. Dar

¹³ Ion Neculce, scriitor artist, în *Opere* vol. XIX, p. 476.

¹⁴ Al. Dima, *Conceptul de literatură universală și comparată*, Editura universităţii, p. 206.

culoarea nu există decît ca o rezonanță a luminii. Setea de lumină reprezintă una din permanențele sufletului românesc, favorizînd starea de echilibru și plenitudine în fața universului. În reveriile eminesciene, de structură romantică, nostalgia luminii stăruie ca un vis al perfecțiunii. Din eposul coșbucian iradiază o lumină plină, fertilizînd splendoarea vieții, ceea ce l-a determinat pe Ibrăileanu să afirme că un pastel ca Vara marchează „triumful soarelui în poezia lui Coșbuc și în poezia românească”. La ceremoniile de pe muntele Om, magul Kesarion Breb din Creanga de aur de Sadoveanu se arată păstorilor în ziua în care „soarele stă pe cer la cea mai mare înălțime a lui, după jumătatea lunii iunie, în zodia Racului”. E ziua solstițiului de vară, în care Sadoveanu însuși, omul naturii, are sentimentul totalității, savurînd bucuria de a exista. „Era vara în toi și un cer încrăment în liniște ca un smalt albastru”, consemnează altădată, în splendidul 24 iunie, același moment. În mitul genezei, Lucian Blaga descoperă o emanșă „sete de lumină și soare”. Elanul vital al iubirii „e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintii” (Lumina). Deși adoră taina, cîntecele de debut ale poetului din Lancrăm sînt rachete incandescente, sondînd infinitul: poeme ale lumii.

VI

Să revenim la filonul folcloric, cu resursele lui inepuizabile. Încă o dată folclorul își afirmă funcția activă și în literatura veacului nostru, firește, într-o viziune modernă, îmbogățită neconținut. „Ce lucru poate fi mai „al nostru” — se întreba după primul război mondial G. Ibrăileanu — decît literatura populară — opera literară în care se oglindesc cele două mii de ani de viață subiectivă și obiectivă a poporului român, în mediul natural în care a fost el menit să trăiască”.¹⁵ La un an după aceste cuvinte, în discursul de re-

cepție din 1923, Mihail Sadoveanu rostea sub cupola Academiei un elogiul la fel de vibrant. De la Eminescu începe asistăm la intelectualizarea folclorului, al cărui limbaj stilizat poate traduce, ca în Luceafărul sau în Ce te legeni, atitudinii sufletesti profunde. Potrivit evoluției gustului estetic, din folclor se păstrează amprenta stilistică și accentul, — cum a procedat Enescu în rapsodii — sugestiile primare fiind sublimite și potentate la nivelul marii arte. „Apropiindu-ne de cultura populară, conchide rezonabil Lucian Blaga, trebuie să ne însuflețim mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de întruhipări ca atare”.¹⁶ Între cele două războaie mondiale se conturează un stil liric românesc, bazat pe impulsuri din folclor, însă depășindu-l printr-o spiritualitate mai gravă. Cîntecul simplu, monodic, de mai înainte, — inițial o confesiune a dragostei sau a dorului — își asociază elemente esoterice, magice, vizînd o adîncime în fondul mitologic. Ceea ce la Alecsandri și Coșbuc fusese decorativ și caligrafic, satisfăcînd cu precădere ochiul, comunică acum năzuința spre abisal.

Un sentiment ca dorul, atît de specific poporului român, exprimînd stări complexe are, pe drept, un destin literar excepțional. Dorul, pe care filologii îl derivă din latinescul *dolus* (de la „dolare” — a dura), — implicînd dorință, nostalgie sau mîhnire — sentiment intraductibil în alte limbi, generează perspective diverse. Sadoveanu citează o dată o comparație dintr-o scrisoare a unei femei de la țară către soțul ei: „De dorul tău, mă uit la brazi!” Viziunea e plină de grație. Ridicată la o putere extraordinară, dorul din vechile doine dobîndește în lirica eminesciană reverberații cosmice. Simbolicul Luceafăr peregrinează prin „ale haosului văi”, asemenea unui „gînd purtat de dor”. Întreaga poezie a lui Eminescu e o mare metaforă a dorului, ca echivalent al absolutului în iubire, al perfecțiunii ideale în natură. Modernul Arghezi din psalmi, din Lingoare,

¹⁵ Caracterul specific național în literatura română, în *Viața românească*, 1922, nr. 11, p. 238.

¹⁶ Elogiul satului românesc, Academia română, 1937, p. 18.

din Oseminte pierdute și din atitea pagini îmbibate de melancolie difuză e un alt cîntăreț al dorului în dimensiunile lui universal-umane. Nostalgia erotică fără nume se cristalizează într-un Dor dur :

„Lumea plinge de necazuri,
Tu-ți pui gândul pe atlazuri
Și, de dor de vînt și mierle,
Faci cu acul fir de perle.

Îți ungi rănile cu-argint,
Te alinți cu zări ce mint...”

Poet al tristeții decantate, însoțindu-și monologul cu mii de întrebări, Lucian Blaga imprimă dorului tensiune și gravitate. Privirile merg din treaptă în treaptă, înapoi, pînă în faptul lumii, sau sondează un viitor înesizabil, ca în uvertura la ciclul *La curțile dorului* :

„Așteptăm o singură oră să ne-m
părtășim
din verde imperiu, din raiul sorin.
Cu linguri de lemn zăbovim lingă
blide,

lungi zile pierduți și străini.
Oaspeți sintem în tinda noii lumini
la curțile dorului. Cu cerul vecini“.

Sesizînd particularitățile dorului, un publicist francez a numit țara noastră pămînt al dorului : „terre du dor“.¹⁷ E sentimentul ce ne diferențiază de alții.

La clasicul Coșbuc, natura și bucuria iubirii se împleteau într-un hedonism firesc, nutrit de sevele pămîntului. Sentimentul naturii genera nu numai starea de plenitudine, ci și un stil expansiv, un fel de „joyauseté“, ca la Rabelais sau la voiosul *La Fontaine*. La transilvăneanul Blaga drumul spre natură trece prin intelect, meditația sporînd „a lumii taină“. Prezența mitului devine o condiție a poeziei, punte de legătură între teluric și spiritual. „N-avea să-mi spună nimic pămîntul?“ — iată una din întrebările tipice. Nu numai că reia străvechi mituri helenice, între care mitul zeului Pan, dar poetul dorului devine autor de mituri proprii.

¹⁷ M. Vassereau, *Roumanie, terre du dor*, Les Presses Universitaires de France, Paris, 1931.

Pentru Lucian Blaga, poet al universului, miturile sînt „cărămizile ființei“.

Rapsod contemporan, la Sadoveanu miturile re trăiesc într-o încarnare nouă. Le găsim în țesătura de un fabulos delicat din Creanga de aur, cu acțiune la sfîrșitul secolului al optelea, dar și în viziunea țărănească asupra vieții și morții din Baltagul, în care sentimentul destinului ia forme solemne. Sadoveanu și Blaga au captat, cu mijloace specifice, unda vie a mitului. Ce altceva au făcut O'Neill în *Electra* sau Giraudoux în *Războiul din Troia* nu va avea loc, decît să găsească semnificații general umane vechilor fabule? Acolo unde istoria se oprește, mitul persistă. Dacă mitul nu e o voce a rațiunii, el e, totuși, o cuceritoare vox humana.

Înregistrînd o evoluție de avertură deosebită, literatura română interbelică marchează una din etapele ei capitale. Calitatea creației din acești ani o certifică scriitorii de mărimea lui Tudor Arghezi, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Lucian Blaga, Camil Petrescu, Hortensia Papadat Bengescu, teoreticienii și criticii ca E. Lovinescu, G. Călinescu și Tudor Vianu. Alte generații preiau ștafeta în cadrul noilor realități socialiste.

VII

Fapt vizibil și în alte literaturi, creația de după al doilea război mondial stă sub semnul inteligenței. Se verifică o mai veche observație a lui Proust, reluată la noi de Mihail Ralea : mai viabile sînt operele ce vehiculează idei, decît cele ce conțin fapte. Etapei de după 1944, în care literatura română militează pentru respectul umanității, abia ieșită din criza războiului, îi sînt proprii dezbaterile sociale legate de transformările socialiste. Treptat, se conturează o literatură de probleme. În poezie, se observă adîncirea lirismului, dar și intelectualizarea lui prin reflecție, ca la Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Al. Philippide, sau la poeții din generațiile următoare, Geo Dumitrescu, Ștefan Augustin Doinaș și cei-

lalți. Sensibilitatea își pune resursele în slujba monologului interior; fantezia liberă caută insistent absolutul. Concepută ca un salt în universal, poezia tinerilor, — cu mostre remarcabile de tipul Nichita Stănescu, Ion Alexandru, Ana Blandiana, Marin Sorescu — vizează revelații fulgurante, sprijinindu-se pe limbajul metaforic liber de orice prejudecăți. Antisentimentală și voit fragmentară, poezia noilor generații se distanțează de caligrafia clasică, preferând dicțiunea dezarticulată, limbajul neliniștit. Modernismul aspiră să sintetizeze complexitatea sufletului contemporan, dinamica interioară a epocii electronice, tinzind la confruntarea omului cu propriu-i destin și cu universalul.

Proza ultimului deceniu merge învăderat către analiză, încercînd să surprindă variatele răsfringeri în conștiința ale omului în fața existenței. Sub multiplele lui forme, romanul contribuie la aprofundarea eului etic și social, dovedindu-se deschis tuturor experiențelor psihice. E o etapă de întoarcere spre noi înșine, ca individualități ale umanității, pentru autocunoaștere. Cîștigul în substanță este evident. Prin problematica analitică abordată cu seriozitate, romanul românesc actual continuă realizările de prestigiu din etapa interbelică. Trebuie să subliniem, totuși, că sfera de observație pare a se îngusta. A. Thibaudet afirma odată că „le roman français c'est la province”. Cu puține excepții, romanul românesc din ultimii ani se sustrage temelor rurale sau ale provinciei. Altă observație se referă la caracterul specific. Profunzimea sondajului și a ideilor se produce în unele cazuri, în dauna specificității, a sunetului național.

VIII

Datorită conformației sale robuste, poporul român a putut să fie „deschis contactelor externe, rămînînd totuși el-însuși”¹⁸. Dacă rezistența caracterizează pe plan mai larg vi-

talitatea colectivă, literatura, la rîndul ei, denotă o remarcabilă specificitate, impulsurile din afară modelîndu-se potrivit fizionomiei proprii. Ideea de sincronizare cu fenomenul literar contemporan stă mereu în atenția diverselor generații din secolul trecut, ca și din secolul nostru. Ultimul mare romantic european, Eminescu, a dat un strălucit exemplu de asimilare a culturii epocii, manifestîndu-se ca poet al națiunii. Cînd Ibrăileanu afirma că Eminescu a dat cel dintîi expresie sufletului național, avea în vedere nu atît ideile despre popor, cît simteza exemplară, specificitatea maximă. Sufletul național își spune cuvîntul și la alți creatori. Scriind povestiri fantastice de tipul Kir Ianulea și Abu-Hassan, Caragiale conferă motivelor împrumutate din fabulosul balcanic și oriental o mișcare psihologică românească. Succesul lui Panait Istrati, ca scriitor de limbă franceză, se explică mai puțin prin calitatea artei narative, cît prin valorificarea legăturilor cu pămîntul copilăriei. Pribeșind în cele patru zări, autorul nefericitei Kira-Kiralina și al ciclului de romane din lumea Mediteranei duce cu el sensibilitatea dunăreană. Vechea povestire flamandă Genoveva de Brabant, devenită, Măria sa, puilul pădurii, și Divanul persian sînt cărți profund sadoveniene, după cum jovialul La Fontaine, în interpretarea lui Tudor Arghezi, are un aer național.

Încorporînd în substanța sa personalități de obirșie străină, literatura română și-a demonstrat caracterul deschis. Suficient să numim figuri ca spătarul Nicolae Milescu, Antim Ivireanu, Dobrogeanu-Gherea, G. Ibrăileanu, pentru a releva cît de radicală a fost integrarea lor în fondul gîndirii românești. Pe de altă parte, din rîndurile poporului român s-au desprins valori spirituale remarcabile, afirmîndu-se în alte literaturi. Am fost receptivi, dar am și dat, în schimb, nume importante, dovadă a disponibilităților creatoare. Antioh Cantemir, în literatura rusă a secolului al optizecelea, e un prim exemplu. Dora d'Istria e pseudonimul Elenei

¹⁸ Athanase Joja, *Op. cit.*, p. 6.

Ghica, publicistă din generația lui Alecsandri, stabilită la Florența și devenită propagatoare activă a culturii românești. Elena Văcărescu face să pătrundă în literatura franceză acorduri ale folclorului românesc. O altă scriitoare, contesa Ana de Noailles, descendentă din Brâncoveni, ocupă un loc de prestigiu în aceeași literatură. Un transilvănean din generația lui Rebreanu, Peter Neagoe, pictor cu studii în Germania și Franța, se impune ca scriitor american. Plecat de la București, unde redactase cu Ion Vinea revista Simbolul, Tristan Tzara fonda în 1916, împreună cu alții, mișcarea dadaistă. După ce au militat întâi în România, ca poeți moderniști sau de avangardă, dorohoiianul B. Fundoianu și brăileanul Marie Voronca, stabiliți la Paris, se înscriu printre reprezentanții literari de frunte ai Rezistenței. E cazul să menționăm și doi esteticieni. Unul e Pius Servien (S. Cucleșcu), autor a numeroase eseuri privind ideea de ritm ca element specific, revelator, al limbajului liric. Celălalt e Matyla Ghika, teoretician al relațiilor complexe dintre natură și artă: *L'Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*. Paul Valéry le-a consacrat o stimă deosebită. Sintem martori ai difuziunii mondiale de care se bucură dramaturgia lui Eugen Ionescu, una din figurile de prim-plan ale teatrului contemporan.

IX

Un simplu tur de orizont probează că literatura română a evoluat organic, izbutind să înscrie în circuitul literaturii universale valori caracteristice spiritului nostru. Tot ce e specific național în literatură, de la Alecsandri pînă la Blaga, de la Negruzzi la Sadoveanu, lasă să se vadă o linie de continuitate, într-o vizibilă ascendență. Piscuri ca

Eminescu, Caragiale, Creangă, Arghezi, Blaga, Sadoveanu, Rebreanu, reprezentînd geniul creator românesc, pot sta alături de personalități ilustre ale oricărei literaturi. Dacă literatura din Moldova învederează uneori o sensibilitate contemplativă, romantică, dacă cea munteană e mai pozitivă, legată de realități, iar cea transilvăneană, dinamică și etică, ansamblul relevă o imagine armonică. O latură se sprijină pe cealaltă, astfel încît caracterul social, aspectul etic și psihologic, se înscriu într-un realism cuprinzător. Latura militantă și cea populară merg împreună. Din relațiile cu nordicii și meridionali, cu apusul și răsăritul, literatura română a reținut ceea ce i s-a potrivit. Nu avem nici moralisți severi de tipul lui La Rochefoucauld, nici tragici de felul lui Ibsen. În schimb, romanul de analiză și romanul energiei solicită atenție. Aspirația către perfecțiune, respectul pentru om, încrederea în frumusețea destinului său sint tot atîtea trăsături ale umanismului literaturii noastre.

Proiectele temerare, pentru a căror înfăptuire o viață de om nu era de ajuns, n-au lipsit în trecut; o demonstrează nume ca Dimitrie Cantemir, Hasdeu, Eminescu. În secolul nostru, Sadoveanu, Arghezi, Călinescu, autori de opere monumentale, ilustrează dimensiunile epocii. Comparația cu scriitori ca Anatole France, Galsworthy, Thomas Mann, G. Verga și alții oferă astăzi, celui ce contemplă panorama literaturii române, sentimentul tonic al afirmării și progresului neîncetat. Cu asemenea trăsături, ne este îngăduit să privim cu încredere construcțiile viitorului pe măsura talentelor ce se ivesc, pentru a exprima noi dimensiuni ale spiritului creator românesc. Perspectiva de a ne integra prin opere reprezentative în circuitul valorilor universale apare din ce în ce mai favorabilă.

„cîntec șoptit”
de
zaharia stancu

Apariția unui volum din versurile scrise de Zaharia Stancu, după reeditarea întregii sale activități literice, în 1957 („Poeme simple”) este o ocazie de a rememora vechea imagine a poetului, înaintea de a vorbi despre cea actuală.

Zaharia Stancu și-a modelat profilul în pasta unei poezii arse de soarele cîmpurilor, cu arome înțepătoare de plantă sălbatică. Naturist poate păgîn chiar atunci cînd vedea îngerii asistînd la munca omului („Eu am crescut cu macii și strugurii pe cîmp / Și mai păstrez ca iarba, și-acum, sub pleoape — rouă”), țărănul acesta vehement și-a transportat la oraș orgoliul originii, amintirea siluetelor dirze ale străbunilor asupriți, asprația difuză la răzbumarea suferinței lor: „Să nu uiți nici o clipă; străbunii au fost șerbi, / Primiră-n veacuri aspre sudălmii și bice-n spate / Să nu uiți nici o clipă: se odihnesc sub ierbi / Dar țărna lor mai strigă și-acum după dreptate”. Liber de mistica telurică a „Gîndirii”, Zaharia Stancu nu împărtășea mioritismul de principiu, resemnarea înaintea fatalităților istorice sau condiției umane, cultivată de blagieni. El e, dimpotrivă, tot mai înclinat spre o considerare activă a vieții, spre o atitudine rebelă, polemică cu inerțiile trecutului prelungit pînă la sufocare în prezent. Energiile proprii, depozitele de mînie și umilință neplătută, îi apar ca o zestre de luptător potențial, așteptînd momentul prielnic revărsării lor. Socotindu-se

exponent prin însăși firea sa al forțelor elementare și viselor colective de revoltă („În poemele mele zburnesc copacii / Peste care zboară vulturi... / În poemele mele închid și viața în flăcări”), Zaharia Stancu se definește pe sine în portretele de familie pe care le multiplică atunci: „Sînt ca și tine crunt și drept și bun / Și dușmănos cu munca mea, / Neînduplecat sînt ca și tine, / și pornit să rup grumazul celor ce-mi țin calea”.

Asistentă și părtaşă la alcătuirea biografiei intime, natura este văzută nu atît în pitorescul și culorile ei, cît în puterea de a insufla vigoare, sete de orizonturi luminoase și innoitoare și chiar și chemare la faptă: „În Maiu-acesta tumultos / Mă simt ca un copac vînjos / Și-aș vrea ca șoimii să m-agăț de stînci, / Ca florile să mă desfac în soare, / S-alerg spumat cu ape călătoare, / Să mă frămînt / Cu fiecare brazdă întoarsă în pămînt, / Și-n roua primăverii să fiu nou / Ca un ecou”. Sensibilitatea, accentuată în timp, la tristețea firii depuiate, — sentiment tradus în imagini minerale, ca fierul, sticla, smalțul — nu va pune în cumpănă certitudinea unui univers de o fecunditate irezistibilă, triumfătoare cîclic, în stare să regenereze și un climat sufletesc devastat. Gustul lui Zaharia Stancu pentru Esenin vine de aci, din comunitatea fundamentală a două suflete rămase, peste desrădăcinare, în afinitate cu locul de baștină. Dar, în raport cu poetul rus, liricul român apare mai puțin sfîșiat de nostalgia după protecția maternă a țării. În timp ce Esenin poartă cu el rana unui frustrat de inocența originară, Zaharia Stancu nu visează întoarcerea în sat, cu nădejdea regăsirii paradisiului pierdut. Conștiința suferinței „neamului de șerbi”, voința de a răzbi peste obstacolele ridicare în calea „cuceritorilor” vieții, poate o nepăsare frustră nativă, explică conduita deosebită. Îndîrjirea aceea amară, deseori scrișnitoare, foarte caracteristică lui Zaharia Stancu, exclude orice complezență, orice abandon în duioșie, melancolie sau

pornire spre regresione. Incredător în sine, Zaharia Stancu va privi cu încapăținare țărănească înainte, în orice caz nu se va simți ispitit să se abată din drumul ales, din hotărârea realizării cu prețul sacrificiului, nu numai al iluziilor inițiale, dar și al candoarei, al sentimentalității. Iubirea, la el, este o explozie de senzualitate, analoagă erupției de seve, plenitudinii fructului, impulsivitate lacomă așadar, nu gamă de afecte, tensiune între speranță și disperare, patos al eului scos din matca lui. Pasiunea se identifică cu ardoarea copleșitoare și efemeră.

Viitorul, conceput mai rar ca înaintarea unui cuget senin și dezarmat pe un câmp de bătălie viforos („Și eu sînt fără za, n-am coif pe plete / De laurii izbînzii nu mi-e sete, / Nu-s dornic de omor, de jaf, de pradă“), este de obicei imaginat în perspectiva acelor „flămînzi ai lumii“, pentru care „Cerule nu-și scutură grădinile coapte / Cîmpul nu-și mănîncă grinele, / Mările nu aruncă belșugul-n năvoade“. Fără să se fi produs o identificare activă cu cauza „muncitorilor negri, uscați, plîpînzi“, în poezia lui Zaharia Stancu din preajma anilor de răspîntie pentru istoria țării, anii de instaurare a dictaturii fasciste și declanșării războiului, a avut loc un proces de reconsiderare a căilor parcurse. Soldată cu rezultate deosebite și pentru factura versului (aparitia versetului de tip biblic, desfășurarea amplă a frazei), criza internă a însemnat o deschidere de noi orizonturi, o receptivitate sporită la martirajul omului contemporan, favorizînd meditația asupra destinului etern al insului, prins între apetitul vieții și inexorabilul sfîrșit, se armonizează, în urma unei distilări de sentimente contrarii, cu o încredere calmă în forța umanității, în capacitatea ei de a jula torontul fatal al morții. Dezbaterile palpabilă într-o serie de poezii, se regăsește în toată amploarea sa torburată în cunoscuta „Bună-Vestire“. Confesiune totală, implicînd coborîrea în evul copilăriei, reconstituind traseul tinereței și vîrstei adulte, conturînd un „pro-

gram“ de existență, poemul este o confruntare între tentațiile refugiu-lui în sine, în mirajul tradițional al naturii și iubirii, departe de tumultul crîncen al istoriei, și vocile alter-nante ale revoltei împotriva de-menței de sînge și fier, și ale „așteptării“ erei pacificatoare, ale „în-vienii“ timpului restaurator: altfel spus, în Zaharia Stancu își dispu-tau terenul impulsul spre răzvră-tire al tînărului Darie și vechile re-comandații ale țărănimii, deprinsă să îndure vicisitudinile cu o nădej-de amară și precaută, în numele și după modelul cosmosului care își tîmăduiește singur, lent dar cert, rînile: „Sub ochiul galben al lunii / Așteptăm, așteptăm / Să zboare pa-jura albă“. Văzută dinlăuntru ei, Buna Vestire ne apare o litanie ră-colitoare a dramei omului în căuta-rea febrilă a „marelui pom al vie-ții“, din paradisul al cărui mit sim-bolizează, în continuare: visul vieții pleneare, sustrase chinului de a trăi în timp: „Undeva, se află paradisu-l pierdut. / Acolo meri roșii de roade așteaptă / Mîini omenești, flămînde mîini omenești. / Semin-țe purtate de vînt au cotropit pî-mîntul, / Au odrăslit, s-au înălțat. / Sumedenie de meri roșii așteaptă / Flămînde, lacome, istovite mîini omenești, / Mișună șerpi prin ier-buri și-așteaptă / Pas omenesc sor-tit amăgirii. / La poarta paradisu-lui străjuie / Dirz heruvim cu spa-da de flăcări, / Alb heruvim. / Un-deva se află marele pom al vieții“. Înfașurate în jurul temei centrale a poemului, motivele derivate ale suferinței și decepției, bucuriei în-trezărite sau gustate într-o clipă de intensitate, ale speranței radioase sau, cum arătam, cenzurate de scepticismul pe care-l inoculează în-delunga experiență amară a ome-nirii, sînt expuse nu orchestral, ci în stilul de recitativ al unui glas răsunînd în lumea goală de divini-tate, cu un patos solemn, chiar ma-jestuos, sau, dimpotrivă, frămîntat, rătăcind pe urmele întrebărilor fără răspuns, adresate unui univers care, oricît de sever, de impermeabil la geamătul ființei, păstrează cu a-

ceasta o legătură de carne și sînge. Copilul, tînărul, bărbatul, toate vir-
stele își psalmodiază, într-o cadență
în doi timpi — unul lin și lent, al-
tul mai apăsător și imperceptibil acce-
lerat — zbuciumul setei de a fi :
„Umbļu prin pădurile nopții : toam-
na / E încă departe, departe, /
Mîine mă voi întîlni cu lanurile
verii, / Cu bogatele grădini ale ve-
rii, / Voi stropși între dinți vișini
amare, piersici singerii, / Voi sorbi
licoarea dulce a bostanilor, / Ca
vechiul Pan mă voi plimba printre
poeni, / Voi pîndi fecioare cu coife
pe umeri mergînd spre izvoare, /
Voi cînta din fluier, din frunză, /
Am avut odată șaptesprezece ani, /
Am fost odată tînăr, atît de tînăr,
atît de sprinten. / Ca o lăcustă. /
La șaptesprezece ani, ca fiul Ma-
riei, visam / O lume mai bună, mai
dreaptă, visam...”

Virul și în tonurile elegiace, cum
o confirmă, pe lingă „Buna Vestire”,
volumul „Anii de fum”, bra-
vind adversitățile („Am înfruntat o
mie de săbii... / Cine a spus că tu-
nul ucide?... / Am trecut prin bă-
taia a o mie de tunuri”), Zaharia
Stancu pare a privi de acum încolo
cu o față de iamus statutul omului
muritor. Dacă, în ce privește viito-
rul social al acestuia, biruința lumii
întemeiate pe echitate nu este pusă
la îndoială, în schimb inevitabilul
desnodământ al vieții individului se
institue ca o temă paralelă a sensi-
bilității. Declinul personal, dizolva-
rea implacabilă a timpului, îngră-
mădînd îndărătul său pîcla deasă a
anilor epuizați, ocupă latura noc-
turnă a poeziei lui Zaharia Stancu,
devenită dichotomică, scîndată, fără
„nevroze”, însă fără conflicte inso-
lubile, ba, dimpotrivă, într-un pa-
ralelism pașnic : „Vin anii de fum,
trec anii de fum, / Pulbere abia a-
diată. / În toba galbenă a lunii /
Unghia timpului, mereu o să ba-
tă... / Zile și ore, ore și zile, /
Creștem ca iarba, ca iarba pierim”
sau : „Ne furișăm mereu pe lingă
zidurile morții / De cînd ne naștem,
pînă ce murim” ; „Și drumul ne
mînă-nainte / Spre marginea țării
de soare și cenușă / Spre tainica,
neștiută usă”. Potrivit unei firi cu

pomiri paroxistice, pe cit de lacom
de viață, pe atît de înspăimîntat de
moarte, sfîrșitul este invocat ca sin-
gura formă posibilă de scăpare, de
îndepărtare a teroarei pe care el
însuși o seamănă. De vreme ce ini-
ma nu mai poate „să rămîie pe
marginea ceții”, înspăimîntatul do-
rește să se arunce el însuși „în
golul flămînd, ca într-o răcoroasă
fîntină”. Urmînd cu o consecvență
izbitoare principiul divergent de
care vorbeam, versurile din „Cîn-
tec șoptit” prelungesc ambele filoane.
Tensiunea spre „steaua cea
mare” se împlinește pe solul natal,
întrucît fecunditatea acestuia înre-
gistrează un nou sens, generos, și o
nouă orientare, de vreme ce întrea-
ga suflare truditore vizează, prin
eforturile ei, dincolo de prezent, că-
tre un „mîine” permeabil la toate
posibilitățile. Avîntul, mai puțin fur-
tunos, e acum ordonat, întreinînd
încrederea în istoria deschisă a po-
porului său, și, prin el, a omenirii,
stă la baza certitudinii sale : „Poe-
mele mele făuresc pod / Intre glob
și bolta cerească” și : „Acesta nu
este întîiul meu cînt, / Nici cel din
urmă pe care-l scriu”.

Ceea ce face să difere volumul
„Cîntec șoptit” de „Anii de fum”
și „Buna vestire” nu e atît faptul
că azi, alături de motivele istorice,
găsim într-o proporție copleșitoare
tema vieții și morții, cît rezonanța
acestora. De unde perspectiva dis-
pariției alarmă toată ființa poetului,
precipitînd-o anticipat în noianul
neantului, de astă dată tonul gene-
ral este al unei întîmpinări melan-
colic-resemnate. Privirea se în-
dreaptă aproape fără ezitare către
inexorabilul cu înfățișare de cre-
puscul, cu luciri negre, calcinat pe
încetul, mișunînd de fantomele unor
vietăți teratologice. E o atitudine
tradițională, de extracție tot țără-
nească, conjugată cu senzația nu
de oboseală propriu-zisă, dar de sa-
turație prin experiență, de sorbire
pînă la fund a vieții, cu tot ce con-
ține ea ca exaltație și demoralizare,
satisfacții și descîntare, agonisire și
irosire : „Voi zile, voi luni, / Ați
fost? V-am avut? Cît aur pierdut
/ Și cite cununi”. Spunînd că a-
vem de a face, în „Cîntec șoptit”,

cu o poezie didactică, luăm cuvântul în accepția sa largă și nobilă. Neavînd nici un moment intenția de a constrînge la anumite încheieri, și eventual, comportări, poezia este confesiunea reflectată a unei vieți de mult consumate în toate încercările ei. Distanțarea reclamă de la sine modul concludziv, extragerea unor norme care însă n-au nimic moralizator, ele confundîndu-se cu acceptarea lucrurilor, așa cum sînt, cu trăirea aventurii vitale în mișcarea ei ciclică, previzibilă, și totuși de fiecare dată inedită. Breviar de înfelepciune, mărturia se apropie, chiar structural, de stilul gnomic. Poeziile au un caracter tematic evident: temele, la rîndul lor sînt reductibile la una și aceeași idee, de fapt ca și cum poetul, convins că unica preocupare vrednică este meditația asupra vieții și morții, ar fi totodată încredințat de inutilitatea zburcîmului: „Nu știu cum au fost zilele mele, / Dar pînă la una am ars, am ars. / Cenușa lor mi-a rămas în palmă / A venit vîntul și a risipit-o / Peste grădini înflorite au risipit-o... / Nu știu cum va fi moartea mea, / Dar n-o să vrea să fie blajină. / Prea am dorit-o, prea am urît-o, / Prea am chemat-o ca s-o alung, / Prea am chemat-o...”

Versurile se succed fie ca niște aserțiuni axiomatiche, fie ca niște întrebări care presupun un singur răspuns sau sînt oricum, de prisos: „In cazanul de întuneric al morții, / Cîte zile mai am de topit, / Cîte nopți mai am de topit? / De vrei să afli, întrebă iarba, / Întrebă pămîntul, întrebă ciulinii, / Întrebă ștevia și urzicile”, ori: „Poate mă voi naște a doua oară / pe o stea din Calea Lactee. / Dar ce să fac eu pe Calea Lactee? / Astronomii mi-au spus că pe Calea Lactee / Nu plouă și nu bate vîntul”. Metaforele devin ipostaze ale aceleiași situații existențiale în variante diferite, cu titlu de „argumente” lirice ale ideii susținute. Încă de mult, termeni ai unei naturi antropomorfe, metaforele se polarizează, căpătînd valoare de limbaj simbolic. Prin repetiție și deseori prin sublinierea expresă a sensului, acesta apare prestabilit. Cireșii albi încoronează

tinerețea, impetuozitatea vieții; merii roșii — maturitatea, plenitudinea; zăpezile — căzînd peste om — senectutea; cînd poetul se declară copac bătrîn doritor de a se mistui într-un „foc cu aripi roșii”, este aproape inutil să traducem imaginea nostalgiei, după o moarte fulgerătoare, în plin tumult vital. Sau, cînd, după ce se atrage atenția că „aici e mierea și-aici cucuta, / Aici e dragostea și-aici e ura... / Aici e viața și-aici e moartea”, se recomandă, ironic: „Alege... Alege... Alege, dacă ai ce alege”, nu mai e nevoie de comentarea, de traducerea simbolurilor. Atunci unde e lirismul? Să-l căutăm oare numai acolo unde simbolul se dezvoltă cu o figurație mai bogată, ca în: „Negrii erau caii, negrii erau. / La mine nici nu s-au uitat. / S-au pierdut dincolo de zare, / M-au lăsat singur pe șesul uscat”, sau în poemul antologic: „La marginea lumii”: „Am ajuns la marginea lumii. / Bat cu degetu-ntr-un talger de lemn. / Talgerul sună — sună-n pustiu. / Pămîntul e viu, cerul e viu. / Talgerul de lemn sună-a pustiu, / marginea lumii e toată pustie. / Lumea, toată în urmă e pustie”? Ar fi să ne oprim la limitele modalității utilizate. Ca în orice poezie de această factură, emoția vine tocmai din periodicitatea, din revenirea la intervale de pendul, peste variațiile destinelor individuale, a legii vieții și morții. Este poezia „obiectivată” a dizolvării insului în speță, a particularului într-o generalitate nedefinibilă, impersonală. O poezie încheată cu mijloace tradiționale, dar care, abstracție făcînd de versurile prea programatice, și necitînd volumul dintr-o singură răsufflare, de la un capăt la altul, ne așează la nivelul contemplației de sus a condiției noastre, dirijate de o mecanică implacabilă: „Oameni sîntem, numai oameni sîntem / Răsărim, înflorim și pierim. / Oameni sîntem, numai oameni sîntem / Pe urmă nimic nu mai sîntem”. În versuri ca și în proză, Zaharia Stancu rămîne identic cu sine, cu limbajul și obsesiile sale ritualizate. E modul său de a se clasiciza.

„piramidele frigului” de radu boureanu

Tendința lui Radu Boureanu, semnalabilă de la volumul „Inima desenată”, către convergența ideilor și comprimarea debitului imagistic, se menține în „Piramidele frigului”. În locul poemelor-fluviu, al dezvoltărilor adiacente, rămuroase, de asociații metaforice, complicând mișcarea ideii, erup versurile unei inspirații în același timp decantate și pasionate. Desfăcute sau nu de obligații prozodice și compoziționale, poeziile actuale și-au redus sensibil și încărcătura cromatică, bătînd spre tonurile reci ori — sacrificii suprem pentru voluptuosul picturalului care este Radu Boureanu — adoptînd mijloacele gravurii, ale desenului. Cînd totuși se utilizează culorile intense, gama modulațiilor cedează prevalenței roșului, albastrului, galbenului. Interiorizarea, însoțită de intenția adresării directe, crează efecte opuse, de distanțare meditativă și angajare ferventă în problematica imediată. Dialog cu timpul și, în subtext, cu interpretii lui rătăciți, naivi sau miopi, culegerea „Piramidele frigului” este o invitație consecventă la un act de conștiință lucidă, pătrunzînd imperatiivele unei istorii atît de decisive pentru soarta noastră, încît evitarea opțiunii, indiferent de mobilul ce o dictează, apare drept o atitudine cel puțin desuetă, în fapt vinovată și de aceea pasibilă de judecată: „Dacă încă o dată o să ai viziunea uriașului cîntar / pe care-l cumpănește apocalipsa, la tribunalul biblic al umbrelor de moar / nu te urca la drămuire pe tîpsie / toți care-au trecut din viața vie / pe scara fără trepte / toți ar fi vrut să mai aștepte... / Dacă ai gîndul gol și mîna goală / atunci din ca-

davrul tău te scoală / și la cîntarul judecării du-te“. Ceea ce comandă urgența alegerii noastre și conferă istoriei caracterul unei instanțe supreme este perspectiva dezastrului planetar, apocalipsa prăbușirii speței umane înapoi, într-un haos pietrificat: „Nu, n-am să-ți mai arăt pădurile / Moartele noastre păduri ozonifere; / s-a petrecut o încremenire de spaimă / ne-am întors la starea altei ere / Voiam să te plimb, să te spăl prin ape de pini / cu freamăt dens de orgă vegetală... / Vom trece printre milenare calcare / unde prin pori adînci înfloresc meduzele / gelatinoase enigme plutitoare... / Nici flori nu pot să-ți mai dau / cînd înflorește floarea de sulf sub primul pas, / univers fără frunze, fără sînge, fără glas / al umbrelor reci, al formelor inertului“.

În „Inima desenată”, marea primăjdie, moartea atomică, figura ca o bătrînă culegătoare de ciuperci, înmulțite enorm, fierțe în căldările lumii și amestecate cu lingura lunii: o făptură de domeniul fantasticului, nu numai prin dimensiunile ei gigantice, ci și prin lipsa de sens a gestului, fiertura din căldare răspunzînd poftei bezmetice de a ucide generenii înșiși ai vieții: „Culege ciuperci bătrîna !.. / Incovoiată, oarbă, asupra veșniciei. / Prin șalurile norilor nu i se vede chipul... / De bancul nebuloaselor ca nisipul / își reazemă craniul fără creier. / Culege ciuperci bătrîna. Nu o-ndeamnă foamea, / n-o împinge nevoia, / ciupercile cresc sub privirile oarbe, / neaflîndu-și măsura, / izbucnind într-o clipă / cît n-au atins prin mii de ani uriașii sequoia“. Evocarea iazmei era urmată de o chemare aproape des-nădăjduită la salvarea lumii: „Dacă vețești înnegrîndu-se lingura lunii / învirtită-n venin de strania, oarba bătrînă !.. / rețezați din rădăcină ciupercile, bătrîna, nebunii, / să izbucnească orga albastră a lumînii, / să spele de veninul ciupercilor / lingura de argint pătată, a lunii.“ În reprezentarea actuală, cumplita amenințare, desbrăcată de travestiul fabulos, devine un dat al realului, „necunoscută” din ecuația

existenței noastre cotidiene. Ignorarea sau acceptarea resemnată a catastrofei ar imprima coloratura unui tragism derizoriu, grotesc, lipsit de grandioarea bătațiilor cu destinul, — relațiilor, afectelor, aspirațiilor umane. Nu e de neexplicat de ce, în fața unei atari perspective, întreaga omenire, prinsă într-un dans macabru ca în halucinațiile plastice medievale, ca în Bruegel și Villon, la care se și face aluzie, se abandonează unui val de nebunie infernală, deslănțuirii de instincte bestiale, brute sau perverse: „Margot turbată în pieptar de-oțel / își camuflează fițele demonice. / Cu spada-n dreapta-njunghie apocalipsa; / Ingerul morții, Azrael / Sufală pe nară spaimetele bubonice. / Prin peisagiu a trecut eclipsa / Intunecind rațiunea omenirii... / Icoana ți-au spurcat-o-ntr-un ungher, / arhitectura strîmbă de cetate / cu demențială logică pictată / a culminat cu un pojar de cer / și cu scabroase crime explodate [...]. Margot, turbată, senta Dulle Griet / pe unde trece naște nebunia / De ce mai lași în lume, o, Maria, / fantastica ei umbră să crească la zenit?” Nici reacțiile de alt dăin, precum cultivarea visului pur ori a coșmarelor născute din cefurile eului, închiderea în perimetrul propriei conștiințe sau exaltarea triumfului morții, nu sînt mai puțin incriminabile, fie ca forme ale evaziunii, fie ca ipostaze ale unei mitologii vrăjmașe omului. De aici, pornirea polemică împotriva lirismului regresiv și descurajat (o suită de poeme poartă numele de antielegii), de aici deprecierea programatică a cuvîntului ca instrument de iluzionare a celui sau celor care, refuzînd clar-viziunea, se încredințează farmecelor verbului ca niște „uce-nici vrăjitori” sau ca „dulgheri de azur, zidari de lumină”, izolați de „oarba împărăție, fără mîndrie, fără umilîntă”, uitați de lume. Respîngindu-se soluțiile de refugiu și mistificare, se cere, o dată cu înfruntarea abisurilor, însuflarea încrederii nu numai în dăinuirea fizică, dar și în plenitudinea vieții, în aptitudinea omului de a-și satu-

ra năzuințele, definite într-una din poezii ca „somm, foame, sete, dor”. „Nouă din clipa Genezii cumplit ne e sete: / ne e sete adîncă de oniricul absolut / rîșița nu ne-o vor stinge nici apele rîului Lethe, / setea de care murîră elinii cu vipera neagră pe scut. / Nouă ne este dor de ceva necuprins în cuvinte; / ne este dor de cîndva, de acolo, de paranteze albastre înapoi, înainte, / de translucida minciună stîrnită pe corzi de Apollo”. Cu alte cuvinte, acceptarea condiției dramatice a omului contemporan înseamnă, înainte de orice altceva, refuzul lui „amor fati” erijat în filozofie etică, în stare de spirit universală: „Adună toate coliviile, Oreste! / adună toate coliviile! / deschide-le! / să-nțemnițăm Erinile, / să zboare din tragicul vieții Eumenidele, / binevoitoarele, căutătoarele / lumii aceste; adună toate coliviile / de trestii, de umbră, de ceață, de cuvinte... / Caută colivia nădejzii fără culoare”.

Poet imnic, magnifiind istoria în tablouri spectaculoase, muiate în „aur și sînge” a la Delacroix, Radu Boureanu măsoară acum eforturile teribile pe care omul, în lupta lui cu demonii, trebuie să le facă în permanență, spre a se apropia de proiecția sa grandioasă. Masca statuară a lui Radu Boureanu se agită, se crispează se destinde în mișcări patetice. Poetul își frînge brațele, împlorînd sau revendicînd ascultarea spovedaniei lui cutremurate, de nu și dezlegarea de blestemul suferinței pe care o implică asumarea destinului uman: „Cine mi-a dat esența și trupul acesta / cumplit pe care-l spală durerea și vîntul? / Cine-i dă pondere, sens, culoarea inimii / cine-l leagă cu mîi de nervuri de pămîntul / strîns sau larg măsurat ca puterea iubirii?” Justițiarul clamoros sau împietrit în verdictul său își desface toga magistrală, lăsînd să i se vadă pieptul în mișcarea imprimată de o inimă neliniștită, bătînd în ritm dezordonat. Chiar atunci cînd suspinul și strigătul, îndemnurile la veghe ori reculegere sînt înăbușite în beneficiul unei scrutări „mute”, al unei simple priviri îndurerate

asupra mersului lucrurilor, impulsul polemic, chemarea la reflexie și acțiune persistă : „Vom lua cu noi sălcile, ghillurile, pelicanii ; / cite vom mai lua, nici nu se poate spune, / nimic — vrînd absolutul — iluziile, unii, / Mult mai ușor, a patra dimensiune... / Din tot ce-ai izbutit îți faci zadarnic grafic ; / e tîrziu, e absurd, e prematur, / cînd totul va fi șters cu semnul tipografic / delectur /. Ce vom mai lua, ce vom mai lua ? / Tare mă tem că ni se va mai cere, / ne va-nsoți ecoul vocalelor, u...a ! / lung geamăt. Apoi delectur. Necu-

prinsa tăcere“. Momentele, mai rare, de seninătate voioasă, de dispoziție ludică, de contemplație a operei constructive îndeplinite de mulțime, ori chiar de frenezie erotică, păstrează încordarea făpturii pentru care valorile vieții — candoarea, euforia efortului finalizat, acordul cu universul, iubirea ca trăire totală — sînt bunuri de apărut, de recucerit în fiecare clipă. Ideea intangibilității valorilor, a imunității lor la presiunea istoriei, a timpului, a contingentului, este, pentru Radu Boureanu, un mit de spulberat.



eugen luca

„structuri libere” de georgeta horodincă

Scrisul critic al Georgetei Horodincă n-are, din fericire, nimic feminin, autoarea volumului „Structuri libere” refuzându-se programatic, aş spune, badinajului intelectual, conversaţiei familiare ce se vrea agreabilă, dar frizează adesea vulgaritatea, alintului în public şi cochetărilor de orice fel, confecţionării de floricele de stil care să-i transforme textul într-o sorcovă. Spre deosebire de alte practicante ale genului — şi mă refer mai ales la numeroasele şi inocentele domnişoare sau rutinate doamne dedate fără vocaţie cronicii dramatice sau cinematografice — nu e capabilă să comită regretabila, de neiertat eroare de a confunda un act de cultură cu o manifestare mondenă oarecare. Simţul ei critic o face imună snobismului sub diversele sale aspecte, iar repulsia ei pentru izvoarele de tot soiul e reală, sinceră.

Georgeta Horodincă se informează atent, dar evită cu tact şi eleganţă citomania, consideră parada de erudiţie ca o expresie a spiritului belferesc, a prostului-gust. Se plasează, astfel, printre puţinii critici care, ocupându-se de literaturile străine, rezistă tentaţiei ca, sub pretextul epuizării subiectului, să abuzeze de sprijinul unor autorităţi reale şi să cerşească pînă şi ajutorul unor obscuri profesionişti. Aş putea enumera aici exegeţi „docti” care rătăcindu-se printre referinţe, nu spun nimic, şi i-aş putea lesne

opune autoarei noastre care nu se doreşte doctă dar emite idei interesante. Operaţia ar fi utilă, fiindcă se vor găsi, desigur, ca totdeauna, pedanţi care să-i aducă autoarei acuza de superficialitate, tocmai fiindcă nu-şi construieşte o mască de savant grav, nu se supune canoanelor universitare. Dacă nu mă înşel, am şi citit parcă într-o foaie, sub semnătura unui june impertinent şi nul, un atare reproş.

Autoarea volumului de care ne ocupăm — cuprinzînd eseuri substanţiale ce se referă la scriitori atît de diferiţi ca Proust şi Sartre, Camil Petrescu, Blecher şi Prêda, Camus şi Alain Robbe-Grillet — îşi selectează cu pricepere şi gust lecturile, nu pentru a fi *à la page*, ci pentru a afla răspuns unor probleme care o preocupă îndeaproape. De ordin strict literar, desigur, dar şi de un ordin mai larg — social, istoric, general-uman. Iar problemele pe care şi le pune criticul, nu-i sînt străine nici publicului. Iniţiat în materia literară, în opera unor scriitori care i se par familiari, dar pe care-i cunoaşte aproximativ sau a altora pe care abia trebuie să-i descopere, iniţiat în însăşi problematica literaturii moderne, cititorul e totodată obligat de critic să mediteze la condiţia sa, la relaţiile sale cu societatea, cu istoria. Selecţia lecturilor se face, aşadar, nu numai în funcţie de necesităţile spirituale ale criticului ci, în egală măsură, şi de un anume obiectiv ideologic, urmărit constant şi atins în cele din urmă. Volumul pare alcătuit din eseuri dispartate. Nu întâmplător, însă, debutează cu un eseu despre Proust, fondatorul romanului modern, în măsura în care oferă o nouă înţelegere a conceptului de Timp şi face din Timp leit-motivul creaţiei sale. În absenţa lui Proust, toţi ceilalţi scriitori discutaţi n-ar putea fi cu adevărat înţeleşi, însăşi mişcarea literară modernă ar rămîne necunoscută.

Meritul criticului e de a şti mai ales să citească, să exploreze universul unei cărţi fără nici o timiditate, creîndu-şi de fiecare dată instrumentele adecvate, şi, de obicei, fără să recurgă la ajutorul

*) Ed. Eminescu, 1970

unor, încercate călăuze. Explorînd aceste universuri, face adesea descoperiri dintre cele mai rodnice, aduce noi puncte de vedere, stabilește asociații pe cât de subtile pe atât de îndrăznețe pe care le expune însă clar, pe tonul cel mai firesc cu putință, fără nici o ostentație. Căci, comentînd opera, criticul nu pe sine tinde să se impună, ci ideea pe care o susține. Nu văd aici expresia unei modestii de ocazie, care șade bine, ci a seriozității și a răspunderii. Și, mai presus de toate, a unui echilibru intelectual pe care nu puțini dintre confrății ei de breaslă par a-l fi pierdut, minajii fiind de complexe inexplicabile. Complexele acestea au generat fenomenul narcisismului critic la care am asistat în ultimii ani, cînd nu puțini critici, în loc să cerceteze literatura, își consacrau eforturile elogierii actului critic în sine, încercau să ne convingă nu despre necesitatea unei lecturi temeinice, aprofundată, la toate nivelele, a unui text, ci de nevoia, imperioasă după ei, a reinventării textului, nu despre obligația criticului de a se supune obiectului său de studiu, ci dimpotrivă, de a se elibera de el, nu despre îndatorirea de a medita pe marginea textului și a-i valorifica astfel, ideile, ci de a organiza în sine și pentru sine un text critic, folosînd poemul, romanul sau drama ca un pretext doar, acordînd aceeași importanță unei opere valoroase ca și unei lucrări oarecare, mediocre.

Georgeta Horodincă nu s-a răzvrătit, ca ațiți confrăți ai ei, împotriva condiției criticului, ci i s-a supus. Ea n-a vorbit, bunăoară, de „fiorul critic“, n-a pledat pentru independența criticului în raport cu literatura, n-a reclamat o libertate imposibilă și n-a făcut măcar elogiul criticii. A făcut însă — și cu rezultate dintre cele mai bune — critică. Iar aceasta, fiindcă nu și-a îngăduit să accepte noua mistică într-un domeniu care e, prin definiție, al lucidității.

Vocația critică a Georgetei Horodincă e demonstrată, mai întîi, de capacitatea ei de a descoperi zone nedefrișate în opere ce păreau, sub

toate aspectele, epuizate de numeroșii exegeți. Camil Petrescu putea cîndva condamna indiferența unui public care-l confunda cu pseudo-omonimul său, Cezar. Critica însă, nu l-a neglijat nicicînd, cei mai iluștri reprezentanți ai ei revenind mereu asupra romanelor și dramelor sale. După eliberare, interesul criticii pentru opera sa a sporit și se poate afirma că, dintre toți scriitorii interbelici, Camil Petrescu s-a bucurat, în anii aceștia, de cea mai susținută atenție. G. Horodincă recitește cu un ochi proaspăt **Patul lui Procust**, făcînd intenționat parcă abstracție de tot ce s-a scris în legătură cu acest roman, iar noua lectură îi dezvăluie un secret al romancierului, care nu e numai de tehnică, de compoziție, ci vorbește despre viziunea scriitorului într-un mod care ne obligă la revizuirea unor opinii curente: „Romanele lui Camil Petrescu încep întotdeauna (nu ne referim, desigur, la **Un om între oameni**) cu o dramă intimă, a două personaje, cu o obsesie am putea spune, care tocmai prin caracterul ei de obsesie închide orizontul, reduce, îngustează, constrînge ființa umană la izolare și închistare. Dimpotrivă, finalul dilată excesiv viziunea, suspendînd drama inițială într-un cadru imens, atât de disproporționat cu ea, încît caracterul ei derizoriu ne apare nu numai surprinzător, dar și foarte clar“. Ideea emisă e atât de convingătoare încît pare la îndemîna oricui, numai că modifică imaginea obișnuită despre romancier. E aceasta adevărata virtute a criticului ?

Semnalez, iarăși, ca un merit aparte al Georgetei Horodincă faptul că gîndește fenomenul literar românesc în context universal, fiind debarasată, și în această privință, de orice complex, evitînd, însă, în același timp, manifestările unui orgoliu specific excesiv. A-l compara pe Ilie Moromete cu Mutter-Courage e un mod de a arunca o nouă lumină asupra acestui țăran din cîmpia românească; a scrie, însă, că „universalitatea virtuală a **Moromeților** rezidă în faptul că

romanul întâlnește unul dintre curentele de mare tensiune ale literaturii contemporane, în interiorul căruia se adună energii pornite independent din direcții diferite“, e mult mai mult. Crearea unui personaj, anunțând prin problematica sa un erou celebru, nu e, în sine, dovada unei înzestrări aparte, dar situarea scriitorului român într-un curent, dintre cele mai rodnice ale literaturii universale, constituie în sine o apreciere, un mod de a valorifica o operă, pentru noi cel puțin, capitală. Eseul despre Camil Petrescu e, la rîndu-i, axat pe ideea că autorul **Patului lui Procust** e, în nu puține direcții, un precursor al romanului modern de astăzi.

Georgetei Horodincă îi revine, de asemenea, meritul repunerii în discuție a unor scriitori dintre cei mai interesanți, de o factură foarte modernă, neglijanți, însă, într-un fel, de vechii mentori literari și uitați de contemporani. Ea a fost printre primii critici care au avut curajul

să repună în circulație numele lui M. Blecher, să se aplece atent asupra operei sale, s-o analizeze pătrunzător și s-o valorifice.

În sfîrșit, autoarea volumului „Structuri libere“ nu se mărginește doar la analiza unor fenomene literare, ci încearcă să explice geneza și evoluția lor, minuind cu dexteritate, suplu, metodologia marxistă de la care se reclamă. Eseul despre *Alain Robbe-Grillet sau obsesia labirintului* nu e singura probă pe care o putem produce în acest sens. E, însă, poate, cea mai convingătoare.

Într-o vreme în care terminologia mistică, tulbure, cețoasă a invadat limbajul critic, cînd ifosele sîn adesea locul opiniilor clare, nete, cînd teama de ideologie e simptomatică pentru vidul ideatic al unor profesioniști ai criticii, Georgeta Horodincă e, neîndoios, un critic serios, însetată de idei și asumîndu-și responsabilitățile misiunii sale. Aceasta nu e puțin.



timp istoric și destin în romanul actual

Se practică astăzi pe plan larg — de ce să nu recunoaștem — o literatură mai comodă pentru scriitorul care, ori nu află în el resursele necesare de a aborda realitatea cu problemele ei uneori dificile, ori se complăce într-un minimum de efort, evadând, elegant sau nu prea, în zone aburoase, mai totdeauna incluse în cercul închis al unor pseudo-probleme.

Alți scriitori contemporani confundă viziunea nonconformistă a artistului, a creatorului autentic, care trebuie să transfigureze artistic întâmplările dramatice ale existenței, cu transcrierea nudă, uneori simplificatoare, a unor întâmplări, de la care pornește artistul dar fără a fi ajuns la semnificații. Într-unul din numeroasele sale eseuri asupra romanului, prin 1938, G. Călinescu scria: „*Condiția (unei creații adevărate, n.n.) este ca viața să se subordoneze creațiunii. Creatorul trebuie lăsat să trăiască, dar în același timp să fie învățat a se întoarce asupra lui însuși, făcându-și obiect de contemplație din propriul lui subiect.*”

Sînt încă destul de rare cărțile bune, romanele actuale care se citește cu reală plăcere, care țin treaz interesul cititorului prin acel talent numit de G. Călinescu, în amintitul eseu „*talentul de a stîrni contemplații în jurul faptului.*” Printre acestea se situează în prim plan ultimile romane ale lui Marin Preda, „Risipitorii” și „Intrusul”. Acesta din urmă — mai ales — romanul

unei seninătăți care se stinge. Remarcabilă este viziunea scriitorului asupra lumii contemporane, de o matură și dureroasă luciditate (și aci încerc tentația de a-l apropia pe Marin Preda de Camil Petrescu), în care pe prim plan apar raporturile reale dintre destinul individual și destinul istoric, concordanța reală (sau numai bănuită) dintre destin și durată.

Căci există în proza lui Marin Preda o relație — am zice obsesivă — între destinul omului contemporan și Timpul (această nesupusă și mereu nouă entitate filosofică și empirică) care marchează cu însemne — uneori dure — totdeauna puternice și neașteptate, ființa morală a individului. Proza-torul a definit foarte sugestiv această preocupare cînd a vorbit cititorilor săi despre cea de a treia ediție (definitivă) a romanului său „Risipitorii”, numind-o „*viața unei categorii umane pîndită de vicleniile istoriei.*”

În adevăr, Timpul (social-istoric) rezervă azi, ca și în antichitate, ca și întotdeauna, surprize indivizilor, deci și personajelor. Marin Preda nu spune nicăieri *destin*, dar am impresia că se gîndește la el, la acel destin al omului modern care nu ne mai sperie prin implacabila sa lovitură, ci prin neșteptatele lui „viclenii”.

Ilie Moromete este surprins de timp și moare întristat că n-a priceput la vreme surpriza pe care i-o pregătea însuși mersul istoric al evenimentelor. Cam din aceeași familie spirituală, deși dintr-un mediu social deosebit, Petre Strihan, bătrînul cazangiu din „Risipitorii” se află la un moment critic al existenței sale, față în față cu un timp străin, pedepsit pentru credulitatea, pentru inocența sa. Tot o neașteptată și dureroasă confruntare cu sine însuși și cu încrederea sa înșelată de oameni trăiește un personaj complex ca doctorul Sirbu, intelectualul descoperindu-se la un moment dat în afara unui sentiment pe care și-l închipuia reciproc. E vorba de prietenie, acea uniune spirituală atît de rară, bazată pe a-

fecțiune și pe respect, care poate apărea doi oameni.

Omul are nevoie de certitudini, el nu poate trăi fără acest suport moral, căci altfel cade, alunecă (tot una) pe panta unei înșingurări dureroase. Marin Preda este poate scriitorul român cel mai preocupat de această problemă morală, de la Camil Petrescu încoace.

Eroii romanelor lui Marin Preda fac, mai ales în cărți ca *Intrusul* și *Risipitorii* descoperirea dramatică a unui timp plin de neșteptate și dureroase surprize, un timp neașezat, în plină efervescentă, ca acele vinuri noi, care fierb mocnit dar cu forță pînă la limpezire. Puțini sînt scriitorii care să privească în față epoca noastră complexă și vijelioasă, și să încerce a o scruta în adîncime și a-i interpreta inegalitățile, inerentele asperități, prin unghiul de vedere al unei sensibilități contemporane și dintr-un punct de vedere marcat de o reală gravitate. Și nu întîmplător am amintit aci pe Camil Petrescu deși, în polemica sa cu „vicleniile“ timpului, Marin Preda are desigur o mai mare detașare, o mai mare distanțare și concepție filosofică mai sigură. Maniera romancierului este în aceste cărți, atît de contemporane, atît de vii prin problematica lor pătrunzătoare, acută, poate nu mai plină de nerv, dar mai aproape de liniștea pe care o conferă acea situație superioară a moralistului.

În volumul al doilea al „Moromeților“, unul dintre personaje, Niculaie, zguduit de moartea fulgerătoare a unui unchi, încearcă o discuție filosofică asupra vieții și a morții, cele două dimensiuni ale omului, cu un preot de țară, care bineînțeles rămîn fără rezultatul dorit. Preotul, cu întreg bagajul lui de cunoștințe biblice nu poate da un răspuns satisfăcător curiozității însușite și nici alinare sufletului rănit al tînarului care caută să priceapă ceva din această absurditate a existenței.

Maniera scriitorului variază, desigur, de la „Moromeții“ la celelalte două cărți, avînd ca protagoniști niște oameni din alt mediu social.

Și trebuie spus aci că scriitorul, care a putut părea unora fixat o dată pentru totdeauna într-o lume rurală, pe care a înfățișat-o astfel încît a spulberat falsa idee a reducției psihologice și etice a ruralului, Marin Preda sondează cu o degajare adecuată diferitele medii sociale de la rural la intelectual sau muncitor, fiindcă scriitorul a intuit exact sfera de probleme specifice fiecăruia.

În „Risipitorii“ și în *Intrusul* însă, realitatea socială și cea morală este atît de contemporană, atît de pregnant înfățișată, contactul cu viața, cu problemele vieții de azi pare atît de prezent, încît cititorul încearcă satisfacția rară pe care o poate da numai lectura unei cărți în care se regăsește, în care el regăsește marile, dificilele aspecte ale existenței omului contemporan.

Nu se prea discută azi în critica literară despre această însușire prețioasă pe care o carte bună ar trebui s-o aibă, și pe care bineînțeles foarte puține cărți bune o au, aceea de a nu părea, de a nu fi doar exerciții abstracte, turnate dintr-o substanță caducă, străină, alunecoasă, cărți care nu dau, nu transmit adesea nici un fior la lectură, cărți care solicită doar o atenție sporită, dovedindu-se pînă la urmă numai obositoare. Fiindcă lectura unei cărți nu e suficient să-ți solicite doar inteligența speculativă, ci să se adreseze și afectivității, capacității de emoționare. Dar nu despre asta discutăm aci, deși n-ar fi poate lipsit de interes să se știe cîte dintre scrierile contemporane, intitulate „romane“, solicită într-adevăr cititorul — vorbesc de cititorul cu pregătire, care (avînd prea puțin timp la îndemînă) să nu regrete a fi luat în mînă o carte care în loc să-l determine a o citi cu răsufierea tăiată, îi servește idei sfrijite, într-un sos artificial și fad.

Scriitorul care ne avertiza asupra „vicleniilor“ timpului a dat în „Intrusul“ o imagine convingătoare, dramatică și semnificativă a omului modern, aflat în cumpăna dintre banal și absurd. Nimic mai banal decît un accident de muncă pe un șantier, care se poate întîmpla

oricui, care poate impresiona pentru un moment, dar care intră în sfera obișnuitului cu o iuțeală neobișnuită.

Dar, nimic mai absurd decât să întâmpini din partea alor tăi o ciudată rezistență, mergând pînă la repudiere (trecînd prin dușmănie) și să te trezești singur, față-n față cu drama ta, față-n față cu o lume devenită străină peste noapte și ale cărei impulsuri nu le mai poți pricepe.

„Șocurile la care sîntem supuși din pricina pierderii seninătății și echilibrului sufletesc, seninătate și echilibru supuse unei continue agresiuni a mediului și de care nici măcar nu sîntem totdeauna conștienți, nu sînt ele oare cauza unor mari tulburări în comportamentul omului de azi?” (Marin Preda: „Cum am scris „Risipitorii“, în „România literară“, 1970).

Ni se pare enunțată aici, cu deplină claritate, semnificația artistică cu implicațiile ei filosofice, tema literaturii romancierului român, preocupat — la nivelul marilor literaturi europene —, de structura intimă a omului contemporan, în indisolubila ei relație cu mediul contemporan (spațiu și timp) în raportul lor cel mai strîns și mai elocvent. Scriitorul este fascinat de această relație fundamentală a integrării sau a dizlocării eroului în sau din perimetrul timpului său, preocupare transmisă integral eroilor săi, care cată a și-l apropia și explica. Chiar dacă rezultatul acestei încercări, din cauze diverse care țin de structura intimă a eroului (o prea mare originalitate de gîndire, intransigență față de principiile morale pe care se fundamentează viața noastră sufletească și socială, sinceritatea, etc.), este unul contrar și mai totdeauna dramatic.

Dramele eroilor lui Marin Preda par, în ciuda intensității cu care sînt trăite, angajînd personajele cu toată ființa lor intimă, cu toate resursele lor de interpretare și de gîndire proprie, pot părea simple. Pot părea numai, fiindcă în realitate ele sînt dramele unor destine umane cu reverberații largi, cu sens profund,

răsfrintă asupra categoriei umane prezentate.

Dacă Ilie Morormete era un in-genuu contemplativ, cu încredere în lucrarea sigură a timpului (pe care și-l considera aliat), Călin Surupăceanu, personajul central al *Intrusului*, roman a cărui reeditare ne-a prilejuit aceeași plăcută lectură ca și prima dată, nu mai păstrează de la Moromete decât candoarea, fiind însă un tip din categoria celor întreprinzători și activi. Un om de acțiune, un volitiv, care participă cu tot elanul la elaborarea vastei construcții a socialismului. El este, cum spuneam, un candid, care aruncă asupra lumii din jur privirile mirate și risul lui senin. Cata-pultarea eroului în direcția opusă celeia spre care năzuia, azvîrlirea lui într-o fundătură dramatică, pe care o va depăși poate pînă la urmă, — dar cu ce preț! — fac din acest Surupăceanu unul dintre personajele cele mai originale din literatura noastră.

Nu mi se pare lipsită de interes apropierea pe care Georgeta Horodincă a făcut-o între „Străinul“ lui Camus și „Intrusul“, fiindcă multe din problemele cărții lui Marin Preda ne îndreaptă spre complexul de probleme ale romancierului și eseistului francez. Totuși, similitudinile INTRUSULUI cu STRĂINUL privesc mai mult situația absurdă, în care se află, în care se pot afla la un moment dat personajele, — atît de diferite structural —, cît componența sau situarea lor în mediul înconjurător. De altfel, interpretarea dată de scriitorul român *absurdului* este cu totul diferită de aceea a lui Camus, după cum viziunea însăși asupra lumii, asupra destinului este cu totul alta. La Marin Preda absurdul este, dacă vrem, punctul de plecare către înțelegerea, mai exact, explicarea unui timp efervescent, punctul de pornire către retrospectiva unui destin uman guvernat de legile istoriei grăbite, aflată în mers ascendent. Nu strică să ne reamintim că în cartea lui Camus, Mersault este devorat de conformismul unui mediu anchilozat, pe care el însuși îl

ignoră, neluminându-i-se decât în ultimile clipe ungherele lui mucegăite.

Cît de deosebit e acest tînăr abulic, în fond un om cumsecade nici mai rău, nici mai bun decât alții, indiferent la tot ce se întîmplă în jurul lui, care comite o crimă în-tîmplător, dar rămînînd mereu străin de mediul înconjurător, absent, pierdut, rătăcit, cît de deosebit este de personajul lui Marin Preda!

Personajul romancierului nostru este deosebit structural, la antipodul lui Mersault, și cu toate acestea condamnat aproape la înstrăinare, neînțeles, expulzat din orașul la întemeierea căruia participase cu atîta avînt. Dar absurdul situației din *Intrusul* se circumscrie mișcărilor trepidante ale unui timp nelimpezit, care cată a-și afla echilibrul, stabilitatea exterioară și mai ales interioară. Istoria este nedreaptă, crudă uneori, tocmai cu unii dintre cei mai integri. Călin Surupăceanu, purtător al unor principii morale eterne — cum sînt: curajul opiniei, sinceritatea, spontaneitatea, loialitatea, mîndria de a rămîne el însuși pînă la capăt, se vede în-lăturat de niște oameni pe care îi cunoaște, alături de care trăise un deceniu, conștient de drama nedreaptă în care se zbate. Este așa dar o atitudine total diferită de aceea a lui Meursault, și de aceea implicînd un unghi de vedere diferit asupra vieții.

În cartea lui Preda eroul se situează pe o poziție absolut conștientă, și de aceea drama lui este mai puternic resimțită. Sentimentul culpabilității nu-l are Călin Surupăceanu, fiindcă nu poate împărtăși opinia conformistă sau dubitativă a unor oameni care îl acuză de a fi dorit să fie erou, cu alte cuvinte îl acuză de trufie. Căci Surupăceanu, îndată după accident este bănuît de orgoliu van, cînd de fapt el acționase ca un om, fapta lui pornind din cel mai uman îndemn, acela de a salva pe un altul de la moarte, expunîndu-și viața. Urmînd îndemnul firii sale, acționînd conform îndemnului său interior generos, Surupăceanu este un Prometeu

pedepsit. Eroul este poate din rasa sthendaliană a unui personaj, căruia îi suride aventura? El ia viața în piept, își lasă părinții, orașul, plecînd într-un loc aproape pustiu, la poalele unui munte ca să sape acolo temelii unei noi așezări umane. E asta oare numai aventură? E mai mult decât atît, este chemarea către imperioasa nevoie de a crea, și de a împărtăși entuziaștii ideile noului. Surupăceanu este din rasa acelor creatori care explică multe din eroicele acțiuni ale tineretului de după război, plecăt în număr mare pe șantierele reconstrucției. Surupăceanu (numele eroului nu-mi sugerează, ca unui confrate critic, nu știu ce sonorități onomatopice, ba, dimpotrivă, nu mi se pare prea fericit ales) are ca zestre sufletească o mare capacitate de a se dăruie unei realizări durabile. Acest personaj activ, care nu se simte bine decât într-un proces dinamic creator, are acut senzația nevoii de a crea, de a participa nemijlocit, ceea ce îl situează adevărat la polul opus personajului carnusian.

Prozatorul român a intuit cu precizie o trăsătură specifică unei categorii umane care nu află un sens vieții decât în viltoarea timpului. Descifrăm aci poate o sfidare adresată condiției efemere a omului, timpului neîndurător? Spre această idee ne îndrumă gîndurile personajului care, deși umilit, înjosit pe nedrept, refuză tentația de o clipă a sinuciderii: „*Mi-am dat seama totuși că sinuciderea mea, dacă s-ar fi produs, s-ar fi petrecut nu din dorința de a dispărea, ci de a mă pedepsi. Adică pentru că eram prea tare legat de viață și nu știam să găsesc în mine disprețul necesar pentru a o privi de sus.*“ (p. 277).

Timpul îi pregătește eroului o cursă din care va ieși golit de cea seninătate vopioasă, de cea stare de euforie cu care plecase la drum (Surupăceanu cîntă pe acoperișurile pe care le vopsește, avînd senzația unică a unei totale puteri, sau rîde din senin cu naturalațea omului sigur de el, neîncercat de nici o durere.) Și acea „violenție“ ce i se pregătește îl aruncă, îl proiectează ca-ntr-o oglindă strîmbă, deformantă, acu-

zatoare. Ce nu-i iartă oraşul lui Surupăceanu? Faptul de a se fi desfiurată şi de a nu mai fi în stare să lucreze. De fapt, judecând lucrurile în plan teoretic, ceea ce îi deranjează, pe oamenii din oraş este ştirbirea, contrazicerea idealului lor de eroism. Fiindcă împlinirea lui Surupăceanu nu concordă cu ceea ce credeau ei despre eroism. Un erou (deci şi concetăţeanul lor) era necesar să rămână în concepţia opiniei publice un ins temerar, e drept, dar care trebuia să evite părţile neplăcute ale împlinirii (desfigurarea, apoi incapacitatea de muncă). De aci, pînă la contestarea actului în sine, care treptat îşi pierde din strălucire (*Timpul* are grijă ca să i-o tocească) nu este decît un pas. Oraşul începe să spună: „Că actul meu n-a fost obligatoriu, şi că a existat cel puţin o posibilitate ca să fie evitat.” Căderea în stîma concetăţenilor de la o înălţime apreciabilă, umilirile, jignirile, ca şi tulburarea vieţii de familie a personajului, îl fac să cunoască toată gama de suferinţe pe care le poate îndura un om aflat în faţa unor acuzatori nedrepti şi a propriei sale conştiinţe.

Marin Preda intuieşte şi fixează magistral oscilaţiile, pendulările dureroase ale sufletului personajului său, într-un stil aparent simplu, direct, suferinţa unui om în cădere, pîndit de înstrăinare.

În ciuda unei autentici tăi a limbajului — care se cuvîne şi aci remarcată ca o trăsătură stilistică specifică scrisului lui Marin Preda, — fiindcă Surupăceanu povesteşte limpede un caz de zvîrcolire complicată, se confesează cu o sinceritate totală, prin intermediul unei gândiri neavînd nimic confuz, servită de termeni mai mult exacti decît pitoreşti (cum poate ar fi fost alţii tentaţi s-o facă, prezentînd un om simplu) în ciuda, zic, acestei autentici tăi de limbaj, în care autoironia (toate acele pasaje invocînd scene din copilărie sau din prima tinereţe, acuzînd mereu „prostia” ascunsă totdeauna în spatele inteligenţei) sau crisparea dureroasă, ca şi nevoia imperioasă, sfîşietoare de a înţelege, care înseamnă a pătrun-

de nişte atitudini ale oamenilor din jur, reacţiile inexplicabile ale mediului), stilul lui Marin Preda rămîne o „ţesătură de cuvînte” dincolo de care au ecou în conştiinţa noastră nu numai frămîntările tragice ale eroului, dar prind contur prin intermediul acestei gândiri aparent simple, mai exact clarificate, au ecou, se fac auzite atîtea teme filosofice ale contemporaneităţii. Călin Surupăceanu e un tînăr inteligent deşi mărginit, citeodată, dar el rămîne în esenţă, ca şi Ilie Moromete, ca şi doctorul Sirbu, un om neliniştit, torturat de această relaţie explicabilă şi inexplicabilă dintre ins şi mediul ambiant, de neputinţa comunicării pe aceeaşi treaptă cu cei din jur. Surupăceanu, acest tînăr plin de candoare, foarte spontan în relaţiile cu oamenii, loial şi chiar sincer cu brutalitate este conştient de condiţia lui de om liber, dar nu şi de riscul pe care-l poate atrage după sine o asemenea condiţie. Fiindcă fericita constatare de a rămîne tu însuşi pînă la capăt este costisitoare.

El nu face parte din categoria acelor personaje complexe, rămîndu-şi senin şi degajat chiar în mediile de intelectuali unde face cunoştinţă cu o anume tehnică a comportamentului social, dar pe care n-o aplică niciodată, fiindcă îi repugnă.

Drama lui Călin Surupăceanu este nu atît drama unui om mutilat fiziceşte (omul este destul de puternic sufleteşte pentru a putea depăşi o asemenea durere) cîtă vreme nu se simte singur, izolat. Dar înstrăinarea, însingurarea lovindu-l din afară, este aceea care îl afectează precum şi o judecată nedreaptă a faptei lui. E condamnată spontaneitatea, strîmb etichetat curajul, prezenţa de spirit este suspectată de arivism, sau aşa ceva. Pentru un om mîndru şi integru cum este Surupăceanu situaţia cea mai grea de îndurat este aceea a suspectării de a nu fi ceea ce este. „N-ar fi fost mai bine să mă ţin hotărît la seninătatea mea şi să nu renunţ la ea orice s-ar fi întimplat? N-aveam de gînd să renunţ, dar mă duruse...”, constată eroul, după ce, în

poftida felului său de a fi, încearcă să se apere, lovind. Confesiunea personajului este întretăiată de racourci-uri în lumea fericită a can-dorii depline — copilăria — și punctată din loc în loc de admirabile referințe la imobilitatea și dignitatea naturii înconjurătoare. Pentru un existentialist, imobilitatea naturală este prilej de deznădejde, ea mărin-d senzația înstrăinării, a inutilității vieții. Pentru eroul lui Marin Preda, ajuns el însuși în pragul deznădejzii, dar nu în deznădejde, această măreție a naturii imobile, a neclintirii munților din jur, este o purificare sufletească, prilej de meditație cu privire la frumusețe și înțelepciune: „Era o zi senină de aprilie, se vedeau în depărtare munții albaștri, cu norii prăbușiți peste piscurile lor fumegînd. Ceva din liniștea lor statornică începu încetul cu încetul să pătrundă și în mine și seninul cerului de primăvară adu-se, pe nesimțite, senin și în inima mea. Frumoși erau munții! Și mai ales mari! Putea să se dărîme o parte din ei și tot nu se întimpla nimic, tot mai rămîneau! Așa ar trebui să fie și omul, orice i-ai spune, urechea lui să rămînă indiferentă și disprețuitoare. Pur și simplu să nu audă, fără să fie surd. De munți puteai de pildă să te apropii, de poalele lor și să le spui

orice, ei nu s-ar fi simțit deranjați, numai tu ți-ai fi auzit singur glasul în timp ce ei ar fi rămas la locul lor înalți, liniștiți, plini de brazi și de stînci, pe care se odih-neau vulturi pleșuvi“. Ce altceva reprezintă acest gînd admirativ față de imobilitatea și frumusețea munților pentru erou, decît simbolul integrității omenești inatacabile? E doar unul dintre numeroasele pasa-je antologice ale acestei cărți dra-matice, remarcabilă pentru frumu-seța și profunzimea cu care este urmărit zbuciumul sufletesc al unui om, balansîndu-se între speranță și durere. Nu deznădejde, fiindcă Surupăceanu nu este un învins, ci nu-mai un om încercat pe scena drama-tică a istoriei ascendente, un ins că-ruia îi plac, așa cum singur spune, „furtunile“. Temperament de luptă-tor, el nu este un înfrînt, ci un om care, o dată trecut prin purgatoriul unei înfringeri, ia viața de la capăt. Și viața circumscrisă timpului istoric este plină de surprize, cristalizează uneori plăcut, alteleori dureros în destinul individual al oamenilor. Surupăceanu trăiește o corelație dintre destinul său dramatic și epoca lui atît de diversă. Marin Preda a decantat din firele dureroa-se ale unui destin uman semnifica-țiile majore ale epocii contempo-rane.



lectura și eseu

Trăim o vreme în care, poate mai accentuat decât altă dată, o oarecare diversificare a spiritului, nu toamai nocivă de fapt, provoacă în mod expres stări paradoxale. De pildă, avem oroare de definiții și le căutăm deopotrivă. Le disprețuim și le iubim ca pe un fel de rău obligatoriu. Desigur, ele nu ne oferă nici o certitudine în privința obiectului definit, ar fi de altfel împotriva oricărei dialectici, dar ne simțim mai în siguranță la adăpostul lor, cu toată teama evidentă pe care o provoacă asemenea edificii instabile. Facem deci mișcarea în ambele sensuri pentru că nu neglijăm valoarea sistemului, dar avem conștiința fragilității lui. Și mai ales ne place aventura: definirea indefinibilului ar fi probabil cea mai mare izbândă, pentru că nerealizabilă. Și, dacă nu odată pornim spre definirea faptelor aparent extrem de simple, este pentru că suferim de două obsesii: întâi convingerea că aparenta simplității este cea mai înșelătoare, ca acoperind adesea terenurile cele mai complicate, apoi tentația de a ne descoperi îndărătul relațiilor pe care le stabilim cu propriile noastre gânduri.

Terminii pe care ne-am hotărât să-i comentăm fac parte din acele lucruri pe cât de simple, pe atât de complicate, pe cât de știute, pe atât de neînțelese. Lectura? Pare aproape ridicol a o defini. Și totuși! Iar eseu, e drept, și-a câștigat de mult faima de nedefinibil — dar

ambția stăruie. Mai ales că specia există mai răspândită și mai prezentă decât oricând. Desigur, totul începe cu lectura, această „artă destinată, la origine, să înveselească sufletul omului“ (Ezra Pound — „ABC of Reading“). Despre această primă destinație nu avem nici un dubiu. Ea a fost și rămâne pragul dintre al cititorului; nu și ultimul. Cît despre calificativul „artă“, devenit definitiv, este de natură să ne îngrijoreze. Se știe oare că *lectura este o artă*? Anticii păreau să o fi înțeles mai bine decât noi. Rămân martore pentru posteritate *ideogramele* (vorbind despre ideograme s-ar cuveni să spunem că ele reprezintă în primul rând o artă a scrierii, dar, cum nu scrierea face obiectul nostru, ci lectura, ne vom interesa în continuare de procesul primirii scrierii, care în cazul ideogramelor nu este din cele mai simple și ne permite o primă constatare a fenomenului artistic pe care îl conține). Timpul însă și-a asumat răspunderea simplificării exprimării scrise (ideogramele au devenit litere) și mai ales a receptării ei: citirea. Modul de percepție i-au fost înlesnite îndatoririle. Nu și procesului mental prin care se înfăptuiește. Pentru că lectura nu rămâne un act suspendat și aparținând unui șir circular de acțiuni omenești. Ea se instalează într-o organizare superioară, numită gândire. Nu există lectură care să nu provoace în interiorul eului cititor reacții de gând și judecată sau tangență spre spiritul altcuiva. Un fel de adversar, pe cât de agreabil, pe atât de reductibil, Cititorul, este inițial exterior universului de care se apropie și poate încerca să rămână distantat. Dar o asemenea păstrare a unui spațiu nu înseamnă lectură, ci atenție informativă ori, în fine, altceva. Lectura obligă la pătrunderea într-un interior străin în care te poți sau nu recunoaște, dar numai pe alocuri. Faza implicării este faza adevăratei comuniuni. În acest moment nu are importanța efectul, atestarea sau contestarea unei opinii, unei atitudini sau unui fapt de spirit, ci integrarea. Există o pro-

bitate a lectorului de a se lăsa în voia jocului propus. Sigur că nu fenomenul psihologic ne interesează, ci cel artistic, așa încît nu are importanță cînd se restabilește distanțarea, dacă ea este o etapă paralelă fiecărui grad de implicare sau este reluarea finală a propriei identități, pe a cărei linie se vor stabili punctele de relație. În orice caz lectura este o confruntare între „eu“ și „celălalt“, dar, și mai ales, cu drept de opțiune. Și nu numai. Relația ar fi simplă dacă s-ar putea presupune existența unei singure lecturi. Dar spiritul se dăruie prea des unui asemenea joc pentru a nu se atinge confruntării suprapuse cu mereu alți termeni, alte ipostaze. Rolul ordonării și reasezării gândului față de sine îi revine selecției. Comentariul, fie gîndit, fie scris, este implicat oricărei lecturi, și propriu oricărui spirit, în orice situație, pentru că spiritul mai are un mare păcat : valența critică, iar gestul expunerii ei scrise reprezintă, la rîndu-i, o opțiune.

Comentariul este, după opinia lui Maurice Blanchot, pe cît de deficițar față de propriul său obiect, pe atît de inevitabil. Or tocmai acest inevitabil pe care îl socotesc pragul final al lecturii, dar implicat ei, mi se pare că ar defini mai exact natura eseului. Nuanța de pornire inferioară, de obligativitate agreeabilă, liberă și totuși pregnantă care face să răspunzi scrisului prin scris este lectura reflectată în eul primitor și așternută apoi, ca pentru sine, pe albul hîrtiei. Patinarea lipsită de constrîngere, ușor deschisă speculației și larg deschisă confesiunii, efect complex al lecturii — lectură relaționată cu sine — poate să însemne, cred, specia aceea pe cît de tentantă, pe atît de implacabilă care este *eseul*. Parafrazînd o definiție mult prea cunoscută aș spune că eseul este o formă a lecturii superior organizată.

Și mă văd astfel obligată să mă întorc în timp către începuturile speciei, la Montaigne, amintîndu-mi că pentru el eseul era aventura spiritului în lumea cărților, un discurs pentru sine, provocat de lectură : „*Je suis moi-même la matière*

de mon livre“ (*Essais : Avis au lecteur*). O singură dimensiune a acestei definiri mi se pare amendabilă : călătoria nu se face numai în lumea cărților, ci ea se poate constitui din efectele unor receptări artistice, fie științifice multiple.

Punctarea în diacronie reclamă într-un anume fel deschiderea dicționarului la termenul respectiv, și vom cita definițiile numai pentru posibilitatea de a observa că, de fapt, sînt „pseudo-definiții“.

„Eseul este în același timp conversație, confidență și meditație ; se poate orienta deci cînd spre cugtare și aforism, cînd spre discuție familiară sau spre reflecția autobiografică ; în genere, este dirijată „de dispoziția scriitorului și nu de subiectul dat“. (*Dictionnaire de Lettres ; Laffont-Bompiani*). I se recunoaște bineînțeles specificitatea pentru literatura engleză, fără a se nega originea franceză prin Montaigne (tradus în Anglia în 1603). Un dicționar american suferă parțial de o și mai mare modestie : „*Termen cu aplicații foarte vaste, încluzînd nu e posibilă o definiție*“ (o carte despre eseul folosește 43 de pagini despre „*What is an Essay*“ !) *Nici o clasificare a tipurilor de eseul nu poate fi deplină. În locul acestei așteptate clasificări s-au folosit termeni ca eseul moral, critic, caracterologic, anecdotic, aforistic, reflexiv, biografic, istoric, didactic, editorial, psihologic, personal etc.*“ (*Handbook to Literature, New-York, 1962*). Ne întrebăm dacă asemenea tipuri ne ajung să acopere mai toate tipurile de scriere beletristică sau științifică mai puțin poemul și drama. De fapt, ironia noastră nu este decît dublura celei incluse în citat. Ni se propune însă (totuși) o distincție între așa zisul *eseu formal* (grav, demn, logic și amplu) și *eseul informal* sau „adevăratul eseul“ ca autorevelație, gust și experiență individuală, manieră confidențială, deci ca o structură deschisă, reprezentat de Bacon, Stevenson, Steele, etc.

Așadar, nimic nou sub copertile dicționarului.

În schimb continuă să-mi atragă atenția Maurice Blanchot cu opini-

ile sale despre actul critic, care poate, pînă la un punct să circum-scrie zona eseului. Spuneam că eseul este o formă de comentarii și comentariul este inevitabil critic. Dar asta nu înseamnă că eseul se identifică cu actul critic. Un asemenea act are cel puțin veleitatea unei epuizări, fie a operei în totalitate, fie a unui anumit aspect. Apoi își revendică a metodă de la care nu abdică sau, cel puțin, nu are dreptul să abdice. Pornit de la un sistem, actul critic alcătuiește un altul, din care numai premisa este subiectivă. Odată acceptată premisa, construcția devine obiectivă. Eseul — niciodată. Eseul este o mișcare liberă a spiritului, privată de sistem, liberă de a-și alege granițele, de a se autoexprima, liberă de a le încălca prin altă convenție subiectivă.

Eseul poate rămîne foarte în afara obiectului său, așa cum poate să pătrundă într-un singur ascunziș. Actul critic trebuie să se circum-scrie unei entități, fie ea a unui aspect, fie a întregii creații (lucru evident greu de realizat). Eseul nu are scop, ci numai efect. Nu e obligat să pătrundă în profunzime, dar, evident, poate să o facă. Actul critic are nevoie de rotunjime, eseul poate rămîne deschis. O veșnică deschidere a lecturii. De aceea aș spune că nu criticul, ci eseistul, „*acest hibrid răutăcios de lectură și scriitură, acest om bizar specializat în lectură, care nu știe că citească decît scriind, nu scrie decît despre ceea ce citește* (simte și gîndește — n.n.) și care trebuie, în același timp, scriind, citind, să lase impresia că nu face nimic...” decît să se destăinuie, am încheia noi. Sfirșitul de frază a lui Maurice Blanchot înseamnă într-adevăr actul critic: „*nimic decît să lase să vorbească profunzimea operei, ceea ce rămîne în ea, și rămîne pentru totdeauna, mai limpede sau mai întunecat*“ (Où en est la critique?).



Indiferent de nașterea franceză și dezvoltarea engleză, eseul este universal. Iar tradiția sa românească nu este deloc săracă. Sigur că vor-

bim de o specie imprecisă, dar putem proceda prin eliminare, pentru liniștirea spiritelor. Vom constata că tot ce nu este în mod explicit studiu teoretic, istorie și critică literară, seamănă cu ceea ce am încercuit în mod subiectiv sub termenul de eseu. Nici dacă am proceda invers nu am greși. Și aici ne întîlnim cu un dat specific spiritului românesc: *meditația asociativă*. Or, nu asemenea gen de meditație reprezintă seva eseului românesc, adesea sintetic și erudit — alteori dezinvolt și ramificat. Putem porni de la Heliade și Hașdeu și ne putem opri la oricare dintre criticii contemporani, cu mențiunea că ne mîrginim la *eseul critic*, nu la *cel poetic*. Altfel, deloc neglijabil. Nu putem să nu operăm distincția scriitori-critici și să nu ne oprim asupra celor din urmă, pentru că altfel aproape că am egaliza numărul tipurilor eseistice cu cel al personalităților creatoare. De la arborescența miraculoasă, dar obositoare a lui Al. Odobescu pînă la subtilitatea limpede și odihnitoare a lui Alexandru Paleologu, drumul este prea lung și prea plin. Ni se impune selecția. Ne vom opri, în consecință, la ceea ce am numit empiric *eseul critic* (sintagmă perfect improprie, de altfel) și vom spune că, oricît ar părea de curios în peisajul culturii românești a secolului XX, spiritul universitar nu a creat niciodată o opoziție deplină cu cel eseistic. Au diferit doar proporțiile.

Nu există nici un mare critic sau teoretician român care, cu sau fără știință, să nu fi inclus în scrierile sale pagini de adevărat eseu. Putem începe cu spiritul cel mai universitar: Tudor Vianu. Lentilele sale sînt exacte, expositive și analitice, avînd efecte definitorii. Magistrul construcțiilor și instrumentelor analizei sigure, cu intuiția liberă, dar justificată („Problemele metaforei“, „Arta prozatorilor români“); de asemenea „Studiile de literatură comparată“, mostre de abilitate a asociației. Ni se poate obiecta caracterul riguros, aparținînd tinerei științe: literatura comparată. Mi se pare însă că nu s-ar fi putut naște, ca modalitate ana-

litică, decît în urma eseului. Aşa a şi fost. Pe Tudor Vianu îl vom opune lui Mihail Ralea : spirit emanent „causeur“ şi epicureu (à la Montaigne) ; citeşte şi scrie din plăcerea lecturii şi comunicării ; comentatorul este creator de puncte de vedere ; orice lucru devine pretext de reflecţie. Scrise la modul vorbirii, fără cenzură structurantă, în libera desfăşurare a gândului. O cronică literară devine „causerie“ despre societate (Balzac), o alta despre plăcerile vieţii, etc. Notele de călătorie, în schimb, dublează planul memorialului exterior cu unul interior. Ca orice adevărat eseist, Ralea trece mereu de la obiect la sine.

Paul Zarifopol este un eseist „formal“, cu gust clasic. Se dezvăluie o „causerie“ stilată, cu dispreţ pentru vulgaritate şi preţiozitate, deopotrivă. Asemeni lui Ralea (şi, undeva mai departe, lui Sainte-Beuve şi Thibaudet) este un „degustător“ ; dar, opus lui Ralea, nu e un „gurmand“, ci un „rafinat“ ; puţin, dar de excelentă calitate şi deloc plicicos.

În ceea ce-l priveşte pe George Călinescu, eseistul străpunge neîncetat scoarţa universitarului. Impresionist şi subiectiv, cu gustul îngruşărilor şi al definiţiilor prin opoziţie, atît pentru „celălalt“ cît şi pentru „sine“ („Sînt un ataraxic dinamic“, sună o autodefinire ; de fapt, invers : ostentaţia clasică ascunde fondul romantic). Nu-i lipsesc alternanţele de umbră şi lumină, culorile violente sau estompate, rotunjimea pietrei, liniile arhitectonice. Pendulează cu uşurinţă între cinism şi candoare. „Principiile de estetică“ sînt o spumă de asociaţii, nu tocmai trecătoare, căci devin o dantelă exact orientată, în care nu odată se răstoarnă concepte statornice. Tipic eseistice rămîn însă „Impresiile din literatura spaniolă“ (i se şi potrivea termenul), unde intenţia se vrea şi se obţine confruntată obiectiv ; „Cronica mizantropului“ şi „a optimistului“ au creat genul eseisticii „periodice“, şi genul a rămas.

Şi apoi, mult mai aproape de noi, Paul Georgescu, prea echilibrat

pentru a părea eseist şi totuşi stăpînind un joc abil al paradoxului, care nu provoacă însă ambiguitate, cu vervă combativă egal distribuită, stîmînd conceptele unele împotriva altora pentru a le lăsa să se aşeze singure în mişcări dialectice. Ostentaţia verbală, mai degrabă topică, pare menită să anuleze eventuala pasivitate a lecturii, scontînd incitarea la replică. Dar toate declaraţiile de război în idee se retrag în cortul contraargumentelor.

Matei Călinescu, în dreapta filiaţie a lui Tudor Vianu, se manifestă totuşi cu un gen special de eseu, gravitînd în jurul conceptelor. Dar lipsit de orice ariditate. Discutarea teoretică este un gust deosebit pentru definiţii. Claritatea criteriilor este evidentă, dar ea nu poate închista comentariul. La rîndu-i, acesta nu-şi revendică funcţia de epuizare. Dar teoreticianul şi comparatistul stăruie ca prezenţă generatoare.

I se întîmplă şi lui Nicolae Manolescu să se abandoneze uneori spiritului eseistic. Comentariile, chiar în aceste cazuri, îi sînt furnizate tot de metoda sau concepţia critică, dar îşi îngăduie uneori o divertiune imaginativă, un quantum de dialogare cu sine, mai pregnant. Libertatea, însă, este efemeră, seriozitatea autoimpusă pare să o dezaprobe, şi totul reintră în spiritul critic vivace şi intransigent.

Desigur, aceste schiţe aruncate pe diferite nume au avut doar rostul de a susţine ideea continuităţii speciei în linia criticii literare româneşti a secolului XX. De aceea vom fi lăsat deoparte atîtea alte mostre nelipsite de importanţă, şi tot de aceea ne vom îngădui să nu deschidem aici un comentariu, pe cît de meritat, pe atît de obligatoriu diferenţiat, asupra eseurilor a doi poeţi : Ştefan Augustin Doinaş şi Marin Sorescu. Oricît ar părea de curios, ele nu pot fi abordate în afara concepţiilor lor despre artă şi poetic. Ori nu ne putem permite o privire fugitivă, cel puţin deocamdată. Şi, în genere, nu am voit a comenta scriitorii, ci criticii.

Tocmai de aceea, ajunşi în acest punct, ne vom destăinui o slăbiciu-

ne și o recunoaștere totodată. Toți eseistii aparținând de breasla criticilor, trecuți în revistă pînă acum, nu au fost în mod esențial, ci doar tangent esești. Există însă în critica contemporană o personalitate de eseist funciar, o factură tipică de condeier al eseului. Așa încît putem mărturisii că paginile de față ne-au fost provocate nu numai de o mai veche preocupare asupra genezei și funcțiunii eseului, ca proces complex de lectură, ci mai ales de „Spiritul și Litera“ lui Alexandru Paleologu.

Dacă, privit în totalitate, eseul românesc nu se supune opoziției: *eseu* — discurs despre sine (generat de lectură) *studiu* — discurs în sine, clasic — „obiectiv“, trăind mai întotdeauna din îmbinarea acestor modalități — tipul de eseu practicat de Alexandru Paleologu este altceva. Poate că nici el nu se circumscrie exact trăsăturilor așa-zis definitive ale speciei, dar reprezintă modul cel mai specific de navigare liberă în jurul unui punct, devenit în conștiința sa acel „inevitabil“ de care vorbea Maurice Blanchot. Prima libertate este cea a diversității temelor de meditație: de la teatrul antic la Diderot, și mai apoi la Heinar Kipphardt, de la Maiorescu la Ion Barbu, de la Frederic Damé la Pictura bisericii Domnești de la Curtea de Argeș, de la Kogălniceanu la George Călinescu.

Dar opțiunea sa este de fiecare dată o certitudine a afecțiunii electivă, fără urmă de îndoieli și nesupusă altor circumstanțe decît ale spiritului. Evident reflexe ale lecturii izvorite tocmai din „*pasivitatea suverană a celui care citește*“ îmbinată cu „*libertatea supusă a celui care scrie*“ (M. Blanchot). Or tipul de lectură caracteristic genezei acestui eseu este tocmai acela pe care Ezra Pound îl consideră ca pe „*o formă de cunoaștere*“, adică alcătuit dintr-o supraetajare a receptării; cele două ipostaze fiind *privirea atentă și vorbirea despre*. De aici se definește numitorul comun al modalităților de abordare a temelor. Privirea atentă a autorului îi cere cu necesitate un mod de

înfățișare a meditației, așezat sub semnul văzului. Meditația este, în fapt, un pelerinaj între gînd și imagine oferite receptării prin păstrarea fidelă a mecanismului.

Eseul lui Alexandru Paleologu este o meditație oferită și în imagini, evident nescutite de comentariul nuanțelor semnificative. Și nu ne referim aici la „*Note despre El Greco*“, scriere care nu s-ar fi putut dispensa de descrierea prin văz adresată văzului. Poate printre cele mai semnificative pentru arta eseistică a autorului este eseul, pe cît de dens, pe atît de plin de înteres, intitulat „*Tema morții la Eugen Ionescu*“. Cele șase pagini care îl alcătuiesc trasează o linie perfect continuă tratînd evoluția în timp a reprezentării morților în plastică, trecînd prin Antichitate, Evul mediu creștin, Renașterea, mutația din secolul 16, apoi în secolul 19, cu reprezentarea literară, pentru a unifica ideea prin „*Le roi se meurt*“ a lui Eugen Ionescu.

Fără a fi vizibilă scenic, „*moartea absolută*“ din acest poem dramatic este rezultatul unei descripții a mediului și a unei prezențe stagnante, agonice, a omului. Gîndul comentatorului alunecă ușor și simplu, fără nici un fel de ostentație stilistică, constant față de sine, față de celălalt, față de ceilalți. Nu întotdeauna eseistul alege perfecta concizie. „*Teatrul lui Lucian Blaga*“ ne-ar putea apărea sub forma unui studiu mai larg, cu aparență obiectivă. Simplă aparență. De fapt, nu este decît modul de a-și înfățișa propria viziune scenică a unui teatru complicat, alcătuit din simboluri. Nu se dau precepte, se luminează însă anumite noduri de semnificație, fără să se omită incongruențele filozofice și dramatice. E adevărat că această pasiune a vizualului e măturisită prin predilecția pentru temele teatrale sau pentru cele de artă figurativă. Dar nu numai atît: cînd se antrenează în meditații asupra poeziei rezultatul este o sumă de meditații portretistice. Rămîne astfel fidel principiului de adresare auzului, mai mult decît auzului. Auzul este fundalul unei foarte discrete muzici interioare,

pentru că — evident — fiecare cuvânt scris va intra în conștiința primitorului său cu rezonanța acustică implicată gândului. De fapt se desfășoară un perfect cerc vicios, dominat de acest „viciu pedepsit“ (autorul îl citează — parafrazându-l — pe Valéry Larbaud) care „*îndeamnă la confidență și complicitate*“ (Cuvînt înainte). Lectura a produs eseu ca altă formă de lectură, dar într-o dublă relație: față de autor, ca proces complex al unei lecturi scrise; față de viitorul cititor, lectură care va deveni, la rîndu-i, prilej de meditație, eseu imaginativ, poate. Aici este fără îndoială valabilă afirmația spirituală a lui Ezra Pound: „*Orice idee generală seamănă cu un cec bancar. Valoarea ei depinde de cel care o primește*“, dar și de cel care o semnează. Deci viitorul cititor, poate eseist imaginativ, are cel puțin garanția semnăturii.

Remarcabil este că și atunci cînd discută concepte: „experiență, experiment, cultură“ autorul nu-și pierde modul sugestiv de comunicare. Aviditatea nu-i este la îndemînă, iar puterea de atracție îi rămîne statornică.

Alteori, cînd tema l-a atras poate prea mult și, fiind prea complexă, reclamă o abundență descriptivă analitică și asociativă, autorul își instituie un plan pe care, totuși, îl credem post-festum. E vorba de eseu care încheie cartea „*Pictura Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș*“. Merită citat acest plan pentru a se putea vedea chiar și aici factura tipic eseistică a autorului. 1) Determinarea picturii. 2) Digresiune despre noțiunea de ritm în arta bizantină și tradițiile mediteraneene. 3) Revenire analitică la subiect. *Digresiunea și revenirea* sînt procedee tipic eseistice, nu lipsite de farmec și nici de valoare; și apoi ele sînt condiția perpetuă a meditației. Interesant mi se pare însă că, oricît s-ar distanța de subiect, eseistul nu întrece niciodată limita posibilă și aceasta pentru că filonul meditativ nu este nici unul incert, nici incoerent și nici pur speculativ. Tocmai această dozare a

efectelor asupra eului și asupra ceilalți, conținută într-o perfectă claritate a gândului fac din libertatea condeiului o lectură vag informativă, dar pregnant formativă. Informația acerbă este departe de a-l capta pe autor. Dimpotrivă, o evită și, atunci cînd consimte să o aducă în scenă, ea poartă un vestmînt atît de simplu încît nu produce nici odată răceala scientistă, nici patosul rigorismului. În esență, tocmai aceasta mi se pare a fi subtila artă a eseistului, aceea de a fi alcătuit o scenă ale cărei personaje, mai mult idei decît autori, nu trăiesc conflicte și suprapuneri, estompări sau reliefări succesive fără tentative contradictorii, suferind doar câteodată din partea discretului regizor un accent justițiar, dar lăsat fiind în genere să se dezvolte libere într-o dinamică echilibrată și calmă, pînă la rotunjirea lor în simboluri, fără faze de tranziție sau diluție.

Subiectivitatea constă în a dirija această dinamică a spiritului inițial prin imagine și sunet, apoi treptat prin refuzul culorii în favoarea emblemelor, prin refuzul ornamentului stilistic în favoarea simbolului. Astfel, pelerinajul ideatic rămîne deschis, constrîns doar de inteligență și afectivitate. Ceea ce este remarcabil la eseistul pe care l-am numit regizor de idei este perpetua discreție cu care dispare în spatele cuvîntului, în spatele baghetei, în spatele scenei. Desigur, ideile nu pot exista fără determinare, fără apartenență. Dar domină această tendință subtilă de a rămîne în culise, de a se voi nevăzut pentru a putea oferi un adevărat spectacol fără hiatusuri, capabil să alcătuiască o realitate, trăită la nivelul imaginarului. Ideile stabilesc ele singure dialogul cu publicul, ca formă deosebită de lectură dinamică pe care o reprezintă eseurile lui Alexandru Paleologu — spații de intensă rezonanță intelectuală. Temele se irizează astfel prin această lumină filtrată sensibil, dar inevitabil. Transmiterea opțiunii poate provoca alte opțiuni. Confesiunea se stabilește prin complicitate și are propria ei durată comunicativă. Arta lecturii, arta eseului.

sensul estetic

I. natura

Categoria de sens circulă cu multe accepții, fie că e vorba de orientări filosofice, fie de domenii diferite, astfel încât disocierile sînt absolut necesare pentru a evita confuziile. Vom începe prin a nota totuși trăsătura sa aproape unanim recunoscută, și anume că apare numai în legătură cu omul și pentru om, lucrurile, obiectele, atitudinile, acțiunile neputînd avea sens în afara omeniirii (nici măcar de pe poziția teologică, după care Ființa Supremă este creatoarea sensului, nu se poate discuta despre aceasta făcînd abstracție de oamenii pentru care el există și funcționează).

De la această recunoaștere a caracterului *uman* al sensului încep însă deosebiri: pentru idealism, în general, originea sa este pur spirituală, ba chiar nici nu există decît convențional; pentru materialismul dialectic constituirea sa este determinată în ultimă instanță de *practica socială*, iar caracterul său *ideal* nu-i anulează funcția *reală*. Sensul se naște deci în raportul dintre obiect și subiect, el nu aparține lucrurilor ca atare, ci este o construcție umană, fără ca aceasta să însemne că are un caracter arbitrar, subiectivist.

Cum în analiza noastră nu urmărim sensul în general, ci sensul operei de artă, este evident că avem de-a face cu o „realitate” spirituală construită, obiectivată în procesul creației și trăind într-un context social față de care se raportează. Este de discutat care e natura sensului, în acest caz: este

el produsul exclusiv al creației (A. Mercier), este atribuit de om (cum susține un Louis Lavelle), e produs al „jocului” general acceptat (Roger Caillois), „mod de coexistență” (Merleau-Ponty) sau are loc un nou contact obiect-subiect, în procesul funcționării sociale care-i asigură validitatea?

Opțiunea noastră pentru ultima explicație va fi susținută cu argumente, ulterior, cînd vom analiza raportul sens-semnificație, deocamdată am vrea să precizăm că distincția după care cel dintîi ar fi fix și imuabil în timp ce funcționarea socială ar duce la variația doar a semnificației, ca expresia sa contextuală, ni se pare excesiv de categorică. Dacă acceptăm totuși că, în jurul sensului central, relativ neschimbat, are loc un joc al semnificațiilor, el nu trebuie conceput ca un „miez dur”, identic cu sine însuși în toate cazurile, ci ca o magmă, variabilă la rîndul ei. Pe această linie se situează punctul de vedere al lui Adrian Marino, după care sensul este matca tuturor semnificațiilor posibile și părea lui Henri Wald, după care aceste două noțiuni sînt echivalente.

Sensul nu se naște prin repetiție, ci prin diferențiere, el indică o direcție, un cadru semantic anumit, cu implicații axiologice certe, astfel încît opera este definită în primul rînd prin el. Se poate spune că el include o ordine de idei și opțiuni, dar în același timp presupune variația, transformarea, astfel încît sarcina criticii este de a-l dezvălui și de a-i fixa coordonatele în timp. Sensul ține de esența operei, dar nu există decît prin structura ei și nu poate fi descoperit sub formă „pură”, ci numai așa cum ne apare.

În același fel sensul privește opera globală și nu fragmente ale ei, deși detaliile exprimă ansamblul și, în lipsa unei părți, nu putem înțelege întregul. Operația critică devine de aceea extrem de dificilă, analiza prezentînd pericolul mortificării organismului disecat, iar sinteza directă doar prin intuiție putînd cădea adesea în impresionism. Ce bine ar fi dacă —

după cum se exprimă Tzvetan Todorov — opera ne-ar putea vorbi singură de propria ei existență, sensul ei constând în „a se spune“.

Definind opera, sensul este cel care o impune drept unitate și individualitate, asigurând coerența totului și fiind radical opus interogației, lipsei de direcție. Evident, oscilațiile sau chiar nesiguranța sînt posibile, dar în clipa în care ele ar deveni totale însăși opera ar ajunge să se destrame. Critica este obligată tocmai să descopere acest fir călăuzitor, examinîndu-i valențele axiologice și natura. Posibilitatea transformării sau variației sensului nu este decît o formă de existență a stabilității sale. Atunci cînd îl examinăm ne aflăm în fața unei construcții realizate, înmagazinare a unui trecut și fixare a unei decizii. Procesul de cristalizare a sensului nu este însă — atunci cînd e vorba de artă — niciodată un proces încheiat.

Complexitatea creației artistice ridică de îndată întrebarea dacă avem de-a face cu un sens conștient sau inconștient. Cum vom vedea, lucrurile se pun în mod diferit din perspectiva creatorului și cea a receptorului, dar în ambele cazuri se poate afirma cu certitudine că natura sa estetică face dificilă epuizarea sa și, în acest sens, conștientizarea sa totală este greu de imaginat. Lucrurile se petrec așa, nu datorită vreunui simbul încognoscibil într-o ecuație finită. De aici toate concepțiile despre „secretul“ sau „misterul“ operei, de aici „caracterul ireductibil“ sau „ilimitarea simbolică“ a artei, de care vorbea Tudor Vianu încercînd să definească opera. Nu este vorba de o incapacitate a spiritului de a înțelege, nici de o inconștientă a artistului atunci cînd produce opera, deși trebuie să recunoaștem că resorturile mai profunde și mecanismul intim al creației sau receptării sînt mai greu de descifrat și nivelele reacțiilor subconștiente, de care vorbește psihanaliza, joacă aici un rol real, chiar dacă el nu trebuie supraestimat sau absolutizat.

În primul rînd este greșit să ne-

găm intenționalitatea, scopul care definește orice activitate artistică. Operele de artă nu sînt rodul hazardului pur, cum crede un G. Urbani, chiar dacă întîmplarea poate juca un rol mare uneori, iar sensul nu poate fi despărțit de intențiile ce-l premerg. Fără îndoielă intenționalitatea creatorului, fapt că el dorește și urmărește ceva nu sînt pur logice și deci imposibil de enunțat conceptual, fără a se pierde ceva, dar în magma sensibilă a operei se află încorporată o intenție intelectiv-afectivă, o reacție cel puțin în parte deliberată. Sensul unei opere nu este epuizat de intenția ei și semnificația totală nu poate fi definită numai prin semnificația ei pentru autor și contemporanii săi, ea e rezultatul unui proces de creștere și înglobare a aprecierilor în timp, dar asta nu anulează însăși existența ei.

Nu vom intra în controversata problemă a idealului social sau estetic al creatorului, dar trebuie să notăm că el nu este lipsit de rol în fixarea sensului operei, chiar dacă apoi acesta suferă îmbogățiri sau modificări. Imprevizibilitatea totală susținută de B. Croce este imposibilă, tot așa cum nu credem nici în programarea absolută, chiar atunci cînd este făcută cu ajutorul unei mașini de calcul. (Variantele posibile logic pot fi epuizate, componenta afectivă a sensului propus ca și reacțiile receptorului rămîn în convingerea noastră neformalizabile.)

De altfel, ar fi simplist să oprim lucrurile la intenția artistului, neglijînd finalitatea estetică reală a operei care poate într-adevăr să depășească așteptările sale, ba chiar să le contrazică. Sensul operei derivă atît din scopul inițial al creatorului, cît și din funcția efectivă a produsului său și obligația criticii este tocmai de a le descifra, măcar parțial. Atunci cînd Mihai Ralea spune că ceea ce ne interesează este gradul în care construcția artistică servește intenției primare de sens a creatorului, și face din aceasta însuși criteriul valorii artistice, el se grăbește să adauge în altă parte că artistul nici nu

bănuiește toate implicațiile de sens incluse în opera sa. Criticul este un „creator de puncte de vedere“ și contribuie la îmbogățirea și completarea edificii artistice tocmai prin descoperirea unor valențe noi ale sensurilor operei și prin înmulțirea perspectivelor posibile asupra ei. Critica este „creație“ în sensul că oferă o recepție superioară și nouă o obiectului său, dar ea rămâne o activitate teoretică în jurul unei construcții artistice și nu se confundă cu ea, după cum nici n-o înlocuiește.

De ce sînt însă posibile mai multe perspective și de ce, în timp, ni se înfățișează mai multe sensuri sau fețe diferite ale aceluiași sens?

În primul rînd, desigur, pentru că sensul se află îngropat într-o materie sensibilă și scoaterea lui de aici necesită o transpoziție care nu poate fi niciodată totală, și nici mulțumitoare. În al doilea rînd, pentru că sensul este în artă întotdeauna virtual și trebuie reconstruit, ori acest proces adaugă sau elimină ceva. În sfîrșit, pentru că — după cum preciza Claude Lévi-Strauss — sensul trăit diferă de sensul existent, în obiect adăugîndu-se întotdeauna coeficientul personal, subiectiv al celui care valorizează. Este evident, din toate aceste rațiuni, faptul că procesul de receptare a operei are un rol hotărîtor și acea delectare (*fruizione*) estetică, de care vorbea Franco Fanizza, trebuie analizată ea însăși. Critica obiectului de artă urmează să fie completată de o critică a subiectului receptor, ori acest mare necunoscut care este Publicul este încă departe de a fi supus unei investigații științifice sistematice.

Trecerea de la sensul potențial la cel actual presupune și alte condiții în afara procesului de receptare: este vorba de încadrarea sensului în sistemul operei care are virtutea de a lega sensul de afectivitatea construcției (J. Ladrière), de a lega sensul estetic de celelalte sensuri axiologice, de a raporta acest sens la funcția social-estetică efectivă pe care o joacă.

De mare însemnătate mi se pare distingerea sensului logic de cel estetic, confundarea lor fiind sursă a multor neînțelegeri. După părerea noastră, în timp ce sensul logic este exclusiv univoc, rezultat al unei denotații, valabil în mod egal părților și întregului, acestea putînd fi desprinse fără mari daune aduse înțelegerii sale, sensul estetic este rar univoc, de regulă plurivoc și uneori echivoc, rezultat al unei conotații și nedecompozabil. Asupra ultimei trăsături a sensului estetic vrem să insistăm subliniînd faptul că relația parte-întreg, detaliu-ansamblu nu poate fi aici desfăcută fără riscul alterării sale fundamentale. Sensul estetic este un sens total, global, el nu comportă parțializarea. Fragmentul n-are sens, dar sensul de ansamblu este afectat prin modificarea părților.

Sensul estetic este un sens complex, reunind într-o sinteză intraductibilă sensuri variate de diferite tipuri. Opera realizează o ierarhizare a acestor sensuri, cum susține Jean Leenhardt, numai că trebuie să adăugăm că ele nu rămîn ca atare, ci se integrează universului artei. Sursa numeroaselor înțelegeri simpliste rezidă tocmai în neînțelegerea acestui adevăr, fie că se încearcă epurarea estetistă a sensului estetic de alte valențe, fie că se judecă separat sensul etic, politic sau filozofic al unei opere, fără a ține seama de specificul ei. Firește, metodologic, ele pot fi separate și sociologia artei tocmai asta face, dar este nepermis a uita natura ansamblului din care sensurile cercetate fac parte.

O trăsătură a operei de artă autentice este aceea de a nu fi nici total insignifiantă, nici total clară, ci de a avea — cum se exprimă Roland Barthes — un „sens suspendat“. Trebuie să existe chiar și o claritate a confuziei, afirma, doar aparent paradoxal, Călinescu, insistînd supra faptului că sensul estetic nu permîte incoerența, incongruența, chiar dacă el lasă întotdeauna o marjă deschisă interpretării și variațiilor. Opacitatea ca și transparența cristalină sînt la fel de străine esteticului.

Necesitatea de a vedea sensul în ordine estetică și nu în accepția sa logică ne duce și la concluzia echivalenței judecății de valoare pozitive cu recunoașterea existenței unui principiu estetic director, rezultat al tuturor nivelelor și aspectelor operei. După cum se exprima Mikel Dufrenne, a spune despre un lucru că e frumos echivalează cu a recunoaște că are un sens. Natura specifică a sensului estetic va rezulta, credem și mai limpede, din analiza tipurilor, a expresiei și dinamicii sale.

II. tipuri

Înainte de orice, sensurile estetice diferă după *domeniul sau ramura de artă* despre care e vorba. Vom desluși deîndată o distincție sensibilă între domeniile care utilizează limba (literatura, teatrul, cinematograful) și celelalte (muzica, plastica), încercătura semantică fiind în primul caz mai ușor de deslușit, deși ea este deja o valență secundă, îndirectă. Chiar atunci când vorbim de sensurile vehiculate cu ajutorul limbii, situația este dintru început diferită de cea a vorbirii comune. Literatura este astfel în antagonism cu sensul pur, ca și cu semnificația abstractă a cuvintelor din limbajul cotidian, fiind simbolică în sensul larg al cuvântului. Desigur, situația prozei este diferită de cea a poeziei, dar aici măcar în primul caz, simpla analizare cu ajutorul metodelor structurale ale limbii folosite nu va fi suficientă pentru că sensul estetic nu se identifică cu cel strict semantic. În teatru și cinematograful caracterul complex al limbajului folosit complică și mai mult lucrurile și ar fi mai mult decât simplist să căutăm sensul teatral doar în replici și pe cel cinematografic în dialogul redat prin inscripții.

Situația poeziei, a artelor plastice și a muzicii este mult mai complicată, ceea ce l-a și determinat pe un Jean-Paul Sartre să nege în mod exclusivist existența semnifi-

cațiilor și deci a posibilității angajării (sociale sau estetice) în acest domeniu. E drept că nu se pictează și nu se compun semnificații preexistente, nu se transpune un semn literar într-unul plastic sau muzical, dar nu putem nega existența — e drept difuză — a sensului operelor de acest fel.

Formularea acestui sens în limba română va fi întotdeauna aproximativă, întrucât transpunerea de limbaj care trebuie făcută aici este dublă, dar prin aceasta sensul nu încetează să existe. Spre deosebire de cazurile în care vehiculul său era (total sau parțial) conceptul, aici avem de-a face mai ales cu reacția pronunțată afectivă, în care atitudinea intelectuală se topește, iar comunicarea directă a conceptelor va fi întotdeauna stăvilă de expresia concret-senzorială a limbajului artistic respectiv.

Un alt criteriu de a distinge între sensuri este ceea ce am numi, oarecum tautologic, *directionalitatea* lor. Din acest punct de vedere vorbim de sensuri univoce, plurivoce sau echivoce. *Univocitatea*, adică precizia singulară cu care sensul trimite către semnificație, este rară în literatură și trimite de obicei la naturalism plat. Nici în genurile aparent înclinate spre univocitate — de exemplu, portretul în pictură — semnificația nu se oprește la expresia fizică a unei anumite spiritualități, întrucât intervenția minimă a creatorului introduce un punct de vedere, stabilește un dialog, propune o raportare sau unele asociații, deci trimite în mai multe direcții. Schimbarea contextelor în spațiu sau timp face ca univocitatea sensului să devină mai precară, astfel încât practic ea rămâne apanajul limbajului științific (în limbajul comun posibilitatea mai multor înțelesuri face de asemenea mai rară univocitatea, doar rigoarea și stringența logică a conceptelor științei permit o anumită siguranță și exactitate).

Sensurile plurivoce, adică acelea care prin natura lor trimit la semnificații diferite dar nu esențialmente contradictorii, sînt cele mai răspândite. Structura operei este

polisemică, corespunzător caracterului complex al realității, posibilității încadrării ei în contexte diferite, ca și în sisteme diferite. Sensul virtual latent devine în aceste condiții pasibil de interpretări plurale care se completează, și însumarea lor asigură viața operei în timp. Multilateralitatea nu înseamnă o infinitate și în cazul sensului plurivoc nu dispar constrîngerile, limitările la un anumit cadru ce nu poate fi depășit fără a contrazice fundamental varianta anterioară a sensului. Nu ne este permisă o libertate totală de interpretare și, totuși, posibilitatea noastră de mișcare nu este mică. Acestui sens plurivoc cred că i se potrivește expresia lui Roland Barthes de „libertate supravegheată” și, practic, îi corespunde întreaga orientare denumită realism (în sens de ATITUDINE ARTISTICĂ, nu de curent artistic istoricește limitat și delimitat). Varietatea sensurilor în acest caz nu este un indiciu al relativismului gusturilor, al nestatorniciei judecăților estetice, ci al unei largi deschideri oferite de operă.

Sensurile echivoce sînt cele care apar în mod fundamental ca opuse, contrazicîndu-se. O cercetare atentă va dovedi că nu toate echivocitățile sînt reale, ci uneori avem de-a face cu o contradicție înșelătoare. De aceea trebuie precizat că echivocitatea nu se înscrie automat în afara artei, sau cel puțin a artei valoroase, cum se grăbesc să afirme unii, chiar cu cele mai bune intenții. Trebuie să distingem între echivocul *aparent* pe care îl întîlnim la un Kafka sau Joyce și care, opunîndu-se realismului, este departe de a fi nevaloros și echivocul *efectiv*, care într-adevăr duce la incongruență, incompatibilitate estetică, ultraermetism.

Cum le deosebim însă? În primul rînd, echivocul aparent se relevă prin faptul că, deși prezintă sensuri contradictorii, acestea nu anulează opera, nu o fac să-și piardă coerența. Apoi trebuie urmărit întotdeauna planul pe care are loc contradicția. O contradicție fundamentală pe planul gîndirii conceptuale (sub expresia ei filozofică,

politică, etică) nu înseamnă și o contradicție pe planul construcției estetice. Aparența echivocității este un anumit mod de compoziție artistică care atrage atenția asupra caracterului dialectic contradictoriu al realității reflectate, asupra posibilității ca sensuri extreme să se poată atinge, la un moment dat, tocmai datorită distanței lor (egale, dar în sens invers), de centrul de echilibru al construcției. Echivocitatea rămîne aparentă dacă sensurile contradictorii pe care le include nu permit posibilitatea depășirii lor dialectice în procesul negației artistice. Echivocitatea devine efectivă cînd sensurile opuse se distrug, fac imposibilă relativa stabilitate a construcției artistice și, prin natura lor încremenită, lipsită de maleabilitate, rămîn irevocabil ireconciliabile.

Sarcina criticii este extrem de delicată, întrucît distincția dintre aparent și efectiv nu e ușor de făcut, semnificațiile contradictorii abundă și impresia de fundătură este adesea generatoare de nedumeriri. Dialectica recunoaște și existența situațiilor fără ieșire în dinamica de ansamblu a devenirii realului, dar, cînd e vorba de construcția artistică, descompoziția, nihilismul, închiderea tuturor orizonturilor artistice nu este îngăduită.

Se poate aduce argumentul unor mișcări de avangardă de genul dadaismului, care au practicat nihilismul artistic ca o formă de protest social-estetic, ceea ce este în parte adevărat, dar ce opere produse de asemenea orientări au rezistat în istoria literaturii și artei? Se mai poate imputa acestui punct de vedere faptul că este tributar unei viziuni tradiționale, învechite, după care arta înseamnă armonie, ori principiile acesteia s-au perimat. Admișînd prezența dizarmoniei alături de armonie nu înseamnă însă a admite dezarticularea, haosul total. Însăși dizarmonia trebuie să fie compusă, armonică, pentru a răspunde exigențelor elementare ale expresivității estetice.

În sfîrșit, se poate contesta ideea implicită în cele de mai sus, după care orice compoziție expresivă in-

tră în domeniul artei. Discuția nu-și are rostul aici, am vrea doar să precizăm că, dacă e vorba de compoziții estetice de natură spirittuală concretizată în obiecte expresive, semnificative, nu vedem pe ce temei li se poate nega atributul de opere de artă. Esențial ni se pare ca ele să funcționeze socialmente ca atare, impunându-se în scara de valori a artei. Cît privește experimentele cele mai moderne, de genul compoziției prin mijloace electronice, nu vedem de ce n-am lăsa istoria să-și spună cuvîntul. E drept că le lipsește intenția unui creator (în sensul tradițional al cuvîntului), nu le lipsește însă întotdeauna finalitatea și funcția estetică.

Un alt criteriu al clasificării sensurilor îl reprezintă *adîncimea* lor. Din acest punct de vedere se pot distinge sensuri *explicite* și *implicit*, *superficiale* și *profunde*. Nu insistăm asupra deosebirilor dintre ele, evidente chiar la prima vedere, dar ni se pare util să semnalăm cîteva situații care pun uneori exegeții în încurcătură. Una dintre ele este contradicția existentă cîteodată între explicit și implicit sau între superficial și profund. Nu este vorba doar de caracterul îndeobște înșelător al aparențelor, ci de cazul cînd sensul explicit se opune radical celui implicit, cînd superficialul maschează o profunzime care o neagă. Este cazul, de pildă, al literaturii absurdului, în care exacerbarea contradicțiilor dintre real și aparent, profund și superficial devine procedeu curent tocmai pentru a evoca „lipsa de sens“ a vieții însăși. Judecarea ei trebuie făcută pornind de la premisa dialectică după care nonsensul este și el un sens și reflectarea lui în artă este permisă atîta vreme cît încremenirea, opoziția, neschîmbarea nu sînt absolutizate, ducînd la sclerozarea sensului uman însuși.

Operele apar adesea și ca rod al intenției artistului de a-și pregăti mai bine surpriza artistică, dar sînt totodată exemple ale caracterului echivoc al sensului și pot ascunde

nu numai înțelesuri adinci, ci și manifestări ale imposturii în artă.

Dificultatea în artă este adesea rodul unei asemenea echivocități, dar ea se naște și dintr-un nou limbaj, din lipsa de pregătire a receptorului de a face trecerea de la explicit la implicit și de la superficial la profund. În arta contemporană „dificultatea” este accentuată prin propunerea de coduri noi, prin „fortarea” originalității care duce la pierderea sistemelor sau punctelor de referință, ca și prin predilecția anumitor orientări către „încifrarea” sensului, către echivocitate. Ar fi simplist să respingem în principiu asemenea manifestări, ele sînt generate în parte de tendința firească de accentuare a specificității artei în ansamblul formelor spiritului și reprezintă adesea o replică față de incapacitatea de a transfigura esteticeste.

Tot din punctul de vedere al adîncirii facem distincția între *parțial* și *global* în domeniul sensului. Opera poate avea și sensuri parțiale ale unor fragmente, ale unor elemente, dar suma acestora nu va fi niciodată identică cu sensul global, tocmai pentru că nu ne aflăm pe teren logic, ci pe teren estetic. După cum sublinia și Tzvetan Todorov, semnificația globală nu e ceea ce este numit în mod curent „sensul unui mesaj”, „conținut de idei”, adică latura sa informațională, aspectul referențial al enunțului. Datorită conotației, sensul global devine mult mai complex și el poate fi surprins numai printr-o viziune totalizatoare, lucru oarecum mai dificil la așa-numitele „arte temporale”, care nu ne înfățișează simultan obiectul estetic.

Receptarea trebuie să tindă în artă întotdeauna către ansamblu, iar atitudinea estetică presupune integrarea simplei „informații” în reacția afectivă generală. Tocmai în imposibilitatea de a răspunde acestei cerințe vedem limitele aplicării teoriei informației în estetică: ea este în stare să analizeze sub raportul mesajului comunicării toate părțile operei, dar se va opri

la aspectul strict referențial al acestuia, rămînînd neputincioasă în fața conotațiilor care unesc părțile, într-un tot unitar cu valențe ce nu pot fi exprimate doar conceptual.

expresia

Întreaga discuție asupra sensului nu are rost dacă nu avem în vedere în același timp expresia sa sensibilă, realitatea sa estetică efectivă. După cum știm, opera ne apare ca un *sistem de semne* organizate într-o anumită compoziție, denumită îndeobște *structură* și al cărei limbaj este descifrabil estetic în conformitate cu un *cod*. Elementul prim ne apare a fi deci semnul, a cărui transcendență marchează — cum observa Paul Ricoeur — trecerea de la idealitatea sensului la realitatea lucrului. Evident, corespondența semn-sens este greu de făcut direct, pentru că sensul estetic rezultă din *modul de compunere* al sistemului de semne, după cum corespondența semn-realitate este la rîndul ei dublu *ambiguă*: în primul rînd, deși e fix și unic, semnul ca atare nu corespunde cu lucrul, în al doilea rînd alteritatea lor crește datorită interpretării multiple și mobile pe care o poate dobîndi (Pierre Francastel).

Semnul are un caracter convențional, rezultat al unei îndelungate istorii și rostul lui în contextul unui limbaj este acela de a vehicula sensul. Surprinderea semnului în sine însuși, și nu ca trimitere la altceva, este de fapt mijlocul eliberării sensului, care însă există la nivelul scriiturii și nu al referinței directe. Orice limbaj presupune o anumită restrîngere, o limitare și precizare a bogăției aluzive a semnelor convenționale utilizate, pentru a nu se dispensa pînă la îninteligibilitate. Codul, ca sistem de descifrare estetică, este individual, în sensul că fiecare operă își are co-

dul ei propriu, ceea ce nu exclude însă existența unor coduri mai generale, aparținînd curentelor, ramurilor sau speciilor artistice.

Sub raport strict semantic, sensul presupune comunicare totală, deci trecere dintr-un cod într-altul și, în această privință, are dreptate A. J. Greimas să definească sensul ca „posibilitate de transcodaj”. Sub raport estetic, trecerea dintr-un cod într-altul, „traducerea” sensului implică pierderea caracterului său specific, întrucît se părăsește planul estetic pentru cel logic sau cel pictural, să spunem pentru cel literar. De aici rezerva care trebuie avută în permanență față de interpretările „literaturizante” ale picturii sau muzicii, de aici dificultatea oricărui transcodaj. Dorind să rămînă la altitudinea obiectului său, „critica estetică” poate da ea însăși opere remarcabile, dar a presupune că ea reușește să dea un „analogon” al operei interpretate este simplist.

Termenul de cod trebuie de altfel întrebuițat cu o anumită prudență în domeniul esteticului. În primul rînd pentru că, fiind în mod precumpănitor apanajul operei individuale, el nu corespunde trăsăturilor generale ale oricărui sistem de comunicații, îngreunînd denotarea. În al doilea rînd, întrucît sensul estetic nu se lasă în întregime și mai ales univoc transmis prin intermediul codului, deci legitimează neîncrederea noastră metodologică în el. În sfîrșit, pentru că, așa cum atrăgea atenția Tzvetan Todorov, cuvîntul cod ar putea să ne facă să credem în mitul semnificației preexistente pe care opera nu face decît s-o comunice.

O asemenea înțelegere corespunde procedeelelor simplificatoare, prin care un conținut filozofic sau politic este transpus într-o „haină” artistică și înfățișat drept operă de artă. Este necesar să precizăm că sensul estetic nu există înainte și în afara articulării și receptării sale, că el se naște chiar în acest moment, fără a se reduce însă la aspectul referențial al enunțului.

Limbajul estetic este o noțiune complexă, desemnând după părerea noastră tocmai specificitatea artei. Caracterul său conotativ, indirect și nontransferabil în întregime îl deosebește de limbajul științei, care este evident denotativ, direct și nu păstrează „resturi” nonconceptualizabile. Faptul că limbajul estetic nu poate fi formalizat nu este o piedică în calea comunicării, numai că este vorba de o comunicare de un tip deosebit, în care sensul este indisolubil legat de substanța limbajului însuși, în timp ce în știință limbajul rămâne un vehicul indiferent din punct de vedere al sensurilor transmise. Termenul de limbaj ni se pare a avea o sferă mai largă decât acela de scriitură, utilizat în ultima vreme, întrucât acesta din urmă este legat strict de caracterul de expresie al comunicării estetice, mai mult de organizarea ei formală. Indiferent însă de această distincție, atunci când analizăm limbajul ne aflăm la nivelul elementelor care transmit sensul și, anume, al *semnificațiilor* sau al *organizării formale*.

În cazul artei, a acorda atenție problemei elementelor prin care se semnifică precum și organizării lor, este esențial și o asemenea cercetare nu trebuie considerată formalistă. Este de altfel firesc ca analiza concretă să se oprească asupra materiei sensibile, asupra elementelor ce pot fi surprinse direct, cu condiția de a nu uita că în carnea lor se găsesc incluse sensuri, că ele trimit la un *semnificat*, că ele vorbesc despre ceva. Atenția îndreptată asupra lui trebuie împletită cu străduința de a surprinde CE anume ni se transmite prin intermediul limbajului. Semnificantul este o formă generală și generatoare de sens, el este, cum se exprimă Umberto Eco, „un câmp de posibilități”, în sensul că sensul care trăiește latent în el se poate actualiza în nenumărate semnificații.

Iată-ne cu aceasta din nou la problema raportului sens-semnificație, pe care l-am mai evocat. Distincția dintre ele ne apare mai clară. Sensul este latent în limbaj, „disimulat de simboluri interpreta-

bile” (Adrian Marino), „semnificatul unui sistem semnat” (Roland Barthes), în timp ce semnificația este sensul activat, unit cu o formă, este unitatea semnificatului cu semnificația. Noțiunile sînt, cum spunem, echivalente, dar — situându-se în aceeași perspectivă — nu se situează în același plan. Schimbările sensului sau semnificației implică modificări reciproce, iar acestea se exprimă în unitatea dialectică a semnificatului cu semnificatul.

Rolul analizei critice în această situație, departe de a fi acela de a se mulțumi să caute în operă corespondenții tuturor acestor termeni, introducînd o nouă terminologie în locul uneia consacrate, nu poate să nu țină seama de distincțiile de mai sus. Ni se pare utilă folosirea decupajului obiectului estetic în conformitate cu această viziune metodologică doar în măsura în care, surprinzînd mai bine articulațiile interne ale operei, nu încețază să o trateze ca pe un tot unitar, în fond indispensabil. Dacă este cazul să acordăm vreo prioritate în decupaj vom fi de acord cu Lucien Goldman că noțiunea de sens — sau actualizarea ei în semnificație — sînt pînă la urmă cele definitorii, fără să fim de acord însă că ele reprezintă „singurul criteriu valabil”.

Spuneam la începutul acestui paragraf că expresia sensului trebuie căutată în structura operei, în organizarea internă a totalității semnificante, în relațiile dintre parte și ansamblu. Întrucît cercetarea noțiunii de structură artistică necesită o investigație aparte, ne vom mulțumi aici să notăm câteva aspecte indispensabile pentru însăși înțelegerea sensului.

Întrucît sensul estetic are implicații axiologice, fiind legat indirect și de concepția generală despre lume, este evident că analiza structurii în care el este întrupat implică ea însăși o judecată de valoare. Viziunea structurală nu poate deci rămîne neutră, cum cred unii, întrucît simpla recunoaștere a existenței unei structuri echivalează cu un act axiologic, cu integrarea

ei într-o tablă de valori, cu situația și într-o anumită ierarhie. Evident, între sens sau semnificație pe de o parte — și structură, pe de alta, există o întrepătrundere, dar și o dialectică contradicție, cum remarca Giles Granger, ceea ce și permite analiza lor aparte. Este interesant de notat că straturile succesive ale unei investigații structurale vor descoperi relații noi între elemente, deci microstructuri succesive, care se completează, dar de aici nu poate fi trasă concluzia că nu există o structură globală unică a operei, cum susține Sorin Alexandrescu. De fapt, totul depinde aici de înțelesul dat noțiunii: dacă sîntem de acord că structura este reprezentată doar de elementele invariabile ce pot fi întîlnite la toate nivelele, dacă îi dăm structurii accepția de coloană vertebrală, sumă a relațiilor majore din interiorul operei, este evident că variația interpretărilor nu va genera un număr nelimitat de structuri. Faptul că semnificațiile reprezintă un „continuu infinit”, cum spune Sorin Alexandrescu referindu-se la opera lui Faulkner, nu înseamnă după noi că structura acestora variază cu fiecare interpretare, ci doar că — la nivelul sau în perspectiva adoptată — ni se revelă alte microstructuri pe fondul aceleiași structuri de ansamblu. A recunoaște existența unei structuri unice — chiar dacă ea nu este investigată pînă la capăt — nu înseamnă a afirma că interpretarea ei este definitivă. Nu structura operei variază, ci perspectivele îndreptate asupra ei, nu osatura, relațiile majore din interiorul ei se schimbă, ci semnificațiile acestora într-o nouă viziune, la un alt nivel, într-un context diferit.

Acceptînd concluzia analizei cercetătorului român, după care structurile succesive descoperite se completează reciproc întrucît sînt compatibile tocmai datorită unității operei, nu vedem deci de ce nu putem recunoaște o structură globală, neschimbată, a acesteia. Asta nu ne oprește să subscriem la părerea

după care „opera este un sistem de sisteme de semnificații, datorat atât perspectivelor noastre diferite de abordare, cât și latențelor obiectiv nesfârșite ale operei“.

dinamica

Sensul estetic nu poate fi conceput încrămenit, nu numai datorită naturii sale îndeobște polivalente și nedeterminate, dar și pentru că trecerea de la *potențial* la *activ* are loc într-o lume de semnificații deja existente, ea însăși variabilă, ceea ce e evident că va influența nașterea noii semnificații. După cum se exprimă plastic Cristian Metz, semnificația este actul organizator prin care sensul e redistribuit, adică e reluat, capătă o nouă viață, este integrat într-o altă ierarhie de sensuri. Este introdus evident aici nu numai factorul dinamic intern, dar și cel extern, joacă rol nu numai situarea în spațiu, dar și cea în timp. Analiza estetică va trebui să refacă acest proces atât asupra operei însăși, cât și a istoriei sale, pentru că, după cum precizează și I. Tînianov, numai în cadrul statuat de factorii evoluției artistice poate fi clarificată pînă la capăt noțiunea de semnificație (adică, mai bine zis, numai în decursul evoluției ies la iveală toate semnificațiile).

Această posibilitate de variație a sensului concretizată în noi semnificații este ceea ce se numește *polisemie, ilimitare, caracter simbolic* și ea este, după cum arătam, însăși condiția viabilității artei. O interpretare critică este deci de la început parțială, limitată, îngustă, dar tocmai prin aceasta momentan valabilă și putînd înfățișa una din perspectivele operei. Totul este să nu se pretindă „definitivă“, „închisă“, „integrală“, într-un domeniu unde avem de-a face cu un *proces deschis*.

Polisemia nu va putea fi înțeleasă dacă nu introducem, așa cum cere Paul Ricoeur, o dialectică a sem-

nului și întrebuințării, a structurii și evenimentului avînd în vedere nu numai capacitatea cumulării sincrone, ci și diacronice a sensurilor. Proiectarea acestei capacități la nivelul sistemului este cea care dă polisemia, atît a elementelor cît și a microconstrucțiilor realizate pe baza lor.

Evident noțiunea de semnificație, ca un exponent viu al sensului, diferă în funcție de domeniu și presupune o analiză diferențiată. Vom evoca exemplele literaturii și picturii, cu precizarea că punctele de vedere prezentate au valoare metodologică, dar nu exclud și alte perspective.

Astfel, Tzvetan Todorov arată că în literatură semnificația este plasată pe trei planuri: referențial (ce evocă), literal (ce este) și enunțiativ (referențial). În pictură, Erwin Panovski vorbește despre semnificația primară (*de fapt și expresivă*), semnificația secundară sau convențională și semnificația intrinsecă sau de conținut. Din cele 3 nivele ale semnificației picturale decurg atît mijloacele interpretării, cît și principiile ei. În cazul semnificației primare va fi utilizată experiența practică, iar ancheta se va referi la felul în care, în diferite condiții istorice, obiecte și evenimente au fost exprimate prin forme realizînd astfel o istorie a stilului. În cazul semnificației secundare vor fi de folos cunoștințele asupra surselor literare, familiarizarea cu temele și conceptele specifice, urmărindu-se o istorie a tipurilor, a exprimării temelor și conceptelor specifice. În sfîrșit, în cazul semnificației intrinsece pe calea unei intuiții sintetice se face o istorie a simptomelor culturale sau a simbolurilor, în general.

Nu discutăm aici despre validitatea metodologiilor propuse mai sus, nici despre limitele lor inevitabile. Ceea ce am vrea să observăm este că ele încearcă să surprindă sensurile în mișcare prin instanțele orizontale și nivelele verticale ale semnificației, deci să cuprindă pe cît posibil clocotul lor viu. Evident, parcelarea analizei duce la un anumit schematism și uscăciune, de

aceea ar fi greșit să se creadă că putem prinde opera în integritatea ei, dar înmulțirea perspectivelor ne apropie fără îndoială de o viziune mai apropiată.

Intervine desigur necesitatea selecției semnificațiilor și a ierarhizării sau ordonării lor, întrucât ele nu sînt în aceeași măsură dătătoare de seamă despre operă. Dacă sîntem de acord cu Lucien Goldmann că nu ne putem da seama de o structură semnificativă dacă nu studiem geneza ei, nu credem că de aici se poate trage concluzia că semnificativ și genetic sînt sinonime. Chiar dacă toți oamenii tind să realizeze structuri semnificative și ipoteza de bază a structuralismului genetic (după care orice comportament uman este o încercare de a da un răspuns semnificativ unei situații particulare) este justă, de aici nu rezultă de loc că ei reușesc s-o facă. Criteriul social, în sens larg, al practicii artistice, este acela care realizează selecția dintre semnificativ și nesemnificativ, esențial și neesențial.

Discuția asupra sensului și semnificației nu poate fi purtată în gol, în afara sistemului căruia îi aparține (François Wahl) și a contextului la care se raportează, adică a unui anumit sistem de valori și semnificații (Tzvetan Todorov). Fără îndoială, este posibilă și necesară analiza operei ca atare (și asta încearcă Mihail Dragomirescu) dar înțelegerea ei completă va trebui s-o privească în lumea în care apare și își face loc. Trebuie mers însă și în sens invers. Opera este ea însăși un sistem și înțelegerea lui presupune dezbătutarea relațiilor majore din interiorul operei, adică a structurii sale. E imposibil deci să-i surprindem sensul fără a încerca un decupaj special al cîmpului de posibilități pe care-l oferă și al opțiunii estetice pe care acesta o include.

Opțiunea estetică introduce în discuție problema valorii, întrucât alegerea implică ierarhizarea, iar aceasta din urmă nu poate fi făcută în afara unui act valorizator. De aici nu trebuie, evident, trasă concluzia că sensul determină automat

valoarea estetică și, chiar dacă se poate spune că în genere multitudinea de sensuri este un indiciu axiologic, el nu este întotdeauna și un indiciu estetic. După cum reamăra și Umberto Eco, pluralitatea semantică nu determină încă valoarea estetică și, în acest sens, căutarea cu orice preț a multiplicității de sensuri nu rezolvă încă nimic. Este adevărat însă, pe de altă parte, că viața estetică este asigurată în timp tocmai de mulțimea posibilităților de interpretare a operei și că bogăția de sensuri implicate nu este străină, în această viziune, de valoarea operei.

Acceptăm pe această linie punctul de vedere al lui Pierre Francastel, după care, chiar dacă valoarea unei opere se judecă după numărul de interpretări posibile, nu trebuie să uităm că fiecare dintre ele constituie o reducere a semnificației globale, deci într-un fel o sărăcire a ei. Tendința așa numitei „critici totale“ este de altfel aceea de a integra cea mai mare cantitate de sens posibilă prin reunirea tuturor perspectivelor, a privirilor aruncate asupra operei.

Problema valorii introduce în discuție raportul dintre ontic și axiologic în operă. Evident, onticul are aici alt înțeles decît cel „natural“, este vorba de un obiect artificial, construit doar în măsura în care el există socialmente, funcționarea îi asigură anumite semnificații obiective (de o „obiectivitate“ de un tip diferit) care nu se confundă cu semnificațiile valorizante, întrucât ele aparțin unor nivele deosebite (nivelul creației și nivelul recepției). De aici nu trebuie să se înțeleagă că valoarea ar avea caracter subiectiv și că ea este doar „surplusul de sens pe care conștiința îl proiectează asupra realului“, cum se exprimă Serge Doubrovski. În primul rînd, proiecția conștiinței are loc nu asupra realului, ca atare, ci asupra operei, care nu este neutră din punct de vedere axiologic. În al doilea rînd, chiar dacă intervenția conștiinței adaugă ceva, acest surplus nu poate fi rodul unui simplu capriciu, ci el trebuie să pornească de la una dintre implicațiile

semantice reale prefigurate, presupuse de obiectul estetic. În orice caz este evident că valoarea este ea însăși dinamică și nu fixă, iar oscilațiile ei nu sînt independente de mutațiile sensului, deși nu pot fi reduse la acesta. Nu este locul să adîncim aici raportul valorii cu structura operei, dar am vrea să accentuăm asupra greșelii care se face uneori prin ignorarea ei, uitîndu-se că în domeniul esteticului implicațiile axiologice se găsesc îngropate în substanța întregii opere, în toate articulațiile ei.

Valoarea operei nu depinde pur și simplu de sensul ei, deși acesta determină dimensiunea ei axiologică fundamentală, ci ea se grefează pe o structură și se constituie într-un raport obligatoriu al subiectului cu obiectul. Astfel — cu toată variația interpretărilor posibile — ele trebuie să fie permise de o structură critică la care se referă și nu pot să-i depășească limitele. În același timp, în măsura în care această structură nu va trece pragul sensibilității estetice a receptorilor și nu va ajunge să funcționeze socialmente, ea nu poate exista în sine. Nu se poate vorbi de valori artistice fără public decît într-un sens potențial, virtual și, evident, cu totul temporar, care nu interesează arta.

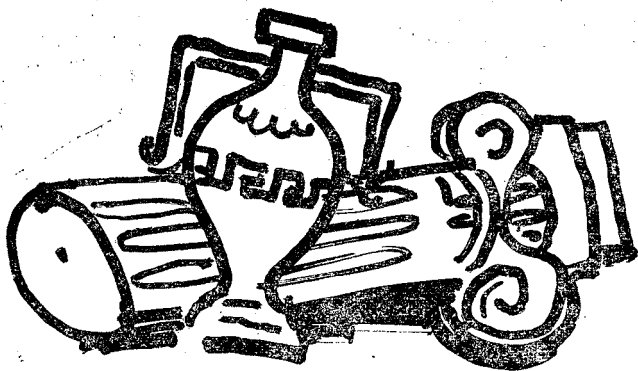
Din cele de mai sus reiese, cred, caracterul complex al relației sens-valoare-structură, modul nuanțat în care trebuie ea înțeleasă, astfel încît o afirmație ca aceea a lui Guido Marpurgo-Tagliabue, după care valoarea este egală cu sensul paradigmatic al operei, chiar incluzînd un punct de plecare valabil, nu poate fi absolutizată. Că este așa ne-o dovedește cu o deosebită limpezime existența ambiguității estetice. Ca și echivocitatea despre care am tratat, calitatea sensului estetic de a fi ambiguu este aparentă și efectivă, după cum accepțiile noțiunii sînt logice sau estetice. Întrucît în discuția de față ne interesează sensul estetic (de natură rațională și afectivă și într-o înfățișare concret senzorială) apare evident că orice sens este ambiguu, adică permite mai multe interpretări. Ermetismul

poetic contravine, de pildă, regulilor simple ale logicii, dar atunci cînd structura de ansamblu rămîne perceptibilă sub raport estetic nu avem motive s-o izgonim din sfera artisticului, chiar dacă preferințele noastre ar merge spre poezia perfect inteligibilă rațional. Ambiguitatea estetică este deci inerentă oricărei opere de artă, dar ar fi simplist să se creadă că gradul de nesiguranță a sensului sau oscilațiile lui determină valoarea în afara funcționării istorice.

Ce asigură funcționarea în timp? Evident, aici intervin mulți factori și dacă enumerăm capacitatea intrinsecă de activare a operei, idealul estetic ce-l întruchiează, tradiția, sensibilitatea estetică, sistemul de valori existent, contextul social-cultural, rolul instituțiilor, politica dusă în domeniul artei, abia dacă am început să conturăm multipla ei condiționare. În orice caz, apare limpede că raportul dintre sens și ambiguitate nu poate fi privit în sine, că el depinde întotdeauna de ansamblul uman în care se integrează, întrucît ele există numai pentru om și din punct de vedere al omului. Izolarea operei poate fi realizată doar metodologic, dar din clipa în care dorim s-o legitimăm ontologic (adică să spunem dacă e artă sau nu), să-i depistăm virtuțile gno-

seologice și, mai ales, s-o situăm într-o scară de valori (actul axiologic fiind obligatoriu), apelul la social devine definitoriu. Sensul estetic este deci o anumită formă a sensului social de ansamblu și nici nu poate fi înțeles fără raportare la el.

Vorbindu-se de o operă de artă sînt de altfel adesea invocate sensurile ei filozofice, etice, politice. Ba unii sînt de părere că nici nu există un sens estetic, ca atare. În primul rînd trebuie repetat faptul că sensurile de altă natură există ca implicații secundare și tocmai ele nu pot fi descoperite în sine, ci numai prin sensul estetic. În al doilea rînd, sensul estetic trebuie înțeles nu ca un înveliș, ci ca o sinteză, nu ca o alăturare, ci ca o unitate de esență. Argumentul cel mai solid în acest sens ni se pare a fi furnizat de însăși istoria literaturii și artei. Implicațiile filozofice, etice, politice s-au dovedit în timp secunde, nu în sensul că erau mai puțin importante, ci că existau contextual, în funcție de sistemul în care sensul estetic era integrat, în timp ce acesta din urmă, fără a rămîne neschimbat, derivă direct din carnea și singele operei. Nu stabilim aici în mod estetist o ierarhie, ci ne mîrginim să constatăm că specificitatea estetică, atunci cînd e autentică, se înscrie în timp.



ce este homeopatia?

Se vorbește mult în ultima vreme de așa-numitele „medicini paralele“, și nu de puține ori în necunoștință de cauză. O emisiune televizată a pus față în față un medic allopat, unul homeopat și doi practicanți ai acupuncturii, dar discuția nu a fost concludentă și destule întrebări subsistă. Pentru a îngădui o mai bună informare a cititorilor publicăm azi un articol despre homeopatie al medicului elvețian A. Voegeli, punând paginile revistei la dispoziția specialiștilor care ar dori, indiferent de pozițiile lor favorabile sau nefavorabile școlii lui Hahnemann, să-și exprime punctele de vedere. Intenția noastră, repetăm, e aceea de a facilita schimbul de opinii autorizate, dând astfel cititorilor „Vieții românești“ posibilitatea de a se ține la curent cu unele probleme controversate afectând un domeniu de însemnătate majoră.

Pentru a înțelege homeopatia se cuvine să faceți următoarea experiență: luați două semințe de plop, muiăți una dintre ele pentru câteva minute într-o apă încălzită la 80° și uscați-o. Veți avea atunci două semințe, care vor părea absolut identice. Analizându-le, nici un chimist nu va fi în stare să le deosebească, iar, dacă le-ar examina la microscop, un botanist n-ar putea descoperi între ele nici cea mai mică deosebire. Cu toate acestea, punând ambele semințe în pământ, cea care n-a fost fiartă va da naștere unui copac urias, în vreme ce a doua nu va produce nimic.

Există, așa dar, o deosebire esențială între cele două semințe. E o deosebire ce nu ține nici de materie, nici de organizarea țesutului. Una conține ceva invizibil: *energia vitală*, pe cind cealaltă n-o mai are, ea fiind distrusă prin fierbere. Energia această e invizibilă și poate fi comparată cu electricitatea ce străbate un fir de aramă, putând propulsa cu toată viteza un tren. Și ea e invizibilă; cu toate acestea, ener-

gia vitală e infinit mai complicată decit electricitatea. Ea trebuie să constea dintr-o întreagă gamă de vibrații subtile, ce nu pot fi măsurate sau înregistrate. Se află în sămânță sub formă potențială și latentă. Examinând sămânța la microscop, sau cu ajutorul oricărui alt mijloc de investigare, nu putem ști dinainte dacă va produce un copac, o floare sau altceva. Dimpotrivă, horticultorul știe pe dată ce copac va ieși din sămânță, de vreme ce a mai observat fenomenul și cunoaște sămânța din proprie experiență. *Experiența* e deci hotărâtoare și ne spune la ce ne putem aștepta. Dimpotrivă, examenul științific al seminței e de mai mică valoare și nu ne oferă nici o informație.

Energia vitală se află, așa dar, în sămânță sub forma unei potențe, putându-se manifesta în anumite condiții și putând de asemenea rămâne inactivă dacă împrejurările care-i îngăduie să se manifeste nu vor fi niciodată reunite.

La fel se petrece și cu organis-

mul uman. Fiecare celulă posedă propriul ei potențial energetic, vitalitatea ei particulară. La omul sănătos toate aceste energii se află într-un echilibru perfect. Cu această condiție organismul funcționează normal, fiecare organ lucrează armonios în raport cu celelalte, țesuturile rezistă la influențele dăunătoare venite din afară (de pildă, la microbi), secrețiile, senzațiile, sentimentele și gândurile sînt normale și pozitive.

Dar printre semințele de plop se află și unele la care această vitalitate e neîndestulătoare sau chiar dezechilibrată. Nimeni nu le poate deosebi de semințele sănătoase. Cu toate acestea, odată semănate, unele nu vor produce decît un copac plăpînd, ce nu va trăi mult, iar altele nu vor încolți de loc. În fața unui copac debil, nimănui nu-i va da prin minte să facă din el un copac înfloritor prin injectarea zilnică a unui leac sau a altui drog de alt fel. Oricare grădinar înțelege că sămînța era necorespunzătoare și că arborele nu va putea ajunge niciodată la fel de frumos ca unul ieșit dintr-o sămînță sănătoasă și puternică.

Același fenomen se petrece la oameni. Întîlnim și aici indivizii ieșiți din semințe deficitare și care sînt, prin urmare, mai puțin frumoși decît cei proveniți din semințe bune. Cu toate acestea lucrurile sînt mai complexe atunci cînd e vorba de oameni. La un arbore nu vedem decît defectele pronunțate, căci avem de-a face cu un organism relativ simplu.

Toate manifestările vitale pomenite țin de fenomenul creșterii și al reproducerii. Arborele n-are senzații, nici sentimente, nici gânduri. E relativ izolat și apărat de dușmani cu ajutorul unei scoarțe aproape invulnerabile. Nu la fel stau lucrurile în privința omului. Acesta e tot timpul în contact cu semenii lui, are un tegument relativ vulnerabil și organe, ca gura și nasul, comunicînd cu mediul ambiant. Mai mult, are senzații, emoții și gânduri. Iată de ce unele tulburări ale vitalității, relativ slabe, se pot manifesta la om.

Cînd un om se îmbolnăvește, simptomele lui încep prin a deveni anormale: simte dureri, înțepături, mîncărîmi, apăsări, palpitații, suri etc. Dacă boala se înrăutățește, începe să sufere starea generală. Bolnavul se simte slăbit, obosit, fără chef și nu mai dorește să desfășoare o activitate normală. Dacă înrăutățirea continuă, sistemul activ suferă și el, iar bolnavul devine irascibil, asocial, indiferent, anormal, violent sau inert. Unele facultăți mentale sînt și ele influențate de dezechilibrul forței vitale și gîndurile iau atunci un caracter anormal: iau naștere închipuirii, halucinații, vise înspăimîntătoare, memoria are de suferit, inteligența la fel etc. În alte cazuri organismul își pierde rezistența în fața otrăvirii, a dușmanilor externi și morții de tot felul îl pot cotropi.

Cu excepția ultimului caz, nici o alterare de organe nu poate fi constatată. Dacă se prezintă la medic un bolnav ale cărui senzații, emoții și funcțiuni mentale au avut de suferit, medicul nu poate constata nici o alterare a organelor — totuși pacientul e bolnav, măcar doctorul nu descoperă nimic.

Abia din clipa cînd boala atinge țesuturile corpului fizic, atunci cînd ele încep să degenereze sau cînd microbii le distrug, medicul e în stare să descopere leziuni tisulare și să vadă care organ e mai afectat. Se vorbește atunci de o boală de plămîni, de ficat, a amigdalelor, bîșcii etc. Dar toate aceste boli reprezintă, ele însele, niște cauze originare; bolile nu cad din peste bolnav. Stările pomenite sînt produse chiar de către organism printr-o dizarmonie a energiei vitale. Firește, factorii externi joacă un rol în producerea unor asemenea leziuni tisulare, ca de pildă microbii sau greșelile de regim, dar acești factori externi nu pot acționa decît cu condiția unei modificări primare în organismul uman, de alte cuvînte, atunci cînd rezistența e scăzută.

Scăderea rezistenței precede, dar, boala fizică: ea e adevăratul ei cauză.

Ajungem astfel la punctul de unde putem înțelege diferența dintre homeopatie și concepția despre boală, așa cum e în mod oficial predată în universități. Medicul oficial caută maladia pe corpul fizic. Examinează toate organele și, de îndată ce a descoperit unele care prezintă leziuni tisulare, își spune: „Am dat peste boală, ce descoperire importantă!“ Apoi își încununește stîntea un bolnav: „Aveți ficatul atins“, il vestește pe un altul: „Aveți rinichiul bolnav“ și pe un al treilea: „Amigdalele vă sînt infectate, trebuie să le tăiați“ etc.

Terapeutică lui e consecința logică a concepției descrise mai sus. Oficialul caută să influențeze organul bolnav prin întrebuintarea unor droguri puternice, cu scopul de a distruge microbii intruși, de a excita cu vitalitate deficiența sau de a înlătura organul bolnav, dacă e cu putință. Într-un mare număr de cazuri însă, maladia n-a atins țesuturile, ea nu se manifestă decît prin senzații și funcțiuni. Un astfel de bolnav poate suferi cumplit fără ca examenul medical să releve absolut nimic.

Degeaba face bolnavul un stagiu de observație într-o clinică și se supune la tot soiul de punții, radiografii, examene ale metabolismului sau la electrocardiografie; toate aceste examene nu dau nici un rezultat pentru motivul foarte simplu că bolnavul nu suferă în corpul său fizic, ci pentru că centrele sale vitale sînt atinse și nici un medic nu poate și nu va putea niciodată să-i vadă sursa afecciunii, la fel cum nimeni nu va putea vreodată vedea potențialul energetic aflat în sămînța ce va da naștere unui copac.

Homeopatul nu se poate deci alătura concepției epocii noastre, care vede origina maladiei în organele corpului fizic. Așa credea pe vremuri, luîndu-și diploma în medicină. Dar observațiile de zi cu zi l-au silit să-și schimbe părerea. A fost nevoit să-și spună mai întîi că fiecare alterare a țesuturilor trebuie să aibe o cauză. Să se afle ea în microbii, acuzați de a fi provocat, în unele cazuri, boala? Da și nu.

Firește, tuberculoza nu se poate produce fără microbi; dar ne aflăm cu toții zilnic în contact cu acest microb și, totuși, unii îi cad victimă, în vreme ce alții rezistă și nu se îmbolnăvesc. La fel se petrece în cazul mai tuturor epidemiilor. Unii indivizi sînt contaminați, alții rămîn teferi. Cei rezistenți, cei într-adevăr sănătoși.

Pentru homeopat, bolnavul și boala lui nu reprezintă două lucruri diferite, dintre care unul se grefează pe celălalt. Ei sînt una. Bolnavul își produce boala pentru că energia lui vitală e în dizarmonie sau slăbită. E adevărat că anumiți factori externi joacă un rol, dar rolul acesta e întotdeauna secundar. Dacă organismul e sănătos, el nu cade practic niciodată bolnav, iar dacă nu poate rezista întotdeauna unei influențe externe vătămătoare, luptă cu vigoare împotriva invaziei microbiene și, în cîteva zile cucerește victoria asupra dușmanului și se restabilește fără nici un fel de ajutor.

E limpede că jocul acesta al energiilor vitale nu poate fi influențat de către droguri sau otrăvuri de tot soiul. E vorba de o energie mult prea subtilă spre a fi dirijată de agenți atît de grosolani, așa cum electricitatea nu poate fi zdrobită cu lovituri de ciocan, ciocanul și electricitatea ținînd de categoria cu totul diferite.

Pentru o adevărată vindecare se cuvine să putem influența această energie vitală, care însuflețește corpul omenesc și-i asigură funcțiunile. Or, Hahnemann, descoperitorul homeopatiei, a inventat un procedeu ingenios îngăduind fabricarea de leacuri energetice, în care substanța primară (leacul) e transformat într-o energie subtilă ce se apropie de categoria energiei vitale. Armonia vitală dizarmonică poate fi reechilibrată în corpul omenesc cu ajutorul acestor medicamente și, sub influența dinamizărilor hahnemanniene, ea dirijează din nou în mod armonios viața celulară. Așa se repară stricăciunile produse de dezechilibrul vital. Nu putem intra aici în prea multe amănunte, căci domeniul e prea vast, dar trebuie

să spunem că alegerea remediului homeopatic se face ținând seama de toate simptomele arătate de către bolnav și nu întemeindu-ne pe un singur organ bolnav, așa cum medicina procedează în mod tradițional.

Pentru o adevărată vindecare de simptomele pe care bolnavul le prezintă, tulburările mentale, afective, senzoriale, funcționale și fizice, sînt expresia exterioară a bolii sale și, cu condiția să grupeze și să claseze toate aceste simptome conform valorii lor, medicul va putea obține o imagine fidelă și să facă alegerea judicioasă a remediului care-l va vindeca definitiv pe bolnav.

Se știe, în genere, că alegerea remediului se face potrivit *legii similitudinii*, descoperită de Hahnemann. Trebuie să reținem că pentru homeopat n-are prea multă importanță faptul că maladia provoacă simptome afective, senzoriale sau funcționale, nici că organele sînt atinse, căci — indiferent de planul pe care maladia se situează — legea similitudinii îi îngăduie, în genere, să aleagă remediul și să-și vindece bolnavul. Medicul homeopat nu va spune deci niciodată pacientului care i se plînge de dureri cumplite de cap: „V-am examinat atent și puteți fi încredințat că sînteți perfect sănătos”. Nu, homeopatul știe din experiență că foarte multe maladii se desfășoară pe planuri superioare și nu ating corpul fizic. Va căuta deci, în asemenea cazuri, remediul potrivit, după același principiu ca în cazurile maladiilor corporale.

Se crede indeobște că homeopatia vindecă foarte încet. Nu există o mai mare absurditate. Homeopatia vindecă potrivit *legilor naturii*. Aceste legi se regăsesc în maladie. Dacă-i acută, înseamnă că organismul se apără violent și cu putere. Într-un asemenea caz, remediul homeopatic, al cărui scop e să susțină efortul organismului, lucrează aproape instantaneu. Dimpotrivă, în maladiile cronice organismul reacționează doar foarte puțin, căci vitalitatea îi e simțitor împuținată. Iată de ce maladiile cronice nu produc febră sau alte simptome

critice decît puțin, sau deloc. Și totuși, tocmai din pricina asta, adică deoarece organismul nu produce reacții energetice, maladiile cronice nu se vindecă, în genere ruinează pe bolnav, încet dar sigur. Remediul homeopatic influențează așa dar energia vitală, pentru a acționa în mod armonios. Dar, cum reacțiile organismului sînt lente, într-un asemenea caz repararea răului se va face și ea în chip lent. Dacă așa stau lucrurile, vina nu e a homeopatiei; organismul nostru e astfel alcătuit, iar durata vindecării depinde de legile care-l cîrmuiesc.

Trebuie să facem întotdeauna deosebirea dintre vindecarea reală și vindecarea aparentă. Dacă un bolnav suferă de insomnie sau de constipație cronică, i se dă de obicei un somnifer sau un purgativ; se suprimă astfel pur și simplu un simptom, adică se face o terapeutică simptomată. De fapt, boala, cauza acestor simptome nu e influențată.

Ideea, în general admisă chiar în medicina oficială, e că simptomele constituie într-un fel niște reacții ale organismului uman, încercînd să combată un dezechilibru oarecare. Prin urmare, un simptom n-are trebui niciodată suprimat cu brutalitate, dat fiind că reacția salutară e astfel împiedicată să se producă, ceea ce e dăunător organismului. Ideea aceasta a constituit dintotdeauna punctul central al homeopatiei. Un adevărat homeopat nu va face niciodată o terapeutică simptomată. Remediul lui dinamizat are drept scop vindecarea dezechilibrului vital ce produce simptomele de care bolnavul suferă și atunci cînd dezechilibrul a fost vindecat, toate simptomele dispar.

Iată de ce homeopatul nu va administra purgative, ci va vindeca pricina constipației, prescriind remediul indicat în funcție de totalitatea simptomelor. Nu va suprima insomnia, narcotizînd creierul cu somnifere, ci va da remediul care va vindeca temeinic tulburările vitale ce stau la baza insomniei. Nici nu va da prafuri narcotizante pentru a suprima în mod temporar du-

rerea de cap, ci va vindeca pricina răului cu ajutorul remediului homeopat pentru structura vitală a bolnavului. Nu va suprima nici o febră prin antipiretice, paralizând astfel puterea de reacție a organismului, ci va restabili echilibrul vital. Așa va dispărea febra. Homeopatia e deci o terapeutică cauzală, o terapeutică a persoanei. Ea nu-și propune suprimarea unui simptom oarecare, nici distrugerea unui microb, ci armonizarea tuturor funcțiilor organismului uman pentru ca acesta să-și poată îndeplini funcțiile vitale. El va deveni atunci rezistent și se va apăra cu succes împotriva tuturor factorilor dăunători externi, care-l amenință. Un om e într-adevăr perfect sănătos cu această condiție. Iată sănătatea integrală la care homeopatia aspiră, renunțând din oficiu la toate efectele de moment care dau ades speranță bolnavului, la început, dar care-l dezamăgesc de fiecare dată în timp.

(...) E deci practic imposibil să explici o maladie, căreia în general nu i se cunosc cauzele. Cît despre *organul bolnav*, n-am întîlnit niciodată un pacient la care să fi fost atins doar unul. Omul e întotdeauna bolnav în totalitate. Leziunile tisulare, principalul obiect de care se interesează medicul oficial, sînt rezultatul unor tulburări vitale ereditare. Pentru a vindeca într-adevăr bolnavul, el va trebui deci tratat ca un *întreg* deficitar. În acest scop va trebui să se cunoască structura internă a pacientului, structură care se descoperă la examenul homeopatic experimentat prin *totalitatea* simptomelor morbide. O dată restabilit echilibrul structurii biologice a bolnavului, sănătatea apare din nou.

(...) Pentru homeopat nu există „nume de maladie stabilite“, fiecare caz e o problemă individuală și o *terra incognita*. Medicul învață într-adevăr doar cu ajutorul homeopatiei să observe fără idei preconcepute. Întocmai ca un pictor care face un portret, el trebuie să descopere în fiecare caz trăsăturile cele mai caracteristice, cele mai personale, cele care-l deosebesc pe

acest bolnav de toți ceilalți. O asemenea analiză și sinteză reprezintă o adevărată muncă personală și creatoare. Doar o astfel de metodă de lucru înobilează omul și-l face fericit, în vreme ce orice treabă de rutină îl degradează și-l nemulțumește. Iată de ce homeopatia dezvoltă personalitatea medicului și are deci vocația de a rezolva cîndva criza actuală a medicinei, datorită schematismului și excesivei ei specializări tehnice.

dinamizarea hahnemanniană

Marea majoritate a oamenilor, inclusiv medicii oficiali și farmaciștii, își imaginează remediul hahnemannian ca un simplu leac diluat (...). Anume homeopați și farmaciști homeopatizanți încearcă să dovedească în numeroase lucrări că micimea dozei remediului homeopatic nu poate fi ineficace, unele substanțe exercitînd într-adevăr un efect asupra organismului viu, chiar atunci cînd sînt foarte diluate, de pildă pînă la a 6-a zecimală, ceea ce corespunde la 0,000.000 1 gr. din leacul original. Mi se pare că toate încercările de explicare a efectului remediului hahnemannian printr-o acțiune chimică sînt inutile. Ele se bazează pe o concepție eronată a homeopatiei și vor să construiască punți acolo unde nu se află maluri putînd fi legate.

(...) Pentru a înțelege homeopatia nu se poate pleca de la concepția oficială, ci de la experiența homeopatică. Se dobîndesc astfel noțiuni cu totul diferite asupra naturii fenomenului morbid și a fenomenului vindecării; numai aceste noțiuni îngăduie înțelegerea metodei.

Este remediul homeopatic un leac diluat? Nu, firește! Remediul homeopatic n-are nimic comun cu un leac, nici cu farmacia oficială. E vorba de un produs care nu mai conține nici o substanță, nici măcar o *moleculă*; el poate fi comparat cu un emițător radio, a cărui radiare electromagnetică ar produce în organismul viu niște reacții reparatoare, cu condiția să

existe concordanță între lungimea de undă a remediului și a bolnavului. Iată de ce ar trebui să se părăsească termenul „medicament“, atunci când se vorbește de dinamizarea hahnemanniană, pentru a se folosi mai degrabă termenii „putere“ sau „dinamizare“, ca unii ce exprimă bine caracterul energetic al preparatului și evită astfel confuziile.

E lesne de înțeles că prepararea dinamizării hahnemanniene și administrarea ei sînt cu totul diferite de cele ale leacurilor oficiale. (...) Adevărata dinamizare homeopatică e non-substanțială. Desigur, se întrebuițează uneori diluții slabe, care mai conțin substanță. Dar procedeul e al unei hemeopatii primitive și nu poate da rezultate, în genere, decît în maladiile acute, adică acolo unde tendința spre vindecare e spontană și nu cere decît o mică accentuare pentru a ajunge mai bine la victoria asupra răului. Dimpotrivă, în aproape toate cazurile cronice și în tulburările constituționale, diluțiile slabe n-au decît un efect insignifiant și nu izbutesc, în cele mai multe cazuri, să declanșeze reacții reparatoare intense și de lungă durată, fiind deci insuficiente pentru obținerea vindecării depline.

Dinamizarea homeopatică e deci un agent fizic, un focar energetic, comparabil cu un condensator electric. El acționează producînd o descărcare asupra centrilor vitali ai organismului, răsturnînd reacțiile biologice falsificate și dirijîndu-le într-un fel specific. Pe scurt, declanșează reacții reparatoare specifice. Din acest moment nu mai e nevoie de obicei decît să se aștepte, din partea organismului astfel transformat, să repare răul, ca în cazul unei fracturi care, o dată oasele puse la loc și fixate, se vindecă de la sine, fără ca medicul să influențeze procesul consolidării. Singurul lucru la care trebuie vegheat cîteodată e eliminarea toxinelor ce se pot forma în cursul reacțiilor reparatorii. Ceea ce se face cu ajutorul drenorilor care stimulează organele de eliminare, de pildă rinichiul, ficatul, pielea și

unele mucoase. Această măsură nu e totuși homeopatie. E un procedeu complementar, care n-are nimic de-aface cu efectul curativ al dinamizării homeopatice, fiind mai curînd comparabil cu prescripțiile dietetice și cu igiena bolnavului. Ajută și evită uneori reacții dezaagreabile, dar nu vindecă. Da fapt, ne putem lipsi de ele într-un mare număr de cazuri.

Cum se prepară dinamizarea hahnemanniană? Pot descrie procedeul în chip sumar. Se ia un leac, de pild 0,1 gr. de sulf; se adaugă 10 gr. de lactoză și se triturează (pisează) amestecul timp de o oră într-o piuliță. Prin această triturare trebuie să se producă fenomene fizice încă necunoscute. Ele provin probabil din frecarea dintre moleculele substanței pisate și moleculele lactozei. În afară de aceasta, suprafața particulelor crește în proporții comparabile cu cele ale rumegușului în raport cu o bucată din același lemn. Kirchoff și Bunsen au demonstrat importanța creșterii suprafeței. Ei au pisat trei miligrame de clorat de sodiu cu lactoză și au vaporizat amestecul într-o încăpere de 60 m³, la capătul celălalt al căreia instalaseră o flacără. Or, în ciuda uriașei dispersări a substanței primare, prezența sodiului în flacără putea fi constatată cu ochiul liber și verificată la spectroscop. Prin experiența aceasta se poate așa dar face vizibilă cu ochiul liber o cantitate extraordinar de mică de clorat de sodiu, mai puțin de a trilionimea parte dintr-un miligram.

E foarte probabil că mărirea uriașă a suprafeței joacă un rol și explică în parte efectul considerabil pe care cantitățile infinitezimale de leacuri, supuse acestui procedeu, le exercită asupra organismului uman. Mai mult, efectul biologic al triturărilor nu scade, chiar dacă se repetă procedeul susmenționat, deși fiecare triturare succesivă nu cuprinde decît o sutime a substanței medicamentoase, comparată cu conținutul triturării precedente.

Ba se poate spune că, după o singură triturare, proprietățile farmacologice nu se dezvoltă decît slab.

Dar continuînd procedeul, adică luînd după o primă oră de triturare din nou 0,1 gr. din praful triturat și amestecîndu-l la rîndul lui cu 10 gr. de lactoză, triturînd încă o dată amestecul timp de o oră și repetînd apoi operația pentru o a treia dată, se va obține o dinamizare homeopatică (numită C 3) în care virtuțile terapeutice s-au și dezvoltat pînă la un anume grad. Această a treia triturare nu mai conține totuși aproape nimic din substanța primitivă, de vreme ce e vorba de 0,000.000 1 gr. sau 0,000 1 mgr.

Și iată că, administrată unui bolnav a cărui stare morbidă corespunde într-adevăr remediului, triturarea aceasta produce un efect infinit superior celui produs de același leac concentrat, dar netriturat. Mănirea efectului merge atît de departe încît unele substanțe, *perfect inactive în stare brută*, precum *lycopodium* (chedicuța), carbonatul de calciu, siliciul, aurul, platină, argintul etc., dobîdesc prin acest procedeu virtuți terapeutice numărîndu-se printre cele mai prețioase pe care le cunoaștem. Să adăugăm de îndată că o asemenea putere terapeutică nu poate fi întrebunțată ca în medicina oficială, adică împotriva unei maladii clinice determinate. Dinamizările hahnemanniene înlătură factorii morbizi, răspunzători de boală, dar acești factori nu pot fi recunoscuți nici chiar prin leziunea anatomopatologică (numele maladiei), ci numai prin simptomele caracteristice pe care organismul le produce alături de leziunea clinică.

După această digresiune, să ne reîntoarcem la dinamizări. Ducînd mai departe procedeul, adică urcînd să triturăm și să atenuăm în mod succesiv, ajungem la diluții din ce în ce mai mari. E totuși preferabil să se dizolve 0,1 gr. din cea de a treia triturare în 100 gr. de apă alcoolizată, în loc de a continua operația cu lactoză. Se obține a 4-a diluție. Luînd acum o picătură din aceasta și adăugînd 100 picături de apă alcoolizată, apoi agitînd cu putere, se ajunge la C 5. Repetînd procedeul, adică diluînd mereu cu

o sută și imprimînd la fiecare nouă diluție 10 zguduiri energetice, se obțin diluții infinitezimale. Orice urmă de substanță va fi dispărut din aceste diluții, de la C 9 ; C 10 este deci *non-substanțială*. Și totuși, întrebunțînd aceste diferite atenuări în terapeutică, nu se observă o atenuare a puterii lor ; în special între C 9 și C 10, unde se trece de la diluția substanțială la diluția non-substanțială, nici un homeopat n-a putut constata o deosebire de principiu. Toate aceste diluții sînt active, ori care le-ar fi gradul. Chiar dacă procedeul e repetat de un milion de ori se vor obține mereu efecte terapeutice analoge, deși puțin diferite, în unele privințe.

Mai există de altfel și un procedeu conform căruia se diluează de fiecare dată în proporțiile 1 : 50.000, așa că pînă și a 4-a atenuare nu mai conține nici o moleculă din substanța-mamă. Aceste ultime diluții, numite Cincizecimimilezimale (LM) nu sînt mai puțin active decît cele făcute la Centesimală ; trebuie totuși să se imprime atunci fiecărei diluții 100 de zguduiri, pentru a compensa pierderea de substanță, accelerată de către factorul energetic mărit.

Problema dacă efectul terapeutic sporește sau scade în gama acestor diluții a dat naștere la lungi discuții (...) Un fapt e sigur : cînd într-o stare morbidă se cuvine dată o C3 timp de 3 sau 4 săptămîni pentru a obține un rezultat, o singură doză din C 30 sau din C 200 poate face tabula rasa de toate tulburările, chiar la capătul cîtorva ceasuri, sau cel mult a cîtorva zile, anihilînd definitiv maladia. Rezultatul se obține dînd doza doar o singură dată, fără a o mai repeta vreodată sau a-i adăuga ceva (...).

Există o limită a diluțiilor ? S-au făcut, după cum am spus, diluții pînă la a milionimea Centesimală. Pentru a înțelege ceea ce înseamnă asta să ne gîndim o clipă că pentru a obține într-o singură operație o 200 C sau o 30 LM toată apa cuprinsă în toate mările pămîntului și chiar o masă de apă de volumul globului terestru n-ar a-

junge, dacă am dizolva 0, 1 gr din substanța-mamă direct în această cantitate astronomică de solvent. Să remarcăm totodată că 0,1 gr. din substanța-mamă își pierde orice activitate terapeutică dacă o dizolvăm doar într-un hectolitru de apă, pe cînd a milionimea Centesimală din aceeași substanță posedă o activitate sporită față de substanța brută. Dar această activitate crescută nu se va manifesta decît cu condiția obținerii unei *concordanțe absolute* între remediu și vibrațiile vitale ale bolnavului, în așa fel ca dinamizarea să poată naște într-însul un fel de fenomen de rezonanță, comparabil cu cele utilizate în TFF.

Se poate spune așa dar că remediu homeopatic nu acționează datorită substanței sale, ci *energiei specifice* dezvoltată în el de procedeele de triturare și zguduire. Această energie nu se stinge niciodată. Dar cu cît e dinamizarea mai ridicată, cu atît alegerea remediei trebuie să fie mai minuțioasă, dacă dorim să trezim o rezonanță vibratorie în organismul bolnav.

Factorul terapeutic al dinamizării homeopatice pare a se afla deci în *solvent* și nu în substanță. Aceasta dă prima amprentă, adică lungimea de undă, pe cînd mai apoi nu mai e probabil vorba decît de fenomene de inducție, așa cum le cunoaștem în electricitate. Oricine cunoaște magnetismul și fenomenele electrice cărora li se poate da naștere prin simpla frecare a unui bastonaș de rășină, sau inducția produsă într-o bobină de îndată ce aceasta e plasată în apropierea unei alte bobine aflată sub efectul curentului electric. (...) Nu e nevoie de vreun agent chimic pentru ca fenomenele să se manifeste. Ele se produc și la distanță. E nevoie doar de un dispozitiv îngăduind manifestarea respectivelor energii. În dinamizările noastre rolul acesta îi revine solventului.

Se poate pune întrebarea de ce nu se mulțumesc homeopatii cu dinamizări rezonabile, din a 30-a sau a 50-a, cel mult. Să fie perdiecția pentru acrobația cifrelor, cea care-i împinge să utilizeze diluții de a

1000-a, a 10.000-a sau chiar a milionimea Centesimală.

Hotărît, nu! Fiecare grad de dinamizare își are cimpul de acțiune specific. Nu putem aprofunda problema în acest articol, cititorului îi va fi de ajuns să știe că organismul uman e constituit din diferite sisteme coordonate, precum corpul fizic, organizările lui vitale, senzoriale și psihice. Experiența arată că diluțiile joase lucrează mai degrabă asupra chimismului celular, cele mijlocii asupra organizării vitale și senzoriale, cele înalte, de preferință, asupra psihismului. Alegerea categoriei diluției atîrnă de sediul maladiei (...).

Un homeopat care ar renunța la terapeutică lui Hahnemann pentru că nu s-a explicat încă fenomenul fizic ce are loc în cursul preparării dinamizărilor ar putea fi asemuit cu un plugar sau un zarzavagiu care, înainte de a-și planta semințele, ar aștepta ca biologia să-i lămurească fenomenul apariției vieții. Așteptînd așa, întreaga omenire ar fi murit de foame. Nu ne putem decît felicita de faptul că primii cultivatori n-au fost oameni de știință, ci simpli și buni observatori nemijlociți ai naturii, imitînd pur și simplu procedeul pe care și ea îl utilizează pentru a face să crească vegetația, fără a se preocupa de lucruri pe care savanții nu le știu și nu le vor ști, probabil, niciodată. Grație acestor modești cultivatori omenirea s-a putut întotdeauna hrăni.

Grație unui excelent observator din domeniul medical, nemuritorul Hahnemann, am învățat să vindicăm. Cultivatorii nu știu de ce le crește grîul, iar homeopatii nu știu de ce dinamizările lor vindecă. Au făcut totuși experiența — fiecare în domeniul său — și știu în conformitate cu care principii se cuvine să procedeze. (...) Esențialul e să înțelegem natura energetică a vieții însăși — care e o certitudine — și, de aici, calitatea energetică a remediilor noastre și sincronizarea agenților noștri terapeutici cu structura biologică a bolnavului. (...)

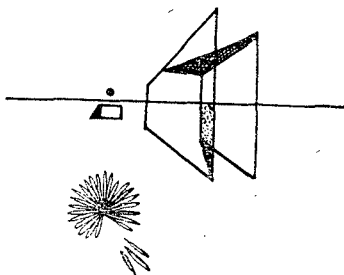
Cu toate acestea, dinamizările nu acționează întodeauna. Doar un aparat de radio reglat exact pe lungimea de undă și frecvența adecvată poate recepționa emisiunea unui emițător dat; tot astfel doar o dinamizare hahnemanniană corespunzând exact lungimii de undă și frecvenței energiei vitale individuale a bolnavului îl poate transforma, vindeca. Fiecare individ e diferit. Fiecare bolnav e diferit. Într-adevăr, nici un țesut și nici un lichid din trupul unui individ nu pot fi înlocuite cu cele ale altuia. Toate țesuturile transplantate sînt repede resorbite, distruse sau înlocuite de către țesuturile proprii organismului. Uneori se produc șocuri violente care pun în primejdie chiar viața receptorului (transfuziile de sînge din grupe diferite, uneori chiar din grupe identice, injecții de ser etc.) Dinamizarea hahnemanniană e activă cu singura condiție de a corespunde „lungimii de undă“ și „frecvenței“ exacte a stării morbide a bolnavului.

(...) Problema vindecării se rezumă, așa dar, după cum urmează: forța vitală dereglată produce, pe planuri superioare și în corpul fizic, manifestări anormale. Aceste manifestări traduc dereglarea. Se află în natură nenumărate substanțe, fiecare posedînd o anumită putere proprie.

În natură, există, în principiu, o forță capabilă să neutralizeze fiecare stare morbidă. Ne revine nouă sarcina de a găsi de fiecare dată substanța potrivită. Hahnemann a examinat un mare număr de substanțe și, dîndu-le în doze masive și dinamizări unor persoane sănă-

toase, a ajuns să provoace la persoane predispuse un mare număr de simptome morbide, caracteristice fiecărei substanțe. S-a dovedit pe de altă parte că există o înrudire între agentul morbigen producînd o anume grupă de simptome la un bolnav și remediul în stare să producă un grup analog de simptome la o persoană sănătoasă și sensibilă la remediul respectiv. „Lungimea de undă“ și „frecvența“ acestor doi factori patogeni trebuie să-și corespundă. Prin urmare, administrînd remediul în chestiune, influențăm organismul bolnavului printr-o forță a naturii înrudită cu agentul morbigen răspunzător de boală. Or, experiența demonstrează fără echivoc că remediul ales conform acestor principii e în stare să repare raul pricinuit de agentul morbigen. Faptul că e așa constituie o coincidență fericită. E o lege a naturii, ca legea gravitației. Nu știm de ce există această lege, așa cum nu cunoaștem cauzele legii gravitației. Dar legea există. Și trebuie să ne ajungă.

(...)Problema vindecării constă în a găsi pentru fiecare bolnav forța, existentă în natură, în stare să redreseze dezechilibrul forței vitale de care suferă. Legea similitudinii îngăduie găsirea substanței, în vreme ce procedeul dinamizării îngăduie ridicarea vibrațiilor energetice ale substanței pînă la pragul vibrațiilor vitale. Un efect de rezonanță se produce atunci și forța vitală dezechilibrată își regăsește echilibrul iar, în loc să provoace simptome morbide, prezidează din nou la o viață normală, pe care o numim sănătate.



ovidiu constantinescu

început de stagione: albee, anouilh, congreve

Reluind tema căsniciei infernale în care două individualități tranșante, exasperate de conștiința ratării, de spaima declinului și de obligativitatea unei existențe în comun ce, cu trecerea anilor n-a făcut decât să agraveze contradicțiile dintre ele și să ațite un conflict întreținut cu o sadică voluptate și cu un fel de morbidă ardore, temă tratată cu atât forță și într-o atât de riguroasă construcție dramatică de *Strindberg* în *Dansul morții*, *Edward Albee* a căutat cu mai puțină rigoare și cu o forță ce acționează prin impulsuri, cu intermitențe, s-o reactualizeze în *Cui i-e frică de Virginia Woolf*, adaptând-o totodată stilului de viață american. Piesa marelui scriitor suedez mai este din când în când reluată de un teatru ori altul, ca un omagiu adus unui precursor de elită al expresionismului, succesul cel mare este însă al dramei lui *Albee*, care a făcut și continuă să facă vilvă și să fie jucată pe toate scenele lumii. *Morții* au însă totdeauna mai puțină dreptate și mai multă considerație și, probabil, așa e firesc.

Adaptarea lui *Albee* este într-adevăr izbutită, personajele sale exprimă cu autenticitate mentalitatea unui mediu de mică cetățuie universitară americană, cu rivalitățile și ambițiile lui restrânse la un cerc închis, în centrul căruia se află nu atât spiritul didactic și preocupările științifice, cât mai cu seamă carierismul și o concurență

lipsită de lealitate. *Martha* și *George* nu au în ei nimic din misterul ceturilor nordice, sînt două făpturi cît se poate de telurice, chiar pitorești, două caractere cu un relief acuzat, în timp ce personajele lui *Strindberg* sînt mai degrabă reprezentările unor stări sufletești înconjugate de nebulozitatea subconștientului. Jocul celor doi parteneri de viață din piesa lui *Albee* este manifest, pe alocuri chiar ostentativ, deși compensațiile pe care și unul și altul le caută în imaginație crează unele momente de incertitudine, în vreme ce mijloacele introspective folosite de *Strindberg* lasă o margine foarte largă imprevizibilității.

Cele două drame conjugale rămîn totuși perfect paralele și adaptările, modificările și adaosurile autorului american nu schimbă nici datele intime, nici procesul de lentă și stăruitoare eroziune a personalității protagoniștilor, chiar dacă maniera e diferită. *Cui i-e frică de Virginia Woolf* rămîne oricum o lucrare de factură realistă, cu tangențiale intenții de critică socială, pe care piesa lui *Strindberg* nu le are decît în măsura în care, dezvăluind adevărul în aspectele lui oribile sau dezolante, scriitorul propune prin antiteză imaginea virtuală a unei posibile redresări morale.

În privința meșteșugului literar, construcției teatrale, subtilității analitice, superioritatea lui *Strindberg* iese net în evidență în felul în care știe să gradeze tensiunea psihologică, lăsînd să plutească tot timpul în aer presimțirea catastrofei, sugerînd într-adevăr un dans pe marginea prăpastiei, pînă în momentul paroxistic, epilogat în actual final printr-un savant descrecendo, în vreme ce încordarea nervoasă care alimentează mecanismul dramatic al piesei lui *Albee* este sincopată, cu sistole și diastole, cu armistiții încheiate precipitat pentru a îngădui combatanților să răsuflă, dar în răstimpul căruia atenția spectatorilor începe să simtă oboseala. Iar artificii final — povestea copilului fictiv — prin care autorul încearcă să motiveze cumva divorțul sufletesc al celor doi soți și să pună capăt

vijelioasei nopți de răfuieli conjugale, mi se pare cam inabil și de un gust indoielnic. Și încă ceva: în *Dansul morții* drama se consumă în cea mai deplină claustrare (aparitia lui Kurt este accidentală), ceea ce-i conferă — nu noblețe, nici măreție, nici demnitate — ci o calitate deosebită ce amintește de toate astea, pe cînd cei doi soți americani simt o plăcere perversă destul de vulgară de a se da în spectacol, înjosindu-se unul pe altul, și de a etala fără nici o reticență cele mai dureroase ori mai jalnice intimități, în fața unor spectatori ocazionali, niște inși pe care abia i-au cunoscut și care pe deasupra sînt mult mai tineri decît ei, ostilitățile desfășurîndu-se, în lipsa unei tactici mai iscusite, prin atacuri directe și cel mai adesea prin invective, fără perfidia rafinată și furia distructivă a loviturilor pe care și le servesc reciproc Edgar și Alice în *Dansul morții*.

O trăsătură interesantă, cu o remarcabilă funcție dramatică în piesa lui Albee o constituie confruntarea celor două perechi de vîrste diferite, una ogîndind trecutul celeilalte, iar cuplul matur oferind tinerilor căsătoriți imaginea profetică a propriului lor destin.

Deși lucrarea nu pune probleme regizorale prea dificile, pentru reușita spectacolului *Teatrul Național* a invitat un director de scenă parizian de origine română, *Michel Făgădău*, care s-a achitat convenabil de sarcinile sale, ușurate în mare măsură de colaborarea unor actori deprinși să-și compună singuri rolurile.

Fluidă, transparentă, animată, traducerea *Andei Boldur* este atît de bine șlefuită încît s-ar putea crede că *Albee* a scris piesa în românește.

Ca tip social și ca personaj livresc, George face parte din familia lui Béranger, rol atît de emoționant interpretat de *Radu Beligan* în *Ucișag fără simbrie*: intelectuaiul a cărui superioritate morală și ale cărui însușiri spirituale sînt niște arme mult prea fragile pentru a putea înfrînge brutalitatea ilogică și oarbă încarnată aici în

femeia instinctuală, obtuză și tiranică, o mejeră cu susceptibilități și toane infantile, pe care soarta i-a hărăzit-o tovarășă de viață. Pe de altă parte, în cariera sa universitară, George este un ratat, vocația științifică și erudiția nefînd cele mai eficiente argumente care fi putut să-l impună într-un mediu de belferi ambițioși și oportuniști. Existența sa este așadar pe toate planurile un eșec, pe care George îl acceptă resemnat, cu un stoicism ce își îngăduie uneori revanșa sarcasmului și cu un sentiment al relativității ce-l ajută să-și regăsească refugiul într-o viață secretă. E adevărat însă că, atunci cînd e scos din sărite, reacțiile lui dau în vileag o nebanuită perfidie și o vindicativă cruzime.

Radu Beligan s-a apropiat cu toată comprehensiunea de acest rol și, cu experiența sa artistică, a căutat să-i descopere toate resaturile lămurind impreciziile, netezindu-i asperitățile și estompînd unele deconcertante inconsecvențe. Și, mai cu seamă, i-a dăruit un emoționant suflu de umanitate, distincția sufletească a unei victime care izbutește să se ridice deasupra condiției sale, să ierte și să caute a salva ceea ce mai poate fi salvat.

Personaj de suprafață, indiscret și ostentativ, cu puține umbre și cu multe și stridente evidențe, *Martha* este femela instinctuală, iresponsabilă, despotică și vulgară (chiar dacă pretinde că vulgaritatea ei e o atitudine contrafăcută anume pentru a-l irita pe George), în caracterul căreia rezidă o ireconciliabilă contradicție, plăcerea de a domina și de a umili și dorința de a fi dominată și umilită la rîndul său, dorința care, atunci cînd după o criză de furie isterică și o demonstrație lacrimogenă, resursele ei combative sînt epuizate, se mulțumește cu alintările paterne ale unui soț clement.

Cu o strălucitoare și explozivă feminitate, *Marcela Rusu* a întruchipat acest temperament turbulent, mustind de senzualitate, dezlănțuindu-se cu o iresponsabilă vehemență, lovînd cu o deplină iresponsabilitate, fără să-și dea seama de

răul ireparabil pe care-l face, dar trăind totuși cu sinceritate, deși la suprafață și evident, drama ei care, ca orice dramă veridică, solicită compătimirea. E un rol care cere un însemnat consum nervos și pe care interpreta trebuie să-l înfrunte cu tot curajul, cu toată energia, înălțînd marele pavoaz și punînd în mișcare toată bateria forțelor sale actoricești, iar Marcela Rusu a avut toate calitățile necesare pentru a-l ataca și învinge.

Nick este un carierist destul de comun și sufletește și prin comportare, iar față de el autorul s-a arătat destul de îngrat, nesocotindu-se dator să-l definească mai clar, dar obligîndu-l în schimb să stea tot timpul în scenă. Era normal deci ca interpretul, *Costel Constantin*, să se simtă uneori incomodat și, cînd nu avea replică, să nu știe cum să se integreze în acțiune.

Figura stranie a *Valeriei Seciu* a dat o turnură neprevăzută rolului tinerei Honey, modificîndu-i structura; stupiditatea gîscuței cu care Nick s-a însurat din interes, pentru situația socrului, ca și din pricina unui mic accident obstetric, a căpătat un aer morbid, ceva între demență și cretinism, iar partitura ei, situată pe noi coordonate, a devenit mai curînd dramatică decît comică. Și de astă dată *Valeria Seciu*, cu multiplele sale posibilități, ne-a oferit o surpriză.

Decorul lui *Paul Bortnovski*, în concordanță cu cerințele piesei, a fost sumbru și angoasant. *Gabriela Nazarie* a îmbrăcat-o foarte frumos pe Marcela Rusu și cu parcimonie pe Valeria Seciu.

★

De la prima sa piesă reprezentată în 1932, timp de aproape patruzeci de ani, tînărul sexagenar *Anouilh*, al cărui blazon artistic cuprinde simbolurile heraldice ale delațiilor săi ascendenți *Giraudoux*, *Musset*, *Marivaux*, a rămas egal cu sine însuși. E adevărat că uneori s-a și depășit (Beckett, Medeea, Ciocîrlia, Antigona), dar niciodată nu s-a dezmințit și nu și-a decepționat spectatorii. Spiritual,

fantast, cu grațioase subtilități și sentimente diafane, cu un umor malițios, dar cu urbanitate și acid, însă cu efervescența elegantă a unei cupe de șampanie, teatrul lui *Anouilh* are un farmec inefabil, ca impalpabila vibrație a luminii în tablourile lui Monet, în care formele apar transpuse într-o irealitate foarte prezentă. *Anouilh* este autorul generației de vîrstă mijlocie, ca să zicem așa, și dacă piesele sale, cu foarte puține excepții, au avut în genere un destin nefericit pe scenele noastre, țîn minte în schimb că, în primii ani de după război, cînd exista o penurie de noutăți literare franceze, două din volumele lui de *pièces roses* și *pièces noires* au fost atît de mult citite și răsцитite în cercul prietenilor mei, care le împrumutau la rîndul lor altor prieteni, încît au ajuns la un moment dat niște terfe-loage practic inutilizabile. Dar pe măsură ce rîndurile acestei generații s-au rărit de-a lungul anilor, *Anouilh* a continuat să atragă noi spectatori și fiecare premieră a sa a fost sărbătorită de presa pariziană cu destulă parțialitate și în termeni cam bombastici, realizînd totodată însemnate rețete de casă.

Redescoperind mereu, ca pe un miracol veșnic proaspăt, poezia sentimentelor, teatrul lui *Anouilh* rămîne mai departe o invitație la călătorie în lumea visului, unde totul respiră „frumusețe, lux, calm și voluptate“, păstrînd totuși prin scepticismul său ironic o statornică legătură cu realitatea. Amenințat însă de revărsarea tumultoasă a „noului val“ aflat sub semnul neurasteniei și al solitudinii fatale, *Anouilh* pare a se pregăti de retragere din arena literară și *Cher Antoine* ar fi așadar testamentul pe care ultimul locuitor al unei insule pierdute în imensitatea oceanului îl pune într-o sticlă, încredințîndu-l hazardului, înainte ca apele învolburate să inunde colțul său paradisiac.

Scriitorul răsfățat timp de patru decenii are aprehensiunea viitorului ce amenință să distrugă fragi-lele palate ale fanteziei sale și, în măsura în care această teamă se

face simțită în ultima sa piesă, se poate spune că *Cher Antoine* are un caracter autobiografic, puțin cam lugubru, deși lui *Anouilh* îi repugnă de obicei ostentația. În multe din replicile lui se află distilată amarăciunea omului care în pragul bătrâneții ivite pe neașteptate, aruncind în urmă o privire dezolată, e gata să nesocotească tot ce-a trăit și tot ce i-a fost dat să cunoască — iubire, prieteni, creație — și să falsifice intenționat bilanțul propriei sale vieți. Tristețea, stăruie, difuză, în aer, precipitându-se în sentințe pesimiste: „Știm că simtem cu toții niște monștri. — spune la un moment dat Carlotta — știm că nimeni n-a făcut pentru celălalt nimic, dar ne aflăm împreună pe această galeră. Și în fiecare port coboară câte unul. N-avem altceva de făcut decât să împărțim între noi ultimele merinde și să stăm de vorbă ca să nu ne gândim la portul de destinație. Să avem unii pentru alții un pic de indulgență.“ Iar în ultima scenă, în castelul părăsit de ultimii oaspeți, glasul lui Antoine imprimat pe un cilindru de fonograf răsună în salonul gol, formulând concluziile unei existențe vane, înaintea momentului suprem: „Numai în teatru se întimplă cu adevărat ceva. Cum pui piciorul afară, dai de pusti, de haos. Hotărît lucru, viața e ireală. Mai întâi e lipsită de formă. Nimeni nu este sigur de textul său și toată lumea ratează. intrarea.“

Antoine, care, ca om de teatru, a trăit exclusiv în mirosul de praf și de mucava al culiselor și în mijlocul ficțiunilor scenice cu logica lor prea perfectă ca să nu fie sofisticată, bineînțeles, nu poate fi decât contrariat de improvizările confuze ale vieții, respingându-le ca neartistice. Mai mult chiar, ține cu tot dinadinsul să-și regizeze dinainte propria lui moarte, cu care caută să se familiarizeze tot prin intermediul unui text jucat de actori. Un capriciu macabru produs al deformației profesionale și de a cărui caducitate nu-și dă seama decât atunci când încearcă să-l transpună pe scenă. În asemenea condiții

era de așteptat ca Antoine să nu fi cunoscut împlinirea pe care o dorea pe plan afectiv și să nu fi găsit puntea de legătură cu ființele din preajma sa.

Antoine este proiecția imaginară a autorului de piese negre și trandafirii și *Anouilh* pare să se complacă într-o postură făcută să-l măgulească. Eroului său viața i-a dăruit tot ce trebuia spre a-l mulțumi: Antoine e un om care vîntură banii fără nici o chibzuială, care pentru fiecare nou capriciu amoros cumpără câte un castel în cele mai îmbietoare peisaje din lume, spre a-i oferi cadrul potrivit, un irezistibil cuceritor de inimi, de care femeile se îndrăgostesc de la prima vedere. Ce-i drept, e puțin sîcîit de opiniile anumitor critici care contestă valoarea și perenitatea operelor sale, dar dramaturgul se poate socoti din capul locului răzbunat, deoarece respectivii critici sînt niște tipi invidioși, înăcriți și ridicoli, în genul lui Cravatard.

Cu toate succesele sale, ne îndoiim că *Anouilh* va fi înotat vreodată în bani și că s-ar fi încumetat să se aventureze în asemenea capricii costisitoare, iar că privește cariera lui donjuanescă, e destul să-i primum chipul modest, rotunjour și impersonal de profesor de latină la un liceu din preajma Parisului, cu acea inteligentă și blajină scăpare din lentilele ochelarilor, ca să ne permitem a avea din nou îndoieli. Excentricitățile pe care nu și le-a putut îngădui în viață și le satisface acum prin delegație, pentru a constata cu aceeași ocazie cît sînt de iluzorii.

Să fie oare *Cher Antoine* într-adevăr testamentul unui autor dramatic dezamăgit de viață și de falsa strălucire a gloriei? Sau o simplă cochetărie a lui *Anouilh* față de publicul care îl mai răsfăță, ca o mamă care continuă să-și alinte feciorul chiar după ce i-au înflorit primii ghiocci la tîmpie? De la o anumită vîrstă, spune Montherlant, orice scriitor trebuie să-și scrie operele postume, renunțînd să mai publice. Iată însă că ziarele pariziene ne aduc știri despre succesele pe care le-au înregis-

trat în actuala stagiune două noi piese ale lui *Anouilh*. Așadar...

În versiunea românească a lui *Andrei Băleanu*, care și-a dat osteneala să-l traducă pe *Anouilh* fără să-l trădeze, *Cher Antoine* a avut parte pe scena *Teatrului de Comedie* de toate condițiile necesare pentru a deveni un spectacol atrăgător.

Dan Nemțeanu i-a oferit un cadru baroc impunător și fastuos fără exagerare, în același timp și rece și distant, în care plutea tristețea locuințelor părăsite și i-a înveșmîntat pe actori după moda anului 1900 cu cel mai autentic și francuzesc, în costume ce reușeau să îmbine somptuozitatea cu linia simplă, exprimînd totodată caracterul fiecărui personaj. A reconstituit astfel, în armonie cu subțirile nuanțate ale piesei, una dintre cele mai specifice mode vestimentare, în ale cărei extravagante a știut să descopere frumusețea, fără ironie, doar cu un zîmbet ușor amuzat.

Spectacolul regizorului *Lucian Giurchescu* a lăsat să respire textul în intervalul unor pauze bine dozate, aproape insesizabile, într-o ambianță de frivolitate vag melancolică, în care accentele grave căpătau toată rezonanța cuvenită. Un lucru de migală înfăptuit cu paciență și cu mîna delicată a ceasornicarului ce montează minuscu-lele piese ale unui ceas de mîină.

Personajul predominant, generos înzestrat cu cele mai suculente riposte și cu o înțelepciune sceptică și conciliantă, exprimată în maxime pline de bun simț — *Carlotta*, veterana societară a *Comediei Françoise* — a fost interpretat cu prestanță, cu vigoare și cu umor de *Nelly Sterian*, pe care o reîntîlnim cu o deosebită plăcere după o absență de cîțiva ani din teatru și care a izbutit să fie tot timpul o prezență marcantă în scenă, cuccerind publicul și amuzîndu-l din plin.

Frumoasă și fină, *Sanda Toma* a purtat cu o eleganță pariziană toaletele (ca și *Liliana Țicău*) și a avut un joc sensibil și discret, împrumutînd *Estellei* nu numai

farmecul său personal, dar și o nostalgică poezie fin de siècle. Distincția și sobrietatea manierată a lui *Mircea Septilici* au făcut din Marcellin un personaj aristocratic, ceremonios și complezent.

Cu o bărbuță estetic rotunjită, împrumutînd chipul lui *Silviu Stănculescu*, ce *cher Antoine*, deși cîncăgenar, a dovedit că se menține într-o formă excelentă, pîrînd mult mai tînăr decît vîrsta lui și a avut detașarea dezinvoltă și suplețea blazată a omului cu prea multe succese în viață. I-aș reproșa totuși intonația monotonă și vitezele indiferență cu care a rostit cîteva din replicile semnificative ale piesei.

Aurel Giurumia — Piedelièvre și șeful grupului de actori — ca și *Cornel Vulpe* — Cravata și un actor — au avut de înfățișat fiecare cîte două tipuri diametral opuse pe care le-au caracterizat sugestiv și cu vervă. *Nineta Gusti* și *Liliana Țicău*, deși n-au avut prea multe lucruri de spus, au adus aceste tușe cromatice fără de care un tablou poate părea neterminat. În interpretarea lui *Mihai Pălădescu*, Notarul a căutat să echilibreze grațioasa superficialitate a partenerilor (din piesă) cu corectitudinea sa puțin rigidă, dar nu lipsită de căldură activă, nici de finețe. Suavitățile *Iarinei Demian-Chirliă* a învăluit într-un ușor mister personajul iubitei ideale. Cu un reușit machiaj, cu cîteva bolboroseli și cîteva gesturi mărunte, *Dorina Done* — Frida — s-a remarcat la fiecare trecere prin scenă. Comentariul muzical (*Dinu Petrescu*) a subliniat nostalgicele momente sentimentale sau patetice.

★

Om de lume, obișnuit al saloanelor londoneze, *William Congreve* a putut să cunoască de visu societatea aristocratică engleză din timpul Restaurăției și pînă mai tîrziu după detronarea Stuarților (*Iubire pentru iubire* a fost scrisă în 1695) și s-o încondeieze cu trăsături incisive, fără îngăduință și fără menajamente.

Iubire pentru iubire (cu care și-a deschis stagiunea Teatrul Lucia

Sturza-Bulandra) este o comedie satirică al cărei titlu însuși, în exclusivismul lui sublim și categoric, conține prin antifrază o ironie, căci pînă și unicul personaj dezințersat, în aparență cel puțin, din piesă, Angelica, e gata să-și unească viața cu a bărbatului iubit, deși nu e decît un golan (adică un scriitor), numai după ce, printr-un vicleșug nu tocmai onest, a reușit să subtilizeze și să distrugă actul prin care acesta se angajează să renunțe la partea lui de moștenire. Ne aflăm într-o epocă de totală deșantare a moravurilor, ca o reacție a simțurilor prea drastic reprimite de puritanismul tiranic al lui Cromwell. Libertinajul a devenit aproape o normă de conduită în anumite cercuri, un fel de obligație mondenă de care poate depinde prestigiul unui snob și care poate fi folosită ca trambulină. „Ne comportăm ca niște funcționari ai amorului, spune la un moment dat cinicul Scandal, aventurile noastre galante se desfășoară după un ceremonial searbăd și pînă și pasiunile trebuie să ni le conformăm unui regulament de serviciu strict și tipicar. Doamne, în ce hal de plătiseală ne distrăm!“ Și, așteptînd ca moua lui cucerire, doamna Foresight, să-i facă semn să vină în alcovul ei, se gîndește cu nostalgie la fericirea de a dormi singur o noapte: „Ispititoare aventură: o noapte în patul de acasă. Mă bucur ca un școlar care trage chiulul.“

Oamenii pe care *Congreve* îi pune să joace această mascaradă a dragostei, sînt deci nu numai robii luxurii ci și ai intereselor pecuniare și toată trama piesei este urzită dintr-o împletire de mașinații arghirofile și de tranzații erotice încheiate la rece, fără nici un fior senzual, în virtutea unei obișnuințe devenite rutină. Doamna Frail și doamna Foresight, Scandal și Tattle practică amorul din frivolitate, din plătiseală sau dintr-un fel de ambiție sportivă, mai degrabă cu indiferență decît cu plăcere, foarte tînăra domnișoară Prue este într-o criză de erotism juvenil, Sir Samp-

son Legend într-una de erotism senil, iar marinarul Benjamin, abia a debarcat de pe vas după o lungă croazieră și tot atît de îndelungată abstenență. Mai sînt și doi îndrăgostiți, care compătinesc, ce-i drept, dar Valentine suferă mai mult de pe urma sărăciei și a creditorilor care-l hărțuiesc decît din pricina unei iubite năzuroase, iar Angelica se menține pînă aproape de sfîrșit într-o austeră și implacabilă rezervă. Singurii iertați de păcate sînt Foresight care, în lipsa unei activități voluptuoase, se îndeletnicește cu astrologia și Doica, a cărei vîrstă respectabilă n-o împiedică totuși să facă pe codoașa.

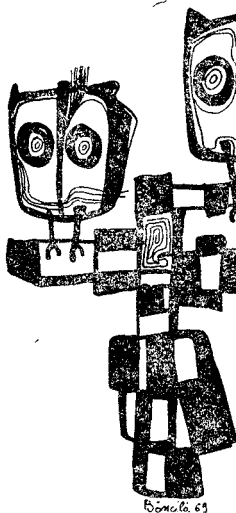
Aceasta e societatea pe care ne-o prezintă *Congreve*, cu preocupările ei strict limitate și nu putem spune că e prea simpatcă și cu atît mai puțin atrăgătoare și, dacă autorul se distrează pe socoteala ei, nu înseamnă că o privește cu toleranță. „Poate că risul complezent e cea mai dăunătoare dintre ipocrizii“ declară el prin gura unuia dintre protagoniști, ca la un moment dat să exclame: „Ce galerie de monștri e această Londră nocturnă!“ Nu e nici complezent așadar și nici cinic, iar cînd se distrează o face fără nici o ipocrizie și cu mult haz, un haz care se dovedește contagios. Textul conține destule aluzii fără perdea, unele destul de picante, iar stilul, prețios pe alocuri, cultivînd perifraza și calamburul, pudrează cu farmec o scandaloașă gravură de epocă în acuaforte.

Flexibilă și colorată, traducerea poartă semnătura *Olympiei Esrig* și a lui *Radu Nichita*.

În ciuda unei intrigi complicate, a unui text suculent și condimentat și a picanteriei anumitor situații, spectacolul pus în scenă de *Emil Mandric* (care a repurtat un meritoriu succes cu *Puricele* în ureche, dar se pare că între *Feydeau* și *Congreve* mai există și alte deosebiri în afara celor două secole care-i despart) este greoi, fără stil și cam nesărat. Libertinajul nu trebuie confundat cu vulgaritatea, iar piesa lui

Congreve se petrece într-un mediu care înțelege să respecte anumite forme ceremonioase și care nu poate fi raportat la lumea lui Caragiale, după cum galanteria secolului al XVII-lea nu cred că ar putea avea vreo asemănare cu cea a crailor de mahala de pe Cîmpul Veseliei.

Distribuția, de asemenea, a fost în bună parte nepotrivită: atât de sărac să fie ansamblul artistic al teatrului încît să nu se găsească actori tineri — sau care cel puțin să aibă un aer tineresc — pentru niște personaje sub treizeci de ani și un interpret vîrstnic pentru rolul lui Sir Sampson? În plus, interpretele feminine au fost dezavantajate de niște costume fistichii, inutil înzorzonate, dizgrațioase și stridente, ce păreau să evoce atmosfera șantanurilor provinciale de pe vremuri. Cît privește locuința lui Foresight și parcul englezesc în miniatură, erau tot atât de primitive și vesele ca un cimitir. Am preferat cortina de dantelă care a suplinit decorul în celelalte scene. Iar ideea cu suita de dansuri din final, menită să reprezinte perpetuarea moravurilor satirizate în piesă, ar fi fost destul de amuzantă, dar, vai, ce harababură a ieșit pe scenă!



Bănelă 69

Au existat însă și câteva excepții fericite, care au salvat ceea ce se mai putea salva. În primul rând *Fory Etterle*, care ar fi putut da tonul convenabil spectacolului dacă partenerii s-ar fi ghidat după jocul său, șarjînd, dar cu măsură și cu finețe, fără să lase impresia că șarjează, rolul lui *Foresight* — un bătrînel jumătate maniac, jumătate ramolit, dar nu lipsit de duh și nici de spirit de observație — cu acea virtuozitate, ce nu se divulgă la prima vedere, a actorului stăpînit pe toate secretele profesiei sale și care știe precis cînd și cum să se folosească de ele. În al doilea rînd, *Florian Pitiș*, care a fost mai mult un *Arlechino* din teatrul lui *Goldoni* decît un valet londonez, dar care, cu incomparabila sa plasticitate și inventivitatea sa totdeauna bine inspirată, a înviorat acțiunea. *Emmerich Schäffer* a afișat dezinvoltura flegmatică a unui salonard anglo-saxon. *Mimi Enăceanu*, cu o replică promptă, ca de obicei, *Lucia Mara* feminină și ponderată. *Mariella Petrescu* ar fi fost nostimă și fără să caricaturizeze rolul fetei neroade și temperamentoase. Ceilalți interpreți n-au avut prea multe puncte comune nici cu piesa, nici cu personajele lui *Congreve*.



andrei savu

radio — noiembrie 1970

Intr-o eventuală antologie a contribuțiilor românești la estetica Radioului ar trebui neapărat să figureze două texte aparținînd marelui savant *Dimătrie Gusti*, fost, între altele, și președinte al Societății Române de Radiodifuziune. Inserate în recent apărutul volum III (*Politica — Partea I — cap. Organizarea culturii — paragraf II 5. Difuzarea culturii*) din seria de „Opere”, îngrijită de *Ovidiu Bădina* și *Octavian Neamțu*, ele tratează despre „Menirea radiofoniei românești și Universitatea Radio” (prelegere ținută la inaugurarea Universității Radio, 1930) și despre „Radiofonia și Școala” (cuvînt introductiv la deschiderea anului II de radiofonia școlară, în același an 1930). Cu plăcută surprindere, am întîlnit în aceste texte idei care își păstrează actualitatea și au fost susținute și de noi în aceste pagini de revistă. Ne permitem să cităm câteva: „Posibilitatea de a arunca o punte acustică într-un timp minimal și a uni astfel imensitatea spațiilor, despărțite între ele, a luat proporția unui romantism cosmic al nevăzutului... După perioada entuziasmului tehnic a urmat acea perioadă importantă... a discuțiilor înflăcărâte asupra acestui minunat mijloc de circulație a vieții spirituale omenești în infinitatea spațială a cosmosului... care sînt valoarea și rostul radiofoniei în societatea românească și care-i sînt mijloacele de realizare proprie... ar fi foarte instructive

cercetarea și documentarea asupra psihologiei masei ascultătorilor de radio... în ultimă instanță, scopul radiofonic trebuie să fie în același timp distractiv și educativ... Menirea înaltă a radiofoniei constă tocmai în totalitatea condițiilor ce o determină a transforma și crea în noi trebuințe spirituale pe care ea singură are calitatea de a le satisface (subl. ns. A.S.)... opera radiofonică atingîndu-și scopul ei ideal prin reconstituirea vieții, sub toate multiplele ei fețe și aspecte, într-o lume însuflețită de sunete și cuvînte... la baza programelor trebuie să stea aceste trebuințe... Programul radiofonic trebuie să fie... o chestiune de comprehensiune... să corespundă întocmai satisfacerii necesităților sociale și naționale ale vieții noastre românești de stat...”. Să mai reținem și dezideratul ca emisiunile pentru elevi să devină „adevărate sărbători ale sufletului”, precum și necesitatea acordării unei atenții deosebite actualității, definită ca fiind „interesul pe care-l purtăm într-un moment dat unui fapt, fenomen ori eveniment care pot fi noi, pot fi însă și vechi și care intră în sfera preocupărilor noastre de moment”. Cerem scuze pentru lungimea citatelor pe care le-am dat nu pentru a impune concluzia că nimic nu-i nou sub soare, ci pentru a incita la urmarea îndemnului de „a supune întreaga problemă radiofonică unui nou examen”. Nu este, desigur, cazul de a raporta fiecare emisiune la exigențele susamintitei înalte meniri a radiofoniei. Nu este, însă, exagerat să facem această raportare în privința programelor difuzate într-o lună, dacă nu pentru a trage concluzii, măcar pentru a fixa niște repere. Privită sub acest unghi, luna noiembrie a fost de un tipic nivel mediu, fără economii excepționale, dar și fără coborîrea stachetei dincolo de acceptabil. Un sentiment de calmă siguranță inspiră emisiunile cu tradiție statornică, pe care le poți asculta în ziua, la ora și pe lungimea de unde știute dinainte, precum rubrica preferată din ziarul la care ești abonat. „Moment

poetic" e dintre cele care întrunesc constant sufragile noastre, chiar dacă, pe lângă reușitele „momente" M. R. Paraschivescu, Emil Giurgiuca, Florin Mugur, Sorin Mărculescu, se strecoară și unul neconcludent — Aurelian Chivu.

„Teatrul radiofonic" a constituit, ca de obicei, un stilp de rezistență al programului, cu numeroase premiere sau reluări de calitate: „Acești ingeri triști" de D. R. Popescu, „Hora domnițelor" de Radu Stanca, „Omul cu arma" de M. Pogodin, „Manfred" de Byron, „Străinul" de Camus, ș. a. „O carte pe săptămână" și „Viața cărților" reușesc să se păstreze în actualitate și, asigurându-și colaborările lui Șerban Cioculescu, E. Papu, M. Petroveanu, Geo Șerban sau Mircea Ciobanu, să prezinte operativ și atractiv noutățile editoriale beletristice: „Considerații confortabile" de Al. Philippide, „Piramidele frigului" de Radu Boureanu, „Proză și teatru" de Leonid Andreev. „Dezbateri culturale" care au suscit un interes mai deosebit s-au purtat pe marginea „Contribuției lui Hegel la dezvoltarea esteticii" (Radu Stoichiță, Ion Ianoși, N. Tertulian) sau a temei „Vocația socialului — trăsătură majoră a prozei românești actuale" (Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Preda, Nicolae Dragoș). Centenarul morții lui Lautréamont și semicentenarul celei a lui Alexandru Macedonski au fost comentate în emisiunile „Lecturi paralele" și, respectiv, „Revista literară radio". O reușită deosebită ni s-a părut a fi fost „ziua Sadoveanu la Radio", în cadrul căreia o salbă de emisiuni (Odă limbii române, Moment poetic, Omagiu, Fonoteca de aur, Arte frumoase) au omagiat împlinirea a 90 de ani de la nașterea „Ceahlăului prozei românești". De asemenea, „ediția radiofonică M. Sadoveanu" și un „Album documentar" au cuprins relatări despre „Sadoveanu și Viața Românească" și „Amintiri despre Conu Mihai", depănate de maestrul Demostene Botez.

Am mai reținut, din programul emisiunilor culturale, câteva titluri:

„Thomas Mann" (Dicționar de literatură universală), „Ce ne spun copertile cărților din librării" (Arte frumoase), „Regele Lear pe scena Teatrului Național I. L. Caragiale" (Rampa). Relevabilă și emisiunea literară care, pe lângă informațiile lipsite de interes a consacrat câteva minute, poetului prematur dispărut, George Mărgărit, al cărui volum postum „Vulturii amiezii" a apărut în editura „Junimea" din Iași.

O bună impresie au produs încercările de revigorare a emisiunii „Memoria pământului românesc" prin noile rubrici „Probleme controversate ale istoriografiei românești" — susținută de prof. univ. C. C. Giurescu, membru al Academiei de Științe sociale și politice, și „Pagini din trecutul de luptă al PCR, al mișcării revoluționare și democratice din România" — ciclu inițiat în cinstea apropiaței aniversări a semicentenarului înființării PCR.

În sfârșit, dintre emisunile radio-scoală, o adevărată „sărbătoare a sufletului" a constituit-o cea închinată poemelor barbiene „După melci" și „Riga Crypto și Lapona Enigel".

Foarte numeroase, variate, și de un ridicat nivel calitativ, emisiunile muzicale au pondere (poate, cea mai însemnată în ansamblul programelor radiofonice) și reușesc să polarizeze atenția unei mari mase de ascultători, melomani formați sau în devenire. Integrala concertelor pentru clavecin și orchestră de Johann Sebastian Bach, în interpretarea formației „Colegium musicum" din Paris, dirijată de Ronald Donatte, opera „Othello" de Verdi, interpretată de Mario del Monaco, Renata Tebaldi ș. a., formația de jazz-rock „Blood, Sweat and Tears" sau microrecitalul lui Ray Charles — iată câteva din preferințele noastre și, probabil, nu numai ale noastre.

Pe linia revirimentului remarcat de noi în consemnări anterioare, emisiunea „Știință, Tehnică, Fantazie" a ancorat în actualitatea cea mai largă de viitor („A 4-a generație de calculatoare"; „Cadre

pentru calculatoare electronice“) iar „Revista Economică“ a supus dezbaterii, deși fără acuitatea ce se impune și pe care o sperăm, o temă majoră: „Contractul — un act care obligă“. Cu privire la această temă, resimțim nevoia de a sublinia că, numai cu informații de ordin general-teoretic și exemple privind consecințele nerespectării contractului, nu se poate susține că a fost atins scopul emisiunii. Până cînd nu se va merge pînă la adevăratele deficiențe și cauzele reale ale acestora o astfel de emisiune nu va avea o eficiență mai mare decît reclamele care ne îndeamnă să cumpărăm încălțăminte de la magazinele de specialitate.

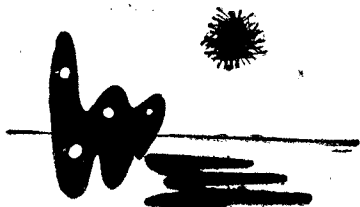
Emisiunile cu caracter enciclopedic au omis să ne informeze sau să ne dea amănunte despre cîteva evenimente interne care, cu siguranță, ar fi stîrnit un deosebit interes: expediția românească transafricană, condusă de prof. dr. docent M. Botnariuc, înființarea Muzeului Științific al Academiei RSR avînd ca obiect ilustrarea vieții și operei savantului Henri Coandă, una din personalitățile reprezentative ale științei contemporane, înființarea Institutului Central de informatică sub îndrumarea și controlul Secretariatului permanent al Comisiei guvernamentale pentru dotarea cu echipament de calcul și automatizarea prelucrării datelor, avînd ca obiect studierea cadrului general și proiectarea sistemului național informatic, proiectarea și punerea în funcțiune a sistemelor informaticice pentru diferite domenii de activitate, precum și a centrelor de calcul, elaborarea de programe

de calcul și prelucrarea automată a datelor, organizarea bibliotecii naționale de programe, modele și machete de fișiere, efectuarea de studii, cercetări științifice, experimentări în vederea îmbunătățirii metodelor, procedeele și tehnicilor de prelucrare automată a datelor, urmărirea și îndrumarea introducerii de noi echipamente de calcul etc.

Am menționat, în alte ocazii, numele realizatorilor unor emisiuni care ne-au reținut atenția. Ne îngăduim, de astă dată, a releva activitatea laborioasă și eficientă a redactorului George Antofi, solicitat în domenii diverse, cu precădere în cel al reportajului cultural. Il datorăm, în această lună, o reușită emisiune „Miorița“, în cadrul căreia cîteva minute au fost consacrate aniversării a 100 ani de la apariția basmului „Făt-Frumos din lacrimă“ de M. Eminescu.

Ceea ce lipsește, masiv și de mult, la radio, este umorul. Apelul la clasici (Mark Twain) este salvator, dar pentru cît timp? Precară situație și de loc... amuzantă. „Unda veselă“ s-a tot îngustat, de-a ajuns o... umbră de nerecunoscut. (Să fim iertați, dacă ne-am molipsit!).

În încheiere, sugerăm ca, în locul ciclului recent încheiat — „Istoria ideilor“ — să fie programat altul, să zicem de „Meditații despre viața demnă“, după titlul unei foarte instructive culegeri de convorbiri, inițial radiofonice, purtate de filozoful și poetul Tadeusz Kotarbinski, cu ascultătorii și cititorii polonezi (Ed. Științifică, 1970, colecția „Mica bibliotecă etică“).



I. daniel

t.v. — cronică retrospectivă

Televiziunea fiind una din artele și tehnicile inventate de omul modern fiindcă, am impresia, a corespuns, între altele, și nevoii sale de comunicare, preocupă tot mai mult pe sociologi și moraliști. Se scrie, se discută, se fac tot mai multe comentarii în jurul acestui fenomen în care mase uriașe de oameni constituie totodată subiect și obiect de studii. Bunăoară, întrunindu-se spre a dezbate relația: TV — cultură, Academia de Științe morale din Paris a consacrat câteva ședințe rolului acestui instrument audiovizual în evoluția generală a civilizației. Care sînt efectele emisiunilor asupra formării spiritelor? Ce fel de cultură poate transmite și răspîndi Televiziunea? Poate ea transforma patrimoniul cultural al civilizației noastre și în ce sens? Ce fel de politică culturală trebuie să adopte responsabilii culturali? — iată câteva din problemele asupra cărora au avut de reflectat membrii doctei Academii și de efectuat, dacă nu o sinteză (cine poate afirma că sintezele se pot încheia o dată pentru totdeauna?), în orice caz o analiză serioasă a fenomenului.

Copilul din zilele noastre, care s-a născut cu micul ecran în casă, îl privește și se folosește de el ca de o piesă din decorul cotidian. Probabil că, ajuns la vîrsta maturității, nu va mai comenta rolul lui socio-cultural, după cum noi, astăzi, discutăm mai puțin (căci ne-a pătruns în conștiință) în jurul radio-ului sau presei, de

pildă. Pătura matură a societății însă, care n-a avut în copilărie televizor la domiciliu și și-a format o cultură din filele cărților, e uimită și încântată de posibilitățile Televiziunii, totodată însă și preocupată de primejdia de a vedea cultura murind de pe urma unui enciclopedism superficial.

Academia de Științe morale e un areopag de savanți, profesori, cercetători ai unor variate discipline, ceea ce înseamnă că au și puncte de vedere diferite. Desigur, în cursul dezbaterilor au cristalizat și divergențele. Apărătorii TV au susținut că aceasta îngăduie o democratizare a culturii; că suprimă distanțele culturale între clasele sociale; că lărgeste cunoașterea chiar și a celorla obligați de necesitățile vieții moderne la specializare. Adversarii ei au denunțat inconvenientele unei vulgarizări excesive a culturii, încurajarea, prin TV, a leneviei intelectuale. Psihologii, pe baza a nenumărate experiențe, au demonstrat influența exercitată de micul ecran asupra funcțiilor psihice. Astfel, memoria ar reține mai bine mesajul audio-vizual decât pe cel transmis prin lectură; pasivitatea culturală a telespectatorului ar dispărea după o perioadă de adaptare, calculată la 2—3 ani după cumpărarea aparatului. Sociologii au venit cu rezultatele unei anchete printre copii, din care a reieșit că TV le sporește spiritul competitiv. Profesorii au remarcat că, într-adevăr, din pricina micului ecran copiii citesc mai puțin, dar că această scădere cantitativă a lecturii e compensată de o schimbare calitativă. Ca atare, TV ar acționa mai degrabă asupra conținutului culturii. Ce fel de cultură propagă Televiziunea? O cultură — s-a spus — „structurată mai mult pe eveniment decât pe idei“. În cazul acesta — ne întrebăm — riscă patrimoniul cultural al civilizației noastre să se transforme prin acțiunea Televiziunii? A reieșit, grosso modo, — căci apărătorii și adversarii s-au menținut pe pozițiile lor — o necesitate: cultura promovată de unele tehnici trebuie să

fie mai diversificată decât în epoca precedentă. De asemenea că răspunderea pentru aceasta nu incumbă numai agenților culturali ai TV, ci societății întregi: nu e de ajuns să cunoști reacția telespectatorului față de programele oferite și, cedând în fața revendicărilor sau injecțiilor lui, să-i dai ceea ce el vrea; trebuie să-i oferi ceea ce e capabil să accepte. În concluzie, Televiziunea e un bun mijloc de a participa la cultură.

Ajunși aci, să căutăm o delimitare a sferei, dacă vrei, o definiție a culturii, așa cum poate fi ea propagată de Televiziune. E, cultura, achiziționarea unor cunoștințe cât mai întinse? E numai cunoașterea unei discipline speciale? Desigur, dar, pe deasupra, mai e și un simț al omenescului, iar acesta nu se poate perfecționa (atît cînd e înăscut, cit și cînd e dobîndit) decît prin educație, printr-un elaborat proces de formare a omului. Instrucție fără educație nu se poate.

Toate acestea și altele (cum ar fi atitudinea interioară a tînrului în fața vieții și profesiei, sau problema vocației) mi-au fost sugerate de una din emisiunile lunii noiembrie, „Candidații de profesie“, emisiune pe care Anca Arion ne-a prezentat-o sub forma unei dezbateri între cîțiva tineri, profesori și părinți. În programul săptămînal Radio-TV, ea era anunțată astfel: „O investigație printre tineri absolvenți de liceu, care, neizbutind să intre în facultăți, pierd ani în șir fără nici o ocupație“. Trebuie să spun că acest „ani în șir fără nici o ocupație“ mi-a sunat în urechi ca o condamnare prealabilă. De la început, punctul de vedere al TV era fără echivoc.

Ce urmăresc, așadar, ce vor acești tineri? A reieșit că pentru unii dintre ei Universitatea reprezintă o încununare a studiilor; pentru alții, o pauză, un răgaz înaintea unei opțiuni definitive și, implicit, amînarea unei hotărîri de care se tem. Unii văd în diploma universitară o poliță de asigurare

pentru viitor, posibilitatea realizării unei vieți mai bune, conferirea unei prestigiu social. Văd o finalitate și nu — ceea ce este în realitate — abia un început. Universitatea reprezintă pentru ei Valoarea și nu Vocația, setea de cunoaștere și posibilitățile dobîndirii acestei cunoașteri. Sigur că instituțiile noastre culturale și sociale care trebuie, pe de o parte, să formeze cît mai multe cadre, pe de alta să le găsească funcțiile respective nu pot să nu fină seama de numărul (fantastic!) de 60 000 tineri care, fără aptitudini și fără o pregătire prealabilă, nu au reușit să intre în Universități, chiar după repetate și încăpăținate demersuri. A reieșit, din această emisiune, și rolul necorespunzător al unor părinți care, seduși de mirajul diplomei universitare și gata oricînd la sacrificii, încurajează atitudinea copiilor lor. Într-adevăr, fără ajutorul afectiv și material al acestora, ei ar fi fost obligați, în mod normal, să intre în circuitul producției, unde e atîta nevoie de forțe proaspete.

Se pune întrebarea: scopul emisiunii a fost condamnarea acestor tineri, sau recuperarea lor? Sînt siguri că nu s-a urmărit o sentință de condamnare definitivă.

A trezi și stimula vocații, a pregăti un tînar pentru o activitate determinată, a-i stîrni imaginația, curajul, entuziasmul, spiritul de echipă — toate acestea sînt mai degrabă probleme de educație și nu de învățămînt. Și toate acestea trebuie să înceapă mult mai devreme, încă de pe băncile școlii elementare, cînd totul poate fi făcut. Dacă nu vrem să privim lucrurile superficial, situația acestor 60.000 de tineri trebuie să ne dea de gîndit. Viitorul trebuie pregătit și construit. Să înscriem, însă, la activul TV această emisiune, ca și preocuparea tot mai vădită de a contribui tocmai la această educație a tîneretului, prin nenumărate alte emisiuni, cum ar fi „Telescoala“, „Universal șotron“, „Toate pinzele

sus!", „Steaua polară" (pentru orientarea profesională), „Mic atlas geografic", „Brătara de aur" (dezvoltarea spiritului competitiv în rindurile tinerilor meșteșugari), „1001 seri", prin acelea de cultură generală, ca și aproape totdeauna excelentele „Bună seara fete..." și „Musico-rama", educative și culturale, dar totodată și foarte distractive.

Ca o variantă pe o altă temă — dar tot o variantă a problemei educației civice —, mi-au apărut și cele două emisiuni pe care prof. dr. Dumitru Mazilu le-a consacrat Științei conducerii, acel ansamblu de discipline sociale și politice ivite concomitent cu dezvoltarea democrației în țara noastră, și unde rolul conducător al Partidului reiese în toată lumina. Am aflat, cu acest prilej, cât de multiple, de variate sînt exigențele acestei științe care înseamnă o bună cunoaștere a nevoilor și psihologiei sociale, darul perspectivei, capacitatea organizatorică, forță în decizie, un control riguros al aplicării acestei decizii, o hotărîită delimitare a competențelor, o temeinică specializare, un simț al răspunderii totdeauna treaz... Prof. Dumitru Mazilu a avut buna inspirație de a ilustra emisiunea — pentru a ieși din sfera pur teoretică — cu cîteva secvențe în care Eroul Muncii Socialiste Dumitru Dumitru ne-a împărtășit, simplu și modest, cum a reușit, fără ajutorul informaticii și altor tehnici și metode moderne de cercetare, făcînd psihologie socială ca Monsieur Jourdain proză, să aducă la înflorire gospodăria colectivă pe care o conduce. Am înțeles, atunci, că dacă mi s-ar cere să rezum ce înseamnă știința conducerii, aș răspunde fără ezitare: cunoașterea omului și a nevoilor sale, și dragostea pentru om.

Cunoaștere și dragoste... Mi le-a exemplificat, într-o cu totul altă ordine de preocupări, Sică Alexandrescu cînd a prezidat, prin măiestria lui regisorală, la prezentarea omului, cetățeanului-deputat și ar-

tistului care e Costache Antoniu Sică Alexandrescu ne-a dovedit că de bine își cunoaște prietenul — căci prietenul îi este! — și că de mult îl iubește. Ne-a dat portretul magistral al acestui cîncegenar al scenei românești, cetățean și actor, dar nu vedetă, proteiform în creațiile sale și totuși de o unitară demnitate umană.

Și nu se poate să nu reflectăm la arta portretului pe micul ecran gîndindu-ne la „Prim planul" acad. Șerban Cioculescu (emisiune de Alexandru Stark), a cărui sinceritate, bonomie, luciditate, aliate cu mare-i erudiție, ne-au redat figura umanistului pentru care cultura nu poate fi disociată de calitățile omului. Sau portretul botanistului clujan Rudolf Palocsai (emisiune de Rodica Rarău), care și-a dedicat viața florilor tocmai din dragoste pentru oameni.

Afecțiune, chiar și cînd e vorba de o locomotivă arhaică de munte, servind ca metaforă lui Mîrcea Radu Iacoban pentru a exprima, într-un excelent reportaj, tristețea despărțirilor... Clipa cînd bătrîna locomotivă astmatică se oprește — după atîtea servicii aduse — și cedează locul unui Diesel tînr și viguros, și momentul cînd fidelul ei mecanic o mîngîie afectuos pe „grumaji", înainte de a-și lua rămas bun pentru totdeauna de la ea, au fost de o mare frumusețe poetică și morală. Bătrînețea nu iartă. O idee oarecum similară și ilustrată tot metaforic, am găsit-o și în poemul liric semnat de Romulus Rusan intitulat „Piața", pe care, rezumîndu-l, am folosi chiar cuvintele autorului: „Recolta care trage-n sus, vîrsta care trage-n jos". Utilizînd ca procedeu ciné-verité-ul, și ca decor piața și bogăția pămîntului, punctîndu-și episoadele cu un leit-motiv popular ca liant melodic, Romulus Rusan ne-a oferit un poetic exemplu de meditație asupra trecerii timpului și perenității naturii.

Că poezia face casă bună cu reportajul televizual ne-au dovedit-o,

de asemenea, și Nina Cassian în evocarea unui Brașov al copilăriei, și Sinziana Pop care se servește de el ca decor pentru a-l recita pe Nichita Stănescu, și Tita Chipere care ne-a plimbat într-un Cluj tineresc, cu totul altul decît acela al imagisticii obișnuite.

Romulus Vulpescu, în emisiunea intitulată „Bun îi vinul ghiurghiului” a urmărit să se folosească de mitul dyonisiac pentru a ne oferi un mare spectacol de divertisment, sau să dea recitalului de poezie haine noi? Televiziunea noastră i-a pus la dispoziție decoruri somptuoase, o distribuție eminentă și i-a lăsat latitudinea de a scotoci în una din cele mai frumoase antologii poetice din cîte ar fi putut visa vreodată pătimașii poeziei, într-adevăr, condus de Romulus Vulpescu, carul lui Dionisos ne-a transportat, amețiți de arome și tării, de la Horațiu la Villon, de la Rabelais la Boileau, de la Omar Khayam la Robert Burns, de la Li Tai Pe la Miguel Angel Asturias, de la Esenin la Simonov, de la Anton Pann la Eminescu și Goga — și nu-i citez pe mulți alții. El a realizat o antologie — adică o culegere de extrase poetice — deși, pe undeva, am impresia că visa un spectacol unitar, axat pe ideea centrală a mitului dyonisiac. Grea sarcină cînd regizorul e una și aceeași persoană cu antologistul și cu omul de cultură pasional, îndrăgostitul de Villon și Rabelais, din ale căror capodopere și-a hrănit temperamentul și și-a format personalitatea.

Cunoscînd acestea, să nu-i luăm prea în nume de rău ceea ce ni s-au părut defectele emisiunii: lipsa de unitate regisorală, inconsecvența stilistică. La urma urmei, literatură dyonisiacă s-a făcut de cînd

cu apariția vitei de vie; cîntecul de pahar a fost și odă și anecdotă, și poem și farsă, și el a traversat, însoțit de lacrimi de tristeță și de hohote de ris, drumul atît de accidentat al literaturii și și-l va continua, fără îndoială, mai departe. Defectele de care vorbeam provin, cred, nu atît dintr-o greșită concepție a regiei, cît din dificultatea opțiunii într-o literatură atît de pletorică, unde varietatea stilurilor făcea aproape imposibilă unitatea stilistică a realizării pe micul ecran. De ce să-i refuzăm lui Romulus Vulpescu momentele bune — și au fost nenumărate — tablourile vii, pline de mișcare? Și de ce, în numele estetismului, să nu recunoaștem că am petrecut o bună seară duminicală și, împreună cu noi, milioane de telespectatori, ascultînd poezie și cîntece de cea mai bună calitate, probabil instalați, la acea oră, în jurul unei mese unde paharele cu vin „ghiurghiului” erau departe de a ne incita la savante considerații critice sau estetice? Ei da, emisiunea de care vorbim a fost și un telecital de poezie, și o revistă de mare montare, și un divertisment coregrafic și muzical, și tablouri de epocă, și eflorescență de costume. A fost un spectacol popular, așa cum l-ar fi conceput, desigur, însuși zeul lui tutelar: viu, generos și colorat. Alungînd șoaptele de atîtea ori perfide ale criticii și ascultînd mai curînd glasul cumpătării, trebuie să admitem că spre micul ecran converg toate gusturile, toate culturile, reprezentînd toate straturile sociale. Divertisment în diversitate sînt doar, între altele, două din revendicările majore ale publicului telespectator!

Nu e de mirare, astfel, succesul de care se bucură în rîndurile acestuia emisiunile realizate după formula tradițională a „magazinu-

lui" (Teleenciclopedia, Studioul N.), unde subiectele se acumulează fără un plan prestabilit. Vehiculele audiovizuale de cultură populară, ele își îndeplinesc rolul, izbutind să atingă trei ținte deodată: să informeze, să instruiască, să distreze.

TV poate informa stîrnind și curente de opinie publică. A făcut-o, în luna aceasta foarte bine printr-o anchetă-reportaj asupra monumentelor istorice în pericol (emisiune de Ștefan Iacob și Ion Sava). Ea poate informa și instrui totodată prin emisiunile literare (și voi nota, în cadrul acestora, repetatul apel al regretatului Vladimir Streinu făcut criticilor, cît și al lui Ștefan



Aug.-Doinaş făcut poezilor, pentru o mai largă accesibilitate a limbajului, pentru o decriptizare a vocabularului, precum și efortul lăudabil al Ioanei Crețulescu de a-și structura emisiunea literară pe o idee sau o problemă, de a-i da un stil).

Ea poate, în sfârșit, instrui și distra prin emisiunile teatrale. În luna noiembrie, două reluări (Tragedia optimistă de Vișnevski, Fii cuminte Cristofor de Aurel Baranga), două dramatizări (Ciuta de Victor Ion Popa, Omul cu mîrțoaga de Ciprian) și un spectacol al Comediei Franceze (Femeile savante de Molière) au alcătuit un repertoriu de teatru de o excelentă calitate.

i. c.

masa rotundă a revistelor „Igasz szó” și „Viața românească”

La Tg. Mureș, pornită ca un schimb de opinii asupra fenomenului literar, masa rotundă a revistelor „Igasz Szó” și „Viața românească” s-a transformat într-un eveniment cultural însemnat. Între 24 și 26 noiembrie, zilele unui sfârșit de toamnă senin, vechiul oraș Tg. Mureș a găzduit o caldă manifestare de opinii, o corespondență de idei și simțăminte care simboliza o secvență din ceea ce numim uneori nostalgic: fraternitate literară.

Întîlnirea s-a bucurat de o participare aleasă: Zaharia Stancu, președintele Uniunii Scriitorilor din R.S.R. Alexandru Ivasiuc, Szasz Ianos, Traian Iancu, I. Veress, secretarul de Partid al Jud. Mureș, Csehi Gyula — profesor la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, redactorii-șefi ai revistelor „Viața românească” și „Igasz Szó” — Radu Boureanu și Hajdu Gyözö — redactorul șef adj. al revistei „Korunk” profesorul Balogh Edgar, redactorul-șef adj. al revistei „A Hét” Călfallvi Zsolt, dramaturgul și eseistul Déak Tamás, scriitorii Romulus Guga și Dan Culcer, Ertető Josef din partea revistei „Igasz Szó”, Florența Albu, Eugenia Tudor, Ioana Crețulescu din partea revistei „Viața românească”, Márki Zoltan, Virgil Gheorghiu, Bajor Andor.

Întrunirea deschidea festivitățile prilejuite de aniversarea a 50 de ani de la înființarea Partidului Comunist Român.

În dimineața zilei de 25 noiembrie a avut loc la „Palatul Culturii”

masa rotundă cu tema „Idealul uman și personajul literar”. Cu toată complexitatea temei, discuțiile i-au depășit granițele și fenomenul literar contemporan, cu multiplele sale aspecte și dimensiuni, a constituit preocuparea statornică izvorită din entuziasm și atașament pentru creația literară. Deschiși și receptivi la toate problemele vieții sociale și culturale ale contemporaneității, scriitorii și-au afirmat, evident cu marca subiectivității fiecăruia, rostul în cuprinderea cât mai largă a lumii, a idealurilor pe drumul lor de viață la literatură. Accentuând importanța creației literare, cu specificul comunicării pe care o reprezintă, opiniile s-au stabilit convergent în jurul unui focar pe care l-am numi legătura dintre viață și artă, cu multiplele ei ramificații: arta ca întrebare și răspuns asupra vieții, arta ca transpunere a autenticului în limbaj artistic, personajul literar ca om lucid și complex, constructiv al secolului XX, ideal uman pe care literatura și-l include. Desigur, nu s-au omis problemele legate de multiplele raporturi interioare pe care se bizuie orice scriere literară, de diversitatea relațiilor de condiționare reciprocă, precum și procesul evoluției expresiei artistice.

Fiecare intervenție a însemnat o atitudine.

Ziua acestor dezbateri fructuoase s-a încheiat cu o șezătoare în care au citit din opera lor toți scriitorii prezenți, stabilindu-se astfel o ade-vărată comuniune spirituală.

demostene botez

limbă și limbaj

Lipsa prea îndelungată a unui limbaj comun între poeți și critici, pe de-o parte, și cititor de altă parte, începe să devină o neînțelegere publică.

O bucată de vreme, cetățenii-cititori au făcut eforturi să înțeleagă ceva, să restabilească un dialog, să se integreze în rîndurile iubitorilor de literatură, să ia contact cu ea, să-i guste frumusețile. Au citit și recitat fără să priceapă, au persistat cu încăpăținare și bună voință, s-au întrebat dacă nu cumva nu s-a înțeles ceva cu ei, s-au plîns unuia și altuia, au cerut sfaturi, consultațiuni : au făcut anchete. Fenomenul a început să devie subiect de discuții curente, să ajungă aproape o obsesie, un motiv de îngrijorare.

Oamenii pe care i-au frecventat întotdeauna erau în aceeași situație; s-au regăsit astfel toți în aceeași nedumerire îngrijorătoare și, de data aceasta, liniștiți, în ceea ce privește starea lor mentală, au continuat iarăși să încerce a înțelege. Dar nedumeririle acestea s-au format de la om la om, în discuții, pe stradă, la masă, în familie, între prieteni. Fără nici un rezultat pozitiv. Toți continuă să nu înțeleagă ce-i asta, să se întrebe, reluînd în lectură cărți apărute mai demult, de pe cînd se scria în limba lor. Sau, să încerce a nu mai citi nimic din ceea ce nu înțelegeau. Dar, au observat că nici această grevă pasivă, grevă a foamei literare, nu e ușoară. Omul e o ființă avidă de literatură. Dialogul între surzi continuă. Nimeni nu înțelege, toți se întreabă și toți așteaptă o renaștere, o unificare a limbajului.

Cei mai naivi și-au pus nădejdea în critici. Și-au spus că justificarea lor constă tocmai în legarea acestui dialog dintre poet și cititor. Dar în ce limbă ? Critica a optat pentru limbajul poezilor, creînd ilu-

zia și snobismul de a vedea în el o expresie superlativ intelectuală. Și deci nici acești iluzioniști n-au ajuns la nici un rezultat.

Să fie oare, într-adevăr, două feluri de a vorbi românește ?

Se pare că da. Dar hai să vorbim românește cum am apucat de la părinți, că în „limbajul“ acesta nou nu ne înțelegem cu mamele noastre, care, atunci cînd își aud copiii vorbind astfel, rămîn incremenite, cu mina la gură.

Limbă noastră cea adevărată e bogată. Ea poate exprima orice gînd, orice simțire, oricît de rafinate. De ce să folosim păsăreasca ? Un tînăr poet de astăzi, care-i la primele silabisiri ale iambului, are de spus oare lucruri mai profunde de cît Eminescu și de aceea nu-i e de ajuns limba Luceafărului ?!

Vrea să spună altfel, să inventeze o expresie nouă, o modalitate nouă ?! Poftim. Dar să fie pe românește, să înțelegem și noi.

Sînt în țara noastră, mulți, foarte mulți oameni care înțeleg poezia, literatura ; pentru care ele sînt un element substanțial de viață. Nu are nimeni dreptul ca, prin capriciile lui, să le ciuntească, să le sărăcească existența, delectarea artistică. Pînă acum ei s-au dovedit răbdători și optimiști. Dar iată că acest calamandros lingvistic a devenit o problemă a poporului care-și cunoaște bine literatura făcută de el, de demult și pînă acum, în aceeași limbă, fără osebite, și care se răzvrătește împotriva imposturii, a asasinării literaturii, a schilodirii limbii care-i suflet din sufletul omului.

Problema aceasta, îngrijorătoare nu numai din punct de vedere al limbajului, dar și din punct de vedere al limbajului, nu mai este numai o problemă literară. Și nu-i uman să stăm indiferenți.

Veronica Porumbacu Legendă la câteva portrete

De obicei, graficienii de profesie ilustrează textele. Ceea ce scriu mai jos e o legendă la câteva desene proprii. Legendă însăși n-am scris-o decît incidental eu. Ea există, așa cum există atîtea particule ce devin vizibile la un moment dat, în fasciculul pe care-l mai aruncă, de dincolo de orizont, un soare asfințit. Soarele ivit în Moldova acum 90 de ani se cheamă Sadoveanu.

Lumina dulce a toamnei aurea generos orașul său natal, Pașcanii, în primele zile ale pelerinajului la care au participat cărturari și slujitori ai muzelor din Iași, membri ai familiei scriitorului, dascăli locali, concetățeni bătrîni și tineri ai urbei... Dezvelirea unei plăci de marmoră pe locul unde se înălța cu aproape un veac în urmă, casa părintească. Reculegerea la mormîntul mamei și învățătorului său.

O ședință festivă de comunicări științifice diverse, bogate în culoare și sugestii (Prof. Dr. Docent Constantin Ciopraga, Prof. Dr. Docent I. D. Lăudat, Prof. Dr. Gavril Istra-



te, Prof. N. Buruiană, Directorul Liceului din Pașcani, Prof. Nichita Ioan), mărturii ale fratelui scriitorului, Vasile Sadoveanu, ale fiicei învățătorului Busuioc, omagii lirice aduse memoriei lui Sadoveanu, și un muzeu sadovenian, deschis cu grija pentru autenticitatea decorului și priceperea lui Constantin Mîțru, în vechiul conac al Roznovanilor, unde-și plasase autorul acțiunea romanului său din tinerețe: „Venea o moară pe Siret”. Și două expoziții de artă: „Baltagul” ilustrat de Ștefan Constantinescu, și suita de imagini sadoveniene inedite, datorate aceluia mare artist al luminii și umbrei, care e Dan Ieremia Grigorescu...

Am venit la Pașcani ca un cititor căruia hazardul vîrstei i-a îngăduit să-l vadă la față pe Sadoveanu și să-i audă — privilegiu rareori acordat — vocea împărțitoare a atîtor cuvinte de căpătîi. Am intrat așa dar și eu pentru două zile în culorile și sonoritățile locului și oamenilor. Și citeva din chipurile înfîlnite pe Valea Siretului și apropiate întru aceleași gânduri mi-au rămas fixate pe blocnotes, fără prezența unor portrete fidele, cu speranța ca vibrația efemeră a clipei să fi lăsat în urma ei ceva din vibrația prelungă a sufletelor.



shirley, aici!

Shirley, aici! E ca și cum o baghetă de magician ne-ar fi rechemat, din fîntîna timpului, copilăria în care inima noastră pendula între două stele: Greta Garbo și Shirley Temple, Dama cu Camelii și Fetița Munților, prima, expirînd superb, ca o jertfă de bună voie, pe altarul Iubirii, ori iubind superb și semănînd dezastre, în chip de nordică amazoană; a doua, înblinzind cu privirea inocentă și inelele buclilor ei aurii, bunici ursuzi și cîrfitori, uscînd lacrimile cu un surîs și redîndu-ne, pentru o clipă nouă înșine, în sală, iluzia că oamenii sînt sau pot deveni buni și omeñoși unul față de altul...

Și Shirley creștea sub ochii noștri, și eroinele creșteau ca vîrstă, aproape tot atît de repede ca noi și, în timp ce în Europa zăngăneau armele, se încercau tunurile și, în cîteva țări, începuse vărsarea de sînge, ea încerca mai departe să dezarmeze lumea, cu arma copilăriei: surîsul. Un surîs pe care mulți dintre noi l-am pierdut pentru totdeauna în ultima conflagrație mondială, printre felinare ori sub molozul caselor, și după război

Shirley însăși era de mult ieșită din copilărie, din basmele în care intra cu fiecare film, și din iluzia atotputerniciei unui zîmbet. Căci, între timp, mii, zeci de mii, sute de mii de copii s-au dezagregat la Hiroșima, s-au transformat în cenușă și săpun în crematorii umane, sau, dacă au supraviețuit, alte sute și mii de copii s-au jucat, la vîrstă edificiilor din cuburi, cu cioburi de cărămizi, printre ruinele caselor părintești. Și Shirley cea de odinioară a rămas pe peliculă, în timp ce Shirley cea de toate zilele a început să se zbată și să se bată, la maturitate, pentru ca lumea să-și recîștige surîsul.

Shirley a fost, în vizita ei în țară și la Palatul Pionierilor: o femeie încă tînără, cu farmecul altei vîrste, într-un norod de copii care construiau în aripile palatului lor, arpile aeromodelelor, ca și ale viseilor; și, printre ei, și cîte un profesor care, dînd cu ochii de Shirley cea de pe ecran și cea din fața ecranului, se simțea dintr-odată proiectat în copilăria în care inima îi palpita pentru soarta „fetiței munților, Heidi...”

invitație la surîs

Dumitru Solomon nu irupe cu un ris gras în scenă. Și „irupe“ e un eufemism. Apare pe scenă, rar: la București am văzut cîteva scenete la un teatru experimental, a căror

trăsătură de fond era invitația la surîsul trist. Situații comice, tragice, absurde, multiple, diverse ca în viață, pe care autorul le înfățișează și în ultimul volum subintitu-

lat „Măști contemporane“, cu ace-
 lași zîmbet. O femeie rostește în
 fața noastră un „dialog fără parte-
 ner“, partenerul ascuns fiind de ea,
 și disprefuit, ca ratat; un bărbat și
 o femeie călătoresc noaptea, ne-
 înțelegîndu-se, certîndu-se, într-o
 mașină, și calcă un om; („Șoseaua,
 noaptea“); un el și o ea, la două
 ghișee, flirtează, își fac mici scene
 de gelozie, vorbesc despre viitoare
 seri de dans, excursii, pentru ca la
 ieșirea lor de la lucru să-i vedem
 pe ambii amputați de picioare, și
 mișcîndu-se în cărucioare; lucidi-
 tatea mamei unui poet ratat care
 asistă de ani de zile la strădaniile
 sterile ale fiului, de a găsi primul
 vers care să-l consacre, aventura
 proprietarului unei cămăle inexisten-
 te, pe care el reușește s-o vîndă al-
 tuia, care, la rîndu-i ajunge să se
 convingă realmente că e proprietar
 al cămălei. Iată cîteva din tristele
 scene vesele cu care Dumitru Solo-
 mon pare a-și exersa mina pentru
 amara și tragică piesă: „Socrate“.
 Desigur, Socrate nu trăiește nici pe
 meridianul, nici în epoca lui „Sun“.
 Desigur, Dumitru Solomon n-are pe-
 rioadele călinescene. Dar e în con-
 strucția piesei, în privirea de sus
 dar și dinlăuntru a existenței uma-

ne, un spirit care dovedește lectură
 profundă și admirativă a scriitoru-
 lui care, dacă n-ar fi lăsat decît
 acel „Sun“, încă ar fi rămas în
 istoria literaturii. Așa dar, perso-
 najul central e filozoful iritant pen-
 tru mai marii cetățeni, și chiar pen-
 tru mai mărunții ei locuitori, pen-
 tru că îi face să gîndească, să
 cunoască și să se cunoască, să facă
 uz de spiritul lor, să pună la îndo-
 ială, să vrea să devină ei înșiși.
 Povestea lui Socrate e cea veche:
 judecata veche îl condamnă la si-
 nucidere. Nouă e viața personajelor
 din jur, noi sînt raporturile din-
 tre filozof și discipoli, dintre părinți
 și copii (atît cuplul Anytos și Eu-
 rites, cît și cel al lui Socrate cu
 Lamprocle). Nouă, optica asupra
 Xantipei, aparent numai o muiere
 afurisită; firește însă că zîmbetul
 cel mai trist, mai amar, ni-l smulg
 discursurile unui Melethos, al lui
 Lycon, în genere, fluctuațiile asi-
 stenței la dezbateri. E un stil al lui
 Dumitru Solomon, o încrucișare de
 paradoxuri cu scînteieri de spadă,
 care face plăcere lectorului, și-i
 trezește dorința de a vedea mon-
 tată această piesă, fie și sub forma
 lecturii experimentale în care ne-a
 fost dat să-l vedem pe „Sun“ acum
 cîțiva ani, pe scena Teatrului Mic.

d. m.

debutul poetic văzut din interior

Debutul este darul fantastic făcut
 fiecăruia dintre cei dispuși să riște
 o lecție despre: „țelurile supreme“
 ale cuvîntului. El este clipa care te
 poate face împărat sau calic al lite-
 relor, o inițiere de multe ori bru-
 tală în raporturile dintre poetul
 publicat și consumatorul de artă
 consecvent, sau ocazional.

Într-o atmosferă de tumult inte-
 rior împingi spre cititor, odată cu

dedicația pe coperta primei tale
 cărți și icebergul inteligenței tale
 artistice, aplicația ta pentru logos
 și regie a adjectivelor.

Strălucitor, sau umilitor, debutul
 poate rămîne obsesia întregii tale
 vieți.

El se găsește la jumătatea dru-
 mului dintre ILUMINARE și NAU-
 FRAGIU.

Poți debuta expresionist, romantic, suprarealist, baroc, dar sub acest decor de mucava al etichetelor prea erudite vei oferi întotdeauna spre acceptare sau respingere, la risc, FRUMOSUL SAU URÎTUL artei tale.

Poți debuta de-a dreptul cenușiu, convențional și descurajant, ca Rilke, ea peste două cărți să te numești : un pol al poeziei de pretutindeni !

Poți debuta excepțional ca Labiș.

Poți excela, poți pierde totul, sau aproape totul, chiar de la prima carte, adevărata ta „vîrstă de aur“.

Poți fi de la-nceput sigur și conștient de măreția artei tale, de sfatul ei de brazi ninși de lună, ori copleșit mai mult decît se cade de

fiecare virgulă din text, biată alga microscopică.

Debutul îți îngăduie-ntr-o vitrină proprie-ți expoziție de ritmuri. De multe ori doar marfă de duzină. De rare ori (de tot mai rare ori), o concepție, numele tău înfrunzind printre cei ce-l află tipărit.

Debutul se poate răzbuna pe aventurierii lirici și poate ajuta să crească clădirea demnă de termite, ce se nasc din nou în orice dimineață, deschizînd ochii...

El este marea opțiune pentru drum și deci te poate invita, sau goni din poezie, îți poate așadar fixa un loc, în fluxul și refluxul familiei și societății...

Debutul are fața dublă a neînștii și gloriei...

efect anihilarea și a puținului realizat pînă acum în domeniul educației cinematografice a publicului.

În privința programelor, dacă stațiunea precedentă a fost lamentabilă (cu citeva excepții, desigur, între care „Legătura“, căci de-ar fi lipsit și acestea...), cea prezentă, din cauza amintită, nu știm cum va fi, dar știm că a debutat cu citeva filme în care juca Jean-Paul Belmondo și alte citeva (celebre) ale lui Griffith. Să ne explicăm : Belmondo e un actor foarte bun, dar nu un nume de „Cinematică“, iar Griffith, oh, Doamne !, are geniu, este un pionier al cinematografului, știm — „Intoleranță“, și

a. s.

s-a deschis (într-un tîrziu) cinemateca

Se pare că, într-adevăr, arta cere sacrificii. Cele impuse cinefililor depășesc, însă, limitele îndeobște admise. Ca și cum n-ar fi de-ajuns, nemulțumirile ce le provoacă selecția (vorbă să fie !...) și difuzarea filmelor în rețeaua comercială, așazișele noastre cinematografe de artă adaugă altele noi.

„Serile prietenilor filmului“, inițiativă în urmă cu un deceniu (deja !) a ziarului „Informația Bucureștilui“, au atras un mare număr de iubitori ai celei de-a 7-a arte, poate nu toți avizați de ceea ce va să-nsemne „Cinematică“, poate nu toți hotărâți (sau apți) să se supună rigorilor unui program de Cinematecă, (aproape) toți, însă, sinceri și entuziaști îndrăgostiți de mișcătoarele iluzii de lumini și umbre.

Izgonită de colo-colo, „Cinematică“ s-a adăpostit în cele din urmă în sala (improprie din toate punctele de vedere) din Bd. Magheru.

În lunie 1969, pe ușa cinematografului au apărut afișe vestind renovarea acestuia. Cinemateca a fost nevoită să-și mute, din nou, cortul. Nu știm ce criterii au prezidat la alegerea sălii cinematografului „Union“, bănuim, însă, că s-a intenționat efectuarea unei noi selecții a publicului, prin însăși afectarea acestui cinematografului „de buzunar“. Provizoriul se permanentizează. Renovarea sălii principale nu s-a încheiat și vom suporta încă o stațiune (numai ?) „avantajele“ unei săli improvizate.

Pentru a risipi monotonia, ni s-au pregătit două surprize : 1) s-au desființat abonamentele — ceea ce are drept efect imposibilitatea de a procura, în mod civilizat, biletele necesare vizionării, deoarece le acaparează, în vederea speculei, pierde-vară specializați ; 2) nu s-au mai anunțat (poate că nici nu s-au mai întocmit) ciclurile de programe ale stațiunii — ceea ce are drept

alexandru sever

disc

Pînă a învăța să cînte, materia nedomesticită mugea cu vînturile, oceanele și vulcanii, îngina pe ape, șopotea în izvoare și mummura în păduri, gemea în arborele înegunchiat, silabisea în ecouri. Bătînd toba și jucînd ciocanul pe nicovală a deprins ritmul și măsura. Ajungînd metalul să îngine inima, s-a numit ceasornic și și-a zis cîntăreț. În fine, prefăcută în fel și chip, materia și-a înobilat substanța, și-a subțiat glasul, și-a convertit mugetul, scîncetul și bilbîla : a învățat să cînte. Între toba și orga electronică, au apărut în univers armonii nemaiauzite. Instrumentarului fabulos îi lipsea numai o singură virtute : memoria. Ca să-și amintească o iotă, trebuia să i-o suflă la ureche.

Și-a zis atunci careva că în virful unui ac s-ar putea să fie mai multă minte decît în tot părul unui arcuș. Și a trimis acul la învățătură. Și, ca să învețe a buchisi slova, a ucenicit acul pe cilindrul

„Nașterea unei națiuni“ cuprînd pagini de antologie, știm... Sînt filme care, măcar o dată trebuie văzute de oricare cinefil, dar nu de prea multe ori — cum e cazul cu aceste filme. Să nu uităm: Cinemateca este pentru cinefili, nu pentru profesioniști care au la dispoziție alte posibilități.

Cinemateca este, ar trebui să fie și la noi, nu un muzeu, ci o istorie vie a filmelor clasice și de avangardă. Deocamdată, însă, prin ce și cum ne oferă, noua stagiune nu marchează, din păcate, așa cum speram, intrarea Cinematecii Române în faza ei de maturitate. Ba, ni se pare, dimpotrivă...

dințat al flașneteii și pe cel șanțuit al fonografului. Pînă a apărut discul.

Plat și circular, obiectul e în vechea Eladă instrumentul unei performanțe sportive. De unde să bănuiască primul discobol că discul său, azvîrlit ca să-și adune pe rotunjimi distanța dintre două puncte, își va împrumuta într-o zi numele și forma — între altele — unei plăci de patefon ?

De ce discul trebuie să semene cu un cerc pentru ca să cînte, de ce o bandă de magnetofon trebuie să se deplaseze și să se adune circular pentru ca să ne livreze conținutul — asta trebuie să țină probabil de același principiu inefabil care a decis ca roata să nu fie pătrată și un zero să sporească la infinit mărimea unei cifre.

O fabrică de discuri e o mașină de memorat. În studioul tip, o încăpere izolată fonic, în afară de instrumente muzicale și scene pentru orchestră vei afla, pentru pla-

sarea calculată a microfoanelor, două sau mai multe vergele mobile, poreclite de geniul inventiv al profesiei — „cămile“. Când orchestrații sau soliștii se află aici, dinapoia unui ecran de sticlă se poate vedea un cap în care mobilitatea ochilor e singurul semn al unei atenții încordate, obligate să se deplaseze, să se împartă, să se fixeze succesiv pe munca instrumentistilor și indicatoarele pupitrului. E maestrul de sunet.

Cu ambele mâini plasate pe butoanele pupitrului său, omul dublează dirijorul cu o artă complicată în care își împrumută deopotrivă virtuțile, talentul unui muzician și măiestria tehnicianului. În cabina cu uși capitonate și pereți izolați care refuză orice sunet străin, mâinile lui puternice și sensibile controlează tot procesul înregistrării în studio. Senzațiile auditive, filtrate printr-un creier specializat, comandă instantaneu fiecă mișcare a mâinii. Cu două sau mai multe microfoane dispuse în studio, el colectează, după nevoile unei înregistrări superioare, măsurile pe care vrea să le evidențieze, sunetul combinat al unui grup de instrumente. Cu o mișcare le împrumută — din rezerva sa de culori, din magazia sa cu ecouri — o sonoritate mai strălucită, sau un ecou mai dulce.

O bandă specială, din material plastic, pe care ochiul nu distinge nimic, petrecută pe după tot felul de roțițe, se desfășoară și se adună; curenți electrici ai unui amplificator comandat de un microfon o magnetizează cu un joc variabil. Și iată: materialul plastic, curentul electric și oțelul izbutesc laolaltă miracolul sonor. Orchestra tace, solistul a încrămenit, dirijorul și-a abandonat bagheta, maestrul de sunet și-a uitat mâinile: materia cîntă.

În momentul acesta încă nu bănuiești industria. Cu toate acestea, reproducerea muzicii de pe bandă pe disc, o presupune. O bănuiești abia când treci din studio în bucătăria maestrului de sunet, o descoperi cu adevărat în secția de galvanoplastie unde se pregătește platanul de alu-

miniu, *folia*, matrița întregului raj și abdică definitiv în secția de presare care e, la urma urmelor, tipografie. Aici se tipărește muzica

Lingă fiecare presă, sub unui burlan de aeraj, pe o masă preîncălzire — ai zice un pentru fripturi — se pregătesc de polivinil. E un material plastic, de un negru-mort; nici o lucire nu fâgăduiește un cîntec. Făcută bot — cocă neagră și mută e grămădită sub presă, în centrul matriței, pe o etichetă roșie. Placa superioară a presei, ca o falcă enormă, se închide indolent, presează cu presiunea aburilor și, cînd discul s-a consolidat prin răcire cu apă, se ridică cu aceeași obosită indolență care seamănă a cășca. Din gura presei, discul cu etichetă roșie, după ce e ajustat cu o foarfecă circulară, își ia locul pe plinul lui, în teancul respectiv. Muzica a fost „tipărită”. Neagră și fin șanțuită, placa își poate începe călătoriile ei circulare. Prima călătorie, în camera de ascultare. Prima audite: ultimul control. Evenimentul — modest în fabricația de serie — și-l sărbătorește fiecare disc cu propriul lui cîntec.

Ultimul rafinament al discului microsillon-ul. Dacă pentru o minie profană, lipsită de subtilitate, a comprima două ore de muzică într-un disc de o palmă poate să pară o performanță tot atât de grațuită ca aceea de a înghesui toată biblia pe o marcă poștală, pentru meloman invenția ingenioasă nu și epuizează nici o clipă avantajele; o audite de durată, cu suprimarea totală a pauzelor supărătoare și a intervențiilor manuale care fracționează emoția — este esențială.

Pe roata asta de o palmă ocolesc tot universul marilor compozitori și al marilor interpreți. O parte din timpul și din inima lor e aici, pe disc; pentru ca inima mea să vibreze la unison, trebuie să cheltuiesc o citime echivalentă din timpul meu. E un schimb de disponibilități, peste timp și spațiu. Ne bănuim fără să ne vedem și ne respectăm fără să ne cunoaștem. E un fel de a sta față în față.

Poate că pentru nepoții noștri, vocile, viorile și baghetele acestea — rupte din contextul epocii — vor înceta să aibă un nume; cu etichetă sau fără, plăcile vor semăna cu niște urne funerare; dar miracolul rămîne întreg pentru ei, ca și pentru noi: pentru că un asemenea depozit de muzică sublimă, de voci unice, de viori excepționale, de baghete magice, e instrumentul unui mod superior de a participa la miracolul infinit al lumii.

Să închizi o voce într-o placă, precum o pasăre într-o colivie; să ai în casă, sub controlul tău, un maldăr de voci; să culegi un cîntec de pe buzele unui om și să-l porți samavolnic cu tine, în geamantan, prin toată lumea — sînt astăzi minuni banale. Mișcătoare rămîne ideea de a putea conserva ceva viu dintr-o ființă perisabilă. Melancolia disparițiilor definitive s-a subțiat. Cîntecul nu mai zboară, rămîne; sau zboară, dar e un sbor înghețat, pe care oricînd îl pot întoarce, circular, în punctul de plecare. Și în posibilitatea asta, de a reedita sunetul abia dispărut, recunosc străvechea înverșunare de a fixa lumea într-un etern prezent.

O carte care conservă un gînd, o fotografie care păstrează un chip, o placă care fixează un sunet, sînt întotdeauna o izbîndă asupra morții. Cel mai banal disc va celebra întotdeauna această victorie. Oricît se va banaliza arta înregistrărilor, să desprîzi o voce de omul ei, să izolezi de lumea infinită a sunetelor o simfonie, va fi întotdeauna o operație tot atât de fabuloasă ca aceea a diavolului lui Peter Schlemihl, meșter să taie o umbră sudată de călcîie și s-o pună în buzunar. În asemenea momente de liberă fantezie și de bucurie fără amărăciune, discul mi se părea odinioară o planetă pe care un ac ințepid a pornit singuratic să descopere Americi și să dezgroape cu apetit de arheolog monumente sonore; un cîmp arat pe care, în urma unui plug cît un vîrf de ac, înflorește flora cea mai eterată din cîte au ființat sub soare; scutul pe care omul își poartă victorios unul din semnele geniului său inalțabil.

Un astru sonor care în noaptea cea surdă iradiază numai pentru mine.

anca nicolau

legea compensației



S-a mers prea departe, în Statele Unite, proclamîndu-se „moartea sufletului”, dar această afirmație are numeroase și solide justificări, pentru că oamenii și faptele lor par din ce în ce mai violente, mai puțin explicabile.

Lăsînd de-o parte ilustrarea artistică a vieții, viața însăși concurează arta prin duritatea ei. Faptele nude expuse în ziare sînt revelatoare: negri linșaji, un copil ciopîrit, un masacru sexual, bombe

puse la întîmplare în locuri publice etc., etc. Fenomenul „Hippy”, inițiat ca un protest față de acest mod de viață și a cărui rațiune de a fi și principal slogan a fost non-violența — ajungîndu-se pînă la oferta de flori polițiștilor care brutalizau demonstrații pașnici — acest fenomen, chiar, a degenerat uneori în faptele cele mai atroce. Drogul, considerat drept cale de evadare într-o lume de vis, o lume blindă

și colorată, i-a făcut, cum era și firesc, pe cei ce-l luau să urmeze un singur drum, la al cărui capăt se afla violența.

Această viață violentă a produs și o artă asemănătoare, literatură și filme îmbibate de singe și sexualitate. Romanele cele mai gustate, cele mai citite, sînt romanele de tip „serie noire“, care stîrnesc groaza prin faptele celor situați în afara legii și care sînt, alături de agenții poliției, nu prea diferiți ca mod de comportare, de eroii acestui gen de literatură.

Filmele la care se merge mai des sînt filmele de aventuri, filmele cu gangsterii anilor '30, filmele „sexy“. Filme și romane sînt populate cu bandiți care cer sume fantastice în schimbul unei vieți, cu femei periculoase, cu sadici careucid din voluptatea de a distruge. Dragostea, pentru că și ea e prezentă, are cu totul alt sens decît cel normal, cel ce iubește fiind victima celui iubit. Totul a ajuns de vînzare: sentimentele sînt influențate de dolari, căsătoriile se fac în vederea obținerii lor.

Și în această marfă artistică de largă consumație, în care experiențele intelectuale constituie singurele excepții, apare un best-seller neașteptat. Istoria lui e ciudată. În februarie '70 este tipărit un mic roman cu titlul banal și atrăgător, „Love story“. Surprinzătoare pentru această poveste de dragoste este lipsa, pe parcursul celor 200 de pagini, a scenelor „tari“ și a descrierilor „sexy“. Eroii nu comit nici un omor, nu-și împart dragostea în 3, nu iau marijuană.

Subiectul e simplu: Oliver, descendentul unei puternice dinastii financiare, o iubește pe Jennifer, fiica săracă a unui cofetar italian. Cu toată opoziția bancherului, tinerii sînt hotărîți să se căsătorească, dar dorința nu se transformă în fapt, pentru că tînăra, bolnavă de leucemie, moare.

Poveste tandră, scrisă simplu și, aparent, fără șanse de succes. Cel

care a avut curajul sau inconștiența să arunce această „floare albastră“ într-un ocean de violență și erotism se numește Erich Segal, este un excelent profesor de latină și grecă la Yale și are un „hobby“ — literatură. A scris piese jucate „off Broadway“ și scenarii, printre care cel al filmului „Submarinul galben“, filmul Beatles-ilor. Pornind de la un fapt real — un tînăr de 25 de ani căruia îi murise nevasta și a cărui poveste dureroasă l-a impresionat — scrie un scenariu de film: „Love Story“. Hollywood-ul turna filmul cînd E. Segal s-a hotărît să facă din el un roman. A încercat să scrie într-un stil simplu și direct, asemănător cu cel al autorilor de cîntece „pop“, și pe care l-a denumit „scriere tranzistor“. A încercat și a reușit.

Impotriva tuturor pronosticurilor, „Love story“, romanul romantic, și-a bătut de departe adversarii cei mai îndrăzneți în lupta pentru marile tiraj și se află din luna aprilie în fruntea best-seller-ului. Fenomen, neașteptat și bizar, s-a spus, pentru că nimic n-ar fi indicat posibilitatea unei asemenea calificări — nici subiectul, nici stilul, nici personalitatea autorului, nici preferințele de pînă acum ale publicului!

Și, totuși, să fi fost atît de greu de presupus că gustul pentru violență și erotism nu definește majoritatea americanilor? Numai un număr relativ redus, dar zgomotos format în mare parte din foarte tineri și din blazații societății a putut impune un asemenea gen de artă. Americanul obișnuit citește cărți cuminți și urmărește triumful dreptății în filmele cu cow-boy. Intrigat și poate chiar interesat o vreme de excesul violenței și al sexualității, a obosit. Ce-i prea mult e mult prea mult și legea compensației își cere drepturile, îndemnîndu-l să revină la „normal“, la poveștile lacrimogene „din totdeauna“. Gustul majorității a impus un roman al vechilor preferințe, redescoperite cu stupeoare și — firește — botezate „noi“...

tereza peris

poezia lui tudor arghezi în revistele maghiare interbelice

„Nimic nu poate să apropie două popoare unul de altul, decât cunoașterea și aprecierea reciprocă a creațiilor literare” — scria Ion Chi-nezu în paginile revistei maghiare „Erdélyi Helikon” din 1928, cu ocazia editării de către „Erdélyi Irodalmi Társaság” (Societatea Literară Transilvăneană) a unui volum din creația lirică românească. De fapt, încă în primii ani de după marele cataclism al primului război mondial, din ambele părți s-au găsit acei pionieri — intelectuali, care au căutat mereu și perseverent factorii comuni majori ai celor două popoare sortite de istorie să trăiască unul lângă altul. Căutau cu ardoare deasupra patimilor și îngrădirilor politice puncte de legătură veșnice și, chiar dacă nu toate încercările au dat roade imediate, prompte, incetul cu incetul — în ciuda greutăților obiective și nu odată grele de stăpinit — s-au pus pietrele de temelie ale aceluiași destin comun, care leagă cele două popoare.

Realizarea concretă a acestui deziderat s-a înfăptuit pe de o parte mai cu seamă în revistele „Boabe de grâu”, „Preocupări literare”, „Gândirea” etc., pe de altă parte în „Napkelet”, „Erdélyi Helikon”, „Korunk”, „Pásztortűz”, precum și în cotidianul „Keleti Ujság”, care era mereu prezent și reacționa cu promptitudine la orice manifestare în slujba „apropierii”. Într-un număr din 23 decembrie 1923 al acestui cotidian întâlnim pentru prima dată numele lui Arghezi, când Lucian Blaga, „una din personalitățile cele mai originale ale liricii românești”, la cererea redacției, creionează în linii mari aspectul creației lirice românești, analizând sumar opera celor mai de seamă dintre reprezentanții ei, ca T. Arghezi, G. Ba-

covia, A. Maniu, D. Botez, Al. Philippide etc. Cele mai multe traduceri din poeziile lui Arghezi le găsim în „Korunk”, revistă de orientare marxistă. Aceasta, deosebit de exigentă (ca de altfel și „Erdélyi Helikon”), va accepta traduceri semnate de poeți consacrați ai literaturii maghiare, ca Salamon Ernő, care traduce poeziile *Ion Ion*, *Serenadă*, *Galere* și *Mărturie pe vioară și arcuș* (Korunk, 1936, pag. 402 și 1937, pag. 486.), Gréda József, (*Cin-tec de adormit Mișura când era mică*), 1938 pag. 926), Szemlér Ferenc, *Ploaie*, (1940, pag. 659.), sau Korvin Sándor, *Plugule, Melancolie* (1936, pag. 122.). În revista „Pásztortűz” (31 ianuarie 1934) și „Erdélyi Helikon” 1933, pag. 654) Dsida Jenő, unul dintre cei mai talentați poeți ai generației tinere publică câteva traduceri din Arghezi (*Intoarcere în țarină, Belșug, Inscricție pe un pahar*), iar Szemlér Ferenc poeziile *Priveghere* și *Seara*, în „Erdélyi Helikon” (1 ianuarie 1937).

Se cuvine să remarcăm — măcar în treacăt — că în „Erdélyi Helikon” (1933, pag. 654) Szemlér Ferenc, într-un studiu despre poezii români (Blaga, Arghezi, Goga, Minulescu etc.) semnaleză apariția lui Arghezi, care „de vre-o șase ani cîntă eternele și străvechile teme ale lirei, Divinitatea, Iubirea și Moartea.” Pe lângă analiza tematicii argheziene și a influenței diferitelor curente asupra lui — de sub care nici un poet nu se poate sustrage — analizează și forma poeziilor argheziene. „Apariția lui, după aprecierea unanimă a criticii literare românești, a însemnat o revoluție. În fond, prin Arghezi s-a realizat în mod strălucit lirica modernă românească”. Tot Szemlér recen-

zează în „Pásztortüz“ (31 septembrie 1935) volumul lui Arghezi, „Cărticica de seară“. Printre altele, afirmă următoarele : „Pentru viziunea noastră Arghezi ni se pare modern și răscolitor, deoarece coboară în adâncimile

sufletului și de acolo aduce la prafată adevăratele valori ale literaturii. Pe lângă analiza fondului poeziei argheziene, nu omite să afirme nou că Arghezi este totodată și un mare maestru desăvârșit al formei“.

I. I.

un super—super causeur și niște... titluri



Ce darnic a fost Dumnezeu cu unii oameni ! Când Dumnezeu a împărțit *talentele* celor de pe pământ, unii s-au mulțumit cu unul singur, care le-a făcut mai tirziu cinste atît lor, cît și nouă, ceilalți muritorii ; alții au stat cumînți pe norul lor și nu s-au înghesuit la împărțirea harurilor cerești ; însă, nu toți s-au mulțumit cu un singur talent, ci au stat succesiv, la două, trei, patru cozi chiar, să ia din toate cîte ceva. Și au luat și le-au făcut cunoscute.

Cronicile cinematografice din ultimul timp ale revistei „Luceafărul“, deși semnate de poetul Ilie Constantin, pe care-l stimăm, folosind titluri ca *O super-super femeie și niște splendizi cascadori*, *O bere cu Alberto Sordi* și, ultimul, *Huiduma în mare*, cuprind, de fapt, niște impresii cu aer de șuetă. *Causeur-ul* rubricii nu privește filmul din punct de vedere *cinematografic*, ci „îi ia ochii... o foarte slabă acțiune, Raquel Welch,... nemaipomenit și nedrept de frumoasă această super-super femeie... superbă în toate cele (?)“, sau mărturisește foarte sincer că „s-ar desfăta cu... bere, cu... Alberto Sordi !“. Sau, recent, *causeur-ul* nostru a fost impresionat de munca și imaginația, maes-

trului de trucaje, „cărui i se cuvea partea leului din bruma de elogii pe care le-am adresa acestor pelicule infantile“ (*Huiduma în mare*).

Este foarte adevărat faptul că, în lipsa substanței, titlurile contribuie în bună parte la solicitarea atenției cititorului. Ba chiar, atunci cînd deschizi revista *Luceafărul*, ești tentat să te repezi la rubrica *Film*, care însă nu poate trăi numai din titluri gen... „*Huiduma în mare*“.

În ultimul timp, *causeur-ul* nostru este plin de vervă și mereu bine dispus. Acest lucru se datorește, poate, faptului că vizionează recent doar filme de *passe-temps* (a jurat probabil că după „Păsările“ — „un film la care e aproape un lucru de bun simț să leșini de frică“ — să nu mai vadă decît filme de agrement).

Nu am nimic contra *causeur-ului* de la revista „vecină“. Chiar pot mărturisii că-l citesc primul după ce răsfoiesc revista și după ce am cuprins într-o privire fugară titlurile articolelor. Îmi place verva și buna dispoziție și mie, dar puțină inițiere în cinematografie mi-ar place și mai mult, deși de unde nu este... nici revista n-ar trebui să ceară.

salonul național al cărții

Organizat pentru prima oară la sfârșitul anului trecut, Salonul Cărții s-a impus drept cea mai importantă manifestare editorială pe plan intern, căpătând valoarea unui eveniment cultural. El reprezintă, așa cum spunea Constantin Măciucă, Directorul Centralei Cărții — „o multilaterală și utilă confruntare între creatori, editori și publicul cititor”.

Ritmul activității editoriale dă adevărata măsură a unei culturi în expansiune. Ordinul de mărime al tirajelor și spectrul larg al tematicii ilustrează amplitudinea deschiderii politicii culturale actuale și, în special, a avântului editorial, datorat diversificării și perfecționării sistemului editorial.

Salonul a expus 1.500 de cărți apărute recent, reunind în standurile sale toate editurile din țară într-o sinteză a activității editoriale a anului 1970.

Faptul că s-a preferat expunerea pe edituri și nu pe criteriul tematic a evidențiat mai bine gradul de individualizare a fiecărei edituri și caracterul competitiv al expoziției. Aceasta, cu atât mai mult în ce privește prezentarea grafică și execuția tipografică.

Din acest punct de vedere Salonul a oferit posibilitatea aprecierii progresului făcut în această direcție. Ținuta grafică a cărților fiind în general ireproșabilă, remarcându-se în mod deosebit editura Cartea Românească și Editura Univers.

Majoritatea standurilor au expus o gamă variată de titluri, colecții, serii și formate de cărți, dovedind că uniformitatea prezentării a fost definitiv depășită. Prezența unor panouri cu circa 100 ilustrații originale a întregit calitativ latura artistică a producției de carte.

Un material documentar abundent — cataloage, prospecte și planuri editoriale — a fost pus la dis-

poziția publicului, informind despre perspectivele de viitor ale fiecărei edituri. Faptul că în ultimele zile acestea se împuținaseră simțitor sau uneori lipseau, dovedește marea afinență a publicului cititor, atestată de altfel și de ritmul vânzărilor la standul special amenajat în acest scop.

Desigur, fiind vorba de prima ediție a Salonului, o serie de neajunsuri sînt inerente și ele se vor rezolva pe măsură ce se va acumula o oarecare experiență. Este vorba în special de contactul defectuos stabilit între reprezentanții editurilor și cititorii-vizitatori și de redușă participare a autorilor și ilustratorilor. Pe aceste considerente rămîne de văzut în ce mod organizarea salonului a fost un prilej de a se efectua sondaje de opinie în rîndul cititorilor, de a se efectua investigații de sociologie a cărții, de a se verifica măsura în care are loc conjuncția între solicitările esențiale ale publicului cu programele editoriale precum și de a stringe sugestia asupra sistemului de difuzare și a modului de desfacere a cărții.

Salonul a oferit și unele surprize, cum ar fi apariția abia în 1970 a volumului II al cărții „Despre spiritul legilor” de Montesquieu, (volumul I a apărut în 1964) sau absența volumului „Les acclamations” partea doua a lucrării lui I. Petrescu — „Etudes de paléographie musicale byzantine”, volum apărut în editura muzicală în 1967 și bucurîndu-se de un larg răsădit în străinătate, după ce ani de-a rîndul i s-a refuzat un spațiu redacțional la Editura Academiei.

Dincolo de aceste scăderi fără prea multă însemnătate, Salonul Cărții constituie o inițiativă oportună, realizînd o sinteză necesară a întregii activități editoriale într-un moment dat, fiind probabil și de dorit să se încetățenească ca o manifestare anuală.

al. dușu

■
**petre
v. haneș:
„studii
de istorie
literară”*)**



Prefașind în 1934 succinta Histoire de la littérature roumaine pe care Petre Haneș o prezenta publicului francez, marele romanist Mario Roques pune la lumină una din preocupările majore ale istoricului literaturii române: aceea de a reliefa îmbogățirea continuă a gândirii și formelor de expresie românești. Deși își dedicase cartea maestrului său Pompiliu Eliade, autorul sintezei nu se limitase la studiul influențelor exercitate de culturile străine asupra literaturii române, ci, după cum remarcă distinctul romanist, urmărise mai ales „efortul făcut de români atât de a extrage din influențe germanii pe care acestea i le puteau oferi, cât și de a se desprinde apoi de ei pentru ca roadele să devină coapte”.

Regăsim această preocupare în recentul volum de studii de istorie literară apărut prin grija profesorului Emil Boldan și a criticului Mihai Gafița, care semnează și cuvântul introductiv. Petre Haneș se oprește asupra câtorva opere, le încadrează în epocă, le reliefează în procesul evolutiv al istoriei literare, le precizează sursele și originalitatea. Scriitorii pe care-i regăsim în paginile sale apar nu ca personalități izolate, ci ca făuritori de valori spirituale pentru întreaga colectivitate. Urmînd, într-o privință, drumul deschis de lucrările lui Pompiliu Eliade care iniția, cu dificultățile inerente debutului, istoriografia ideilor, Petre Haneș pune un accent deosebit asupra analizei tex-

*) Ed. Minerva, 1970.

tului, contribuțiile sale însăindu-se mai curînd în curentul filologic din istoriografia culturii scrise române.

Surpriza pe care ne-o oferă actualul grupaj de texte este aducerea în prim plan în cultura secolului XVII a lui Nicolae Milescu. Petre Haneș vorbește cu pasiune despre orizontul european al acestui scriitor, se angajează într-o vie polemică cu Iorga și cu alții, sfîrșind prin a-i atribui lucrări pe care ne-am obișnuit să le considerăm a fi fost scrise de Stolnicul Constantin Cantacuzino sau de frații Greчені. Pentru a-și face argumentarea deplină, istoricul nu ezită să afirme că Stolnicul nu a făcut studii universitare la Padova. Incontestabil că cercetarea culturii române din secolul XVII va trebui să țină seama de dovezile și de interpretările din aceste 4 studii din volum. Dar nu este mai puțin adevărat că o serie de mărturii evidente, ca descoperirea matricolei de student a Stolnicului la universitatea italiană sau analiza contextuală a conceptelor din scrierile atribuite lui Milescu, se înscriu împotriva probelor aduse de regretatul istoric. Analiza documentelor rămase de la Tudor Vladimirescu poate, de asemenea, semnala și alte laturi decît cele care indică o apartenență a mentalității marelui conducător al mișcării de la 1821 la vechea cultură din țara noastră. De aceea credem că un studiu introductiv, bogat în trimiteri la contribuțiile recente și menit să încadreze activitatea autorului studiilor reeditate în istoriografia literară română, ar fi fost binevenit. Este regretabilă, de asemenea, absența unei recapitulări precise și cuprinzătoare a lucrărilor datorate lui Petre Haneș.

Articolele consacrate unor scriitori reprezentativi din secolul XIX sînt construite pe un teren mult mai ferm: datele privitoare la anii de formație ai lui Kogălniceanu la Lunéville, stabilirea prototipului „Manualului bunului român” al lui Bălcescu, argumentarea convingătoare în favoarea atribuirii „Cîntării României” lui Alecu Russo, se alătură incursiunilor interesante în

creația de debut a lui Eminescu, sau evocării calde prietenii dintre Delavrancea și Caragiale ori a marelui profesor care a fost Ovid Densusianu. Remarcabilă este și anali-

za Gramaticii lui Ienăchiță Văcărescu, ale cărei concluzii au fost utilizate de interpreți ai operei Văcăreștilor.

marin bueur

■
**george
murnu:**
„poeme“*)



Poezia lui G. Murnu oferă unul din exemplele recente a ceea ce înseamnă puterea prejudecății și urmările ei în critica literară. Prejudecata pe deoparte, obișnuința și comoditatea pe de altă parte. George Murnu, trebuie să fim sinceri, nu se citește azi ca poet. Nici nu se cunoaște. El este clasat ca traducătorul excelent al lui Homer. Cei mai mulți l-au învățat pe Homer nu prin textul original ci prin tălmăcirea măiestrită a lui Murnu. Atunci nu știam ce zic criticii, în schimb știam că Iliada era și operă românească. De Murnu nu știam mai mult decît de Homer. Il credeam dispărut de o veșnicie. Mi-a reapărut mult mai tîrziu, ca dintr-o altă lume, pe cînd urmăream ca student ședințele de la Academie. Mă duceam să-l aud pe Călinescu. Apăreau atunci cîțiva bătrîni, cu figuri ascetice, de misionari, unii slabi de parcă erau canonizați, dormitînd lin în fotolii, ca niște copii înțepenii între plușuri și perine. Ne întrebam pe furiș cine este cel din spatele lui Danielopolu, din dreapta lui Rosetti, din spatele lui Oprescu. De unii nu auzisem de fel, urmînd să cerem deslușiri ulterioare la cunoștințele noastre din domeniile respective. „Clasicii“ îmi erau cunoscuți. Sadoveanu era de-al casei. El prezida. Din cînd în cînd

scotea un pieptene din buzunar și își potrivea părul alb-albăstrui. Unul se agita tot timpul, privea bănuitor ca la adversari: era Camil Petrescu. Părintele Galaction era vioi, volubil, vorbea tare, binecuvînta pe prieteni în sala de ședințe, îi săruta, apoi dintr-o dată, cînd se așeza pe fotoliu, lua o expresie de duhovnic care se roagă. Îmi rămînea necunoscut un bătrîn scund, cu un fel de tichie pe cap, care asculta cu curiozitate, întinzîndu-se peste masă să audă și să vadă mai bine.

Mi s-a spus că bătrînul cu chipul tras era Murnu. M-am jenat să spun cuiva că eu îl știam mort. Apoi n-am putut afla mai mult. Dispăruse ca o pasăre călătoare. O aniversare academică, anul trecut, ne-a răscolit amintirile, trîgîndu-ne în dosul unei perdele apăsătoare de timp nedrept cu George Murnu. Un clasicist temeinic ca Radu Hîncu a avut curajul adevărului să demonstreze că nu îl știam pe Murnu. Aduce în sprijin acum o antologie cuprinzătoare de poezie, prima tipărită în ultimele decenii. De obicei mormintele prețuite, la o deshumare megăloasă, se dovedesc a fi goale, provocînd decepții prozeliților. George Murnu, ca și strămoșii săi macedonenii, a lăsat sub cazmaua arheologică a istoricului literar un mic tezaur de piese autentice. Contemporanului lui Eminescu și Macedonski, apoi al întregii poezii interbelice, i-a lipsit spectaculozitatea. Poet erudit, elenist, istoric al artei, germanist, George Murnu evidențiază una din cele mai substanțiale însușiri ale modernismului european, după Hölderlin și Ștefan George. Era unul din poeții cei noi cu adevărat. Prin el se va simți, după Eminescu, într-un mod nepi-gonic focul liric al lui Hölderlin în gestul apoteotic pentru Helada, în

*) Editura „Minerva“, 1970

contemplația winkelmaniană. Cu George Murnu asistăm, prin volumul său Poeme pentru templul frumuseții, la una din cele mai implinite vocații lirice dinaintea lui Argezi și Barbu, ca stare pură de adorare a frumuseții, de esențializare a fiorului liric și de extaz. George Murnu este un poet solar, al clarului, într-o epocă cu moda tenebrelor și a nopților. Un clasicit modern. Domul poetului se înalță „în nimburi de lumină”, o „orgă imnică” răspindește starea de frenezie a misterului-lumină prin poezie, prin poem. Poezia este tăria supremă peste fire, care „străbăte doar geniul marginii externe”. De pe Acropole, imnul se înalță naturii întru binecuvîntarea poeziei: Că numai în orfeic sanctuar putem / Trăi acord suprem, cîntînd în rituri, / Din care-n chip spontan de zei creiem / Poem de mituri vii, de simfonii, / Etern ecou de infinituri. (Invocare cosmică).

Poezia lui Murnu cîntă o vîrstă orfeică a lumii, în care zeul suprem este poetul. Sferele se încing cu laude, cosmosul are o vecie a cîntecului. Este poemul binecuvîntării naturii pentru harul ei poetic, al ființei noastre cu „lirică înzestrare”. Există o eternitate a stării de lumină în univers, o stare sacerdotal-lirică a universului. O incantare lirică, fascinația și feeria extazului: Mi-e jocul eteric, / Mi-e fruntea bolnavă? / Din nou pe-ntuneric / În sacra-mi livadă, / Spre-a templului navă, / Pătrunde feeric / Luceare din slavă. Răscruce).

O „beatitudine stelară” și zolară acoperă ceasurile și zorile, o stare de nevindecare de „boală de poezie” și de mîngiere de „cîntec și de soare”. „Eternul descîntec”, vraja este a farmecului de alb și de pur al naturii.

Cum în cazul omisiunilor din istoria literaturii se lansează justificativ unele pretexte-argument care să acopere actul neliterar, — absența poetului Murnu a fost susținută din reproșul că fabrică limba ver-surilor, că abuzează de invențiune verbală (amintiți-vă și alte asemenea adevărate scandaluri!). Este adevărat că Murnu este o arteziană

de cuvinte noi, cum un Voronca era de metafore. Pentru Murnu poezia trebuie să fie o formă de extaz în limba noastră cea mai pură. Trebuie să-i găsim expresiile cele noi în formele vechi, trebuie să ne creiem metaforele din cuvintele noastre, pornind de la cuvinte vechi românești. Alcătuește o limbă de fluență muzical-simbolistă recompunînd vechi forme, morfologii pe care le schimbă în funcție de necesitatea emoției, exact cum altii, în aceeași vreme, din nevoia de a exprima altceva decît înțelesul cuvîntului știut, au apelat la cuvinte străine. Nu toate formele create de poeți au intrat în limba curentă, încît ele au rămas la fel de „făcute” ca și acelea ale lui Murnu, după vechile cuvinte românești. Cîte din cuvintele lui Eminescu au devenit bunuri comune de limbă vorbită. Există o limbă a lui Murnu, cu o culoare patriarhală, dar cu sublimități sonore și modulații muzicale neuzitate încă, după cum există una haotic-italienizantă, a lui Eliade, una intelectual-barocă a lui Călinescu. George Murnu a făcut o experiență modernă cu limba populară, foarte puțin încercată în poezia nouă. Inventează pe fondul vechi o arie nouă de expresie: pe veci împătimit, mulcomitor de-anguse, tinos nadir, mă-nvultur, desbănu, Mă-nzidur împrejur, cata-peteasmă iconită, primăvară-nlivezită, măiastră pasăre bălaie, iarnă-amurgă, zariște senină, zinoptime, plîns de jinduire prelinse pe obrajii tăi, ștergi căi ripoase, cer lustral.

George Murnu posedă simțul muzical al vechiului cuvînt românesc, îi schimbă funcția gramaticală obișnuită, îl poetizează pentru o artă modernă. Muzicalitatea simbolistă, „instrumentalismul” formal al lui Murnu se obține prin varierea și redispunerea formelor verbale. Îi place cuvîntul recompus sub un alt spectru gramatical: De flori, care-n colorii de rai se-mbină / Și-mi desintină dimprejur tot sfatul.

Sau tot din aceeași poezie Ecouri apriline:

Virtute de-nflorire legendară; Și-n ea cetesc apoteoza mea sorină. Abuzul de invențiuni verbale i-a luat

lui Murnu și ceea ce realizase ca experiență a melosului liric a cuvântului nostru de țară. Sigur, ca și în traduceri, paralel cu innoitorii de limbă prin neologisme, Murnu știe să lucreze cu limba populară, o ascultă cu sensibilitatea culturii moderne. Este un artist al invențiilor verbale, cum Sadoveanu ori Voiculescu sînt poeți ai tezaurului folcloric.

Nu vom vorbi acum despre Murnu ca traducător, cum din fericire — și nefericire pentru el ca poet original —, s-a vorbit a propos de versiunea pe care ne-a dat-o din Iliada. Editorii ne-au completat sumarul volumului cu o listă semnificativă de traduceri ale lui Murnu, începînd cu clasicii antici și terminînd cu clasicii moderni. Era artistul care trăia prin antichitate în cel mai modern ev al poeziei, alegîndu-și o contemporaneitate lirică de elită. Numai Blaga și Pillat ne-au

mai dovedit această comprehensivitate la nou, chiar atunci cînd nu concorda întru nimic cu registrul și vocația lor lirică. Sanda Diananțescu și Radu Hincu ne-au făcut prin intermediul prefeței pe care au semnat-o, expoziția frumuseții de expresie pe care o compun traduceri ale lui Murnu în comparație cu traduceri din alte limbi. Arta traducerii prin opera lui George Murnu, ca apoi la Coșbuc, Pillat, Blaga, Argezi și Philippide ridică acest efort la actul de creație pură. Întreaga prefață este un eseu de fină cultură ca preludiv al operei unui poet necunoscut. Nu un fost poet, sau unul printre alții! Poeme pentru templul frumuseții ne pregăteau să-l ascultăm pe Blaga, Argezi și Barbu. George Murnu este unul din poeții de vocație ai minunatului secol de poezie ce a urmat lui Macedonski.

traian stoica



**virgil
gheorghiu:
„ținută
de seară“*)**



Poezia lui Virgil Gheorghiu e rezultatul unui echilibru între componente și laturi diverse de ordin tematural și expresiv. Parcurgerea celor 9 volume apărute pînă acum, atestă în structura creației poetului și în modalitățile ei de manifestare coexistența mai multor atitudini și accente. Poezia autorului „Cîntecelor de faun“, denotă concilierea contrariilor afective și formale, pune pecetea distinctivă pe o întregă carieră lirică. Pompiliu Constantinescu recenzînd placheta „Febre“ (1932), de-

finea lirica tînărului de atunci prin alăturarea cîtorva termeni opuși. Mai mult chiar: din prezența acestor elemente divergente, eminentul critic trăgea concluzia unor „însușiri netăgăduite“. Ni se semnala astfel exprimarea unei „sensibilități morbide“, a „unui peisaj maladiv“ printr-o „spumoasă dantelărie de imagini“, ni se atrăgea atenția asupra alternanței tragismului cu „o spectrală duioșie“, se preciza că și în cazul cînd „d. Gheorghiu evoluează spre macabru, imaginea, deși senzațională, irizează nu știu ce grație latentă“. Iar, cîțiva ani mai tîrziu (1943), cu prilejul prezentării unei noi cărți: „Pădure adormită“, același critic identifică în „sommambulismul lucid“, „notă lirică personală“ a poetului. Nici recenta plachetă „Ținută de seară“ nu dezmente existența complexă a unor elemente ideatice și emoționale disparate implicate totuși unitar în personalitatea poetică a lui Virgil Gheorghiu. Exprimarea unor asemenea elemente nu se face prin salturi derutante, registrul lor se

*) Editura Eminescu, 1970

desfășoară firesc, fără hiatusuri. Aceasta, pentru că ele fac parte în mod organic din viața interioară a poetului. Și datorită acestei organicități avem și acea impresie de echilibru al unor laturi contradictorii. Cu toată „ținută de seară“ arborată de poet, solemnitatea ei nu ascunde țesătura de intimă interioritate. E și aici aflarea unei „contradicții“ care dăruie un farmec personal poeziei lui Virgil Gheorghiu.

Dacă ar fi să căutăm factorul unificator al tuturor părților de opoziție ale acestei lirici, l-am găsi în permanenta stare de ingenuitate a poetului care învăluie ca o aură creația lui. În orice ipostază s-ar afla, candoarea îl însoțește mereu. De aceea nu-i de mirare că poemele de evocare a copilăriei și adolescenței sînt realizate cu o contagioasă încărcătură emoțională și într-o îndealbilă stare genuină. Echilibrul de care vorbeam își găsește împlinirea tocmai datorită acestei stări sufletești fundamentale care netezește asperitățile, șterge hotarele, apropie extremele, împregnează de autentic poemul. Iată de ce nu resimțim ca artificială umilința din „Ars Poetica“: „Prin cărți răscolește poete. Arare / Găsi-vei că tomul succesului mare / Rezistă lui Cronos. Îți pică din mână, / Îți pare că-s riduri pe strofă bătrînă. / Sperai că prin tine renaște Geneva. / Cînd colo tu semeni cu cel ce pareza / Și-o plimbă în cirjă. În albia seacă / Nisip fără aur lăsat-ai să treacă, Te-nclină năvodului tinăr pe ape / Atent ca-n adîncuri lumini să nu-i scape; / Salută-n gînd nobil de veac, alte trepte, / Și rada tihnită, tăcerea s-accepte“, după cum nu ne surprinde declararea orgoliului într-un sonet adresat posterității, din care desprindem terținele: „Falenă gata zborul să-și deschidă / Smuls din cotidian și amănunt. / Voi părăsi îngusta-mi crisalidă. // Prin biruința faptului mărunt, / Abia atunci, privirea-vă avidă / Va recunoaște-n moartea mea cum sînt.“

S-a spus despre Virgil Gheorghiu că e un elegiac. Într-adevăr, elegia

e una din coordonatele liricii sale. Dar aici avem de-a face nu numai cu un elegiac, aplesat exclusiv asupra propriei ființi, psalmodiindu-și monocord regretele și tristețile. În opoziție cu această postură, găsim în poezia lui Virgil Gheorghiu și o altă coardă vibrînd puternic și generos la realitățile exterioare. Amintim lectorului doar o singură piesă: „Poem“, din placheta „Marea Vinătoare“ (1935) în care se manifestă plenar — printr-o expresie de mare rafinament în simplitatea ei — umanismul esențial al poetului. În „Ținută de seară“ regăsim filonul de generozitate umană, amplificat de o tonică viziune a viitorului: „Mă feresc de surdele-amicității / Ce n-aud șoaptele seraficelor ierni, / Murmurînd cu buze de zăpadă / O consolare brăzilor sacrificai... Sînt clectorul vocilor / Acelor ce declară / Că inima umană e-o mare interioară. // Strig slavă îndrăznelii viitoare. / Căutătorilor astrali spre ultim cer, / Cu Pegasi plutitori peste viltoare / Ținînd în mînă friie de laser. // Îmbrățișez pe-acei ce suflul aspira-vor / Intrat în ai papirusului pori, / Și pe savanții ridicînd dintre podoabe / Misterioasa umbră „Ka“ de subțiori.“ (Autoportret).

Muzicală, poezia lui Virgil Gheorghiu se ducură și de mari frumuseți plastice (poetul este un pictural) în bună conviețuire cu o expresie de tremurătoare transparențe aeriene. Cînd echilibrul se frînge, atunci înregistrăm eșecurile fie în perimetrul ternului, fie în sfera glacială a abstractizării golite de emoție. Precizăm, în totalitatea liricii lui Virgil Gheorghiu căderile sînt mai repetate la începuturi și cu totul accidentale în rest. Dar pentru justa depistare și indicare a lor se cere un popas mai îndelungat decît cel de față. Am mai rămas, desigur, datori cititorului cu relevarea influențelor și filiațiilor ce le sugerează această poezie. Dar și pentru aceasta se solicită o urmărire mai minuțioasă decît o rezervă într-o prea sumară prezentare.

ion bălu

■
i. negoîtescu:
„e. lovinescu“*)



În micromonografia sa, I. Negoîtescu este atras nu atât de Lovinescu-omul —, de aceea și acordă atât de puțină atenție datelor de stare civilă — cât de gândirea lui, gândire ridicată pe o structură consistentă care a rezistat și continuă a rezista timpului. Cartea este o meditație asupra ideatei lovinesciene, ideate de o surprinzătoare, unori, modernitate, anticipind, nu odată, ceea ce va deveni evident pentru toți abia peste multă vreme.

Tocmai de aceea I. Negoîtescu nu face nici o aluzie directă la numeroșii adversari ai lui E. Lovinescu. Așa se explică sentimentul de tristețe lăsat de lectura cărții. I. Negoîtescu nu vorbește numai despre un critic — constatăm astăzi — de valoare europeană, fără de care meritul literelor române ar fi de neconceput, ci contemplă destinul unui om superior care a trăit inconjurat de zimbetul ironic al multor mici contemporani.

Prin personalitatea sa, E. Lovinescu și-a dominat epoca. Este, de fapt, ideea pe care I. Negoîtescu a exprimat-o cu un sfert de veac în urmă (în Revista Cercului literar, an I, nr. 1, ianuarie 1945, p. 76): „Dacă pe la Sburătorul nu au trecut toți fruntașii scrisului românesc din recentele decade, se confirmă totuși, la deschiderea perspectivei istorice, că spiritul timpului și-a aflat climatul“. Și mai departe: „El a tăiat întâi, în bogata literatură română contemporană apele, despărțindu-le de uscatul inform, el a făcut delimitările... Cu luciditatea lui createază, Lovinescu a fixat în spiritul vremii sale crustele vii, transparente, în care se va privi

totdeauna ca într-o lume care și-a avut geniul său ordonator“.

Atent să surprindă liniile direcționale ale personalității, I. Negoîtescu a lăsat la o parte și literatura critică despre E. Lovinescu. Singurul citat pe care și-l permite este citatul din opera lui E. Lovinescu. De aici vine sentimentul de inedit pe care-l trăiești la lectura cărții. Tăria construcției își trage seva și din faptul că aproape peste tot I. Negoîtescu a descoperit o structură, câteodată turburătoare prin dramatismul pe care-l bănuiești pulsind dedesubt.

E. Lovinescu s-a considerat un impresionist, dar opera sa critică în întregime, subliniază I. Negoîtescu, scoate la iveală un simbolism structural și străduința nativă de integrare simbolică „a criticii lovinesciene în sensul organicității acestui proces“ e nu mai puțin pasionantă. Că se identifică la un moment dat cu simbolismul poeziei lui Camil Baltazar nu e nici o bizare. Cine cunoaște epoca știe că poetul Camil Baltazar a fost considerat o personalitate și, în consecință, tratat cu deferență nu numai de E. Lovinescu, dar chiar de Liviu Rebreanu și G. Călinescu.

Sint căutate apoi resorturile interioare ale pasiunii lui E. Lovinescu pentru literatura contemporană, subliniindu-se continuu efortul făcut spre a o înțelege și a se înțelege pe sine, conjugat cu străduința de a o promova, demonstrația toată fiind reluată într-un paragraf de substanțială conciziune: „În mod contradictoriu structurat psihic spre inerții intelectuale moldovenești și simbolism estetic, educat în spiritul adevărului desprins din junimism, el s-a recunoscut cu greu pe sine pe calea simbolismului, dar în mod irezistibil și fatal tocmai datorită propensiunii morale spre progres și autenticitate. Un fond sufletesc grav și sceptic, un profund sentiment al responsabilității față de sine însuși au contribuit la înceata, dar sigura sa evoluție spre descoperirea simbolismului personal și promovarea modernismului în literatura română ca trăsături ale viului în vastele cimi-

*) Editura Albatros, 1970

tire ce împrejmuie prezentul". Scrutarea sistematică de-a lungul întregii activități critice a modului în care E. Lovinescu a receptat fenomenul artistic, scoate la suprafață, în ciuda părerilor, aproape unanim admise, o neașteptată identitate de vederi între idei exprimate la distanță de mai bine de două decenii.

Nu lipsite de interes sînt și disociațiile făcute pe marginea creației artistice, I. Negoîtescu observînd influența lui Nietzsche asupra gândirii lui E. Lovinescu. Pornind de la distincțiile filozofului german care întrezărise în spiritul elin extazul dionisiac și contemplația apolinică, E. Lovinescu reduce formele la clasicism și naturalism, la romantism și symbolism.

Tot timpul însă, cu o incontestabilă finețe a detaliului, I. Negoîtescu scoate în relief faptul că, în ciuda diferențelor și pe deasupra lor — mutația valorilor și tot sin-

cronismul sînt teorii deterministe — E. Lovinescu s-a revendicat totdeauna de la Titu Maiorescu, ale cărui idei le reia, reformulîndu-le. Scriind despre Titu Maiorescu, E. Lovinescu scria cu adevărat despre sine, dialectica aceasta puțindu-se verifica la orice nivel al categoriilor estetice.

Cu nu mai puțin interes se parcurg celelalte capitole, împărțînd în totul vibranta concluzie: „Despre Bacovia, despre Blaga, despre Ion Barbu, despre Hortensia Papadat Bengescu, despre M. Blecher se pot scrie astăzi și mîine pagini mult mai adînci, dar E. Lovinescu le-a intuit și codificat valoarea artistică; n-a existat, în istoria gîndului românesc, o mai pleneră conștiință critică (în înțelesul amplitudinii și al responsabilității față de mersul istoric și de nou), înrădăcinată în solul nutritiv al patriei ca cea a lui E. Lovinescu“.

s. traian

aurel rău:
„la marginea
deșertului
gobi“*)



Cartea de călătorie în Mongolia a lui Aurel Rău se citește ca un amplu poem în proză. Mijloacele de comunicare sînt ale liricului. Dar nu numai ele, ci întreaga atitudine afectivă a autorului acuză starea de grație poetică. În ordinea stilistică și de structură a cărții, implicațiile poematice își afirmă organica lor prezență peste tot locul. De aceea nu e întîmplătoare și nu ne surprinde nicidecum punctarea, din loc în loc, a paginilor cu adevărate poeme (Liniește de amiază; Spătarul Milesco; Cămilele;

Ceas tîrziu; Călător în Asia) care au funcția de a capta, într-o stare mai pură, nevoia de poezie a peregrinului.

Dar în afară de aceste poeme prezente ca atare, cititorul poate lesne desprinde numeroase fragmente care înseamnă tot atîtea bucăți lirice. Emoțional — pentru a da un exemplu, autorul încearcă un „sentiment al Asiei“ pe care-l transcrie astfel: „...Cînd în fine te-ai oprit, sentimentul că te găsești în Asia devine coplesitor. Zărrile sînt hotărnicite la depărtări mai largi ca de obicei, numărul piscurilor de bazalt, depărtîndu-se în blocuri compacte, atinge infinitul. Cerul, dacă noaptea e senin, are stele mai mari și mai încărcate cu fosfor, mai abrupte și, mai apropiate de pămînt; cînd însă se umple de vapori, dimpotrivă, impresia că spațiul s-a restrîns e mai pregnantă decît aiurea, bolta apasă masiv ca o calotă de fier“.

Viziunea poetică nu cuprinde în sfera ei numai înfățișările naturale, peisajul; și celelalte elemente:

*) Editura Dacia, Cluj, 1970

economice, politice, sociale, culturale care contribuie la conturul monografic al cărții sînt de asemenea subordonate sau, mai bine zis, reliefate de virtuțile poeziei. Imaginea, metafora, judicios repartizate, fără a aglomera inutil caligrafia, fraza ușor ritmată, dau culoare și pregnanță lucrurilor relatate. Paginile, pînă a ne opri la un alt exemplu, în care ni se prezintă serbările „Nadom“ din zilele 11—13 iulie, cînd se aniversează victoria revoluției din Mongolia, sînt notabile, fără îndoială, prin reportajul lor dinamic, dar și prin căldura impresiilor și a plasticii sugestive ce însoțesc narațiunea.

Recurgerea la sorgintea legendară

a diferitelor acte și evenimente ce se desfășoară sub ochii privitorului, unele analogii însoțite au, la rîndul lor, darul să intensifice atmosfera de poezie a acestui memorial de călătorie. Imaginea unui arbore neobișnuit cu numele harmat, căruia autorul îi numără douăzeci și patru de brațe, care „cu toate se avîntă în aer și înaintează deodată“, e folosită ca un simbol pentru un oraș în construcție „plin de schele și focuri“.

„La marginea deșertului Gobi“ e cartea unui călător — poet ce învâluie într-o aură de vis obiectul contemplat și, totodată, a unui om cultivat, obișnuit cu selectarea a ceea ce e semnificativ.

lucia feneșan

■
sergiu dan:
„arsenic“,
„roza
și ceilalți“*)



Reeditarea, sub coperta aceleiași cărți, a celor două romane ale lui Sergiu Dan („Arsenic“ și „Roza și ceilalți“), scrise la un interval de 12 ani, nu afectează unitatea volumului, cum ar fi fost, poate, de așteptat, avînd în vedere reunirea unor piese aparent disparate. Dimpotrivă, echilibrul volumului ni se pare asigurat tocmai de unitatea stilistică a celor două romane, deși diferite ca subiect și moment de apariție. Sergiu Dan a practicat consecvent același tip de proză, oferînd cazul unei constanțe puțin obișnuite.

În romanul „Arsenic“ se găsesc toate personajele, situațiile, evenimentele alimentate de trăiri cu bucurii și suferințe mărunte. Pe fondul unui amoralism de cartier,

cîteva personaje amorse și banale, lipsite de orice problematică sînt minuite cu abilitate de autor. Incursiunea în trecut e lineară, dar pasionantă. Totuși, interacțiunile personajelor din banalul „triunghi“ — Bibi—Ana—Gigi — sînt mai mult explicate decît centrate pe un anumit punct de convergență, iar analiza psihologică e destul de schematică. Ne-am fi așteptat la o mai amănunțită descriere de moravuri. Singurele rupturi de planuri sînt marcate de cîteva scene imaginare posibile, practicate ca un „vis în vis“. Dar aceste tentative nu sînt exploatare pînă la capăt și nu trec dincolo de unele enumerări în ordinea posibilă: „cînd întîlneam fetele colonelului, venînd sau plecînd în oraș, îmi venea să mă opresc și să spun Margaretei: «Domnișoară, de ce n-o lăsați pe Alina să danseze? Cred că nu e nimic rău în asta...» Gîndeam numai la această intervenție a mea, fără să fiu hotărît să-i dau vreo urmare. Dar îmi plăcea să urmăresc scena începută, atribuînd Margaretei tot felul de răspunsuri, de la cele mai impertinente pînă la cele mai amabile. Mi-am notat aceste scene imaginare așa cum se petreceau în capul meu...“

Preocupat de coerență, Sergiu Dan se lasă uneori furat de jocul alea-

*) Ed. Junimea, 1970

toriu al asociațiilor spontane : „Din cînd în cînd însă, fraze izolate îmi intrau în auz, fără înțeles. Iată cîteva : I) Acolo nu merge orice gen de fete ; II) Unguroaicele au farmec la București, dar la Timișoara zero ; III) Trebuie altceva ; IV) Cu totul altceva ; V) Blonde etc. etc. Priveam cerul, gîndindu-mă că ar fi trebuit să înțeleg mai de mult că Bibi se îndeletnicește cu un comerț, hm, hm, cam ciudat. Îmi spusese de atîtea ori, e drept, fără alte amănunte, că a adus marfă din Ardeal. Nu e, cum crezusem, un negustor de rînd. Nu aducea nici lemne, nici vite, nici vin. Bibi aducea fete. Asta nu mă supăra prea tare. Omul sfințește locul, și orice îndeletnicire capătă noblețe cînd e în mîna unui om de suflet“.

Aceste tendințe reprezintă partea remarcabilă a tehnicii prozatorului. Interesantă e și analiza eroului principal, un introvertit preocupat de a se sustrage propriilor culpabilități, căutînd justificări prin proiectarea lor asupra altor persoane. Mecanismele sale defensive — își închipuie că atributul fiecărui om întîlnit pe stradă, în diverse situații imaginare, dar plauzibile, va rămîne singurul purtător al unui secret unic, — sînt demonstrate cu finețe analitică. Personajul principal — doctorul Gigi — își dă sieși iluzia că este impenetrabil, creînd cu îndemînare o istorie imaginară în ju-

rul unor persoane alese întîmplător din masa anodină de trecători : „Femeia pe care-am văzut-o oprindu-se la marginea trotuarului, pentru a-și reaminti ceva, avea un obraz greu de citit. Dar zîmbetul ei voluptuos și privirea care urmărea parcă o scenă lăsată în urmă m-au reținut cîțva timp. Și-a amintit un cuvînt fierbinte al iubitului, o mîngiere gingașă, promisiunea unei călătorii, o îmbrățișare prea scurtă ? O sută sau o mie de femei și-au amintit poate în aceeași clipă ceva asemănător...“

În cel de al doilea roman, care completează volumul, romancierul rămîne același autor (de data aceasta la persoana a treia), tributar a mînuntului anecdotic. Povestirea aceasta amintește, intrucitva, de „Boule de suif“ a lui Maupassant. Sergiu Dan rămîne un bun cunoscător al psihologiei de grup, el reconstituie cu acuratețe atmosfera traumatizată de război a unui orașel de provincie, descriînd fluctuațiile „opinie publice“ și implicațiile raporturilor dintre „individual“ și „colectiv“. Roza, personajul central, spre deosebire de eroul din „Arsenic“ apare alcătuită dintr-o substanță mai comună, fără valoare de simbol. Scriînd acest roman, Sergiu Dan n-a reușit să exprime totuși un mesaj cu rezonanțe etice, oferînd un exemplu sugestiv pentru ceea ce s-ar putea numi rudimentaritatea formulei narative.

barbu solacolu

■
ionel pop:
„întîlniri ne-
așteptate“*)



În cel de-al nouălea deceniu al bogatei și harnice sale vieți Ionel

*) Editura „Ion Creangă“ (200 pg) 1970

Pop publică o nouă și frumoasă carte de drumeție și de întîmplări cinegetice. E o culegere de miniat-uri, de însemnări scurte și de povestiri din Valea Frumoasei sau din munții Gurghiuului, ai Josenilor, din împărățiile moliștului sau din luncile Mureșului. Sînt, după stăruitoarea impresie pe care mi-a lăsat-o citirea lor, urmarea, parcă firească și nemijlocită — a lanțului acelor povestiri măiestre întrunite în volumul de-acum peste zece ani sub titlul : „întîlniri cu animale“, asemănător celui de astăzi intitulat :

„Întilniri neașteptate“. Regăsim în același stil de brocat greu, în falduri largi voevodale, frunzele de aramă ale pădurilor Carpaților, șerpuitoarele poteci și drumuri de munte, șerpăre legendă o bundă a frumuseților țării, undele de argint ale piraielei, vraful sălbatic al stîncărilor, patria tuturor necuvîntătoarelor mari și mici, de la urșii cei mari și cerbii falnici pînă la ciocănițoarele pestrițe, păstrăvii punctați cu boabe de jar sau cei mai necăjiți păianjeni și cele mai harnice furnici. O lume magnifică de dragoste și de vrajbă, de așteptare și de suferință, de alergare după hrana zilnică, de bătălii înfiorate, o lume a morții și a vieții, a cu-mintenei și a sălbăticiei.

Scrisul lui Ionel Pop e scrisul tuturor vîrstelor omului. E al copiilor dar și al bunicilor, al oame-nilor în putere, al voinicilor dar și al năpăstuiților, e al vîntătorilor și pescarilor, dar și al omului de știință sau al pictorului sau al poetilor. Clipa de contemplare relata-tă de Ionel Pop într-un instantaneu sau o miniatură de-a sa, e de-o atît de cuceritoare intensitate, încît transgresează domeniul experimen-telor omului de știință pentru a imprima actului perceput nuanța cea mai fină, exactă, și totuși de pură artă a acelei percepții. O ale-gere întimplătoare, exemplu din multe ce pot fi date: — Un jder pîndește doi corbi (pag. 48). E în „încordarea dinaintea săriturii“. Corbii au observat jderul de-abia „cînd acesta era fulger prin aer“ „Într-o miime de secundă reflexul a declanșat mașinăria trupului, ho-tărîre, avînt din picioare, aripi deschise, aripi prinzînd sub ele sprijinul aerului, înălțare, scăpare“... E atît de înfiorată participarea observatorului la actul de salvare al corbilor, încît transmiterea lui în relatarea artistului, e o trans-mutare prin metaforă: corbii au prins sub aripi „sprijinul“ aerului.

Cartea Întilnirilor neașteptate cu-prinde mai bine de cincizeci de asemenea scene, capitole de peri-peșii și povestiri. Această carte tre-buie citită în întregul ei pentru

modelul de mare artă pe care-l în-fățișează.

Probe de stil? Cite nu pot fi date! „Am închis ochii, să pot des-luși ariile scurte și dulci în sim-plitatea lor, pe care le cînta din flaut de argint o mierlă gulerată, care și-a ales amvon crucea din vîrfurile unui molid“... (p. 20)... „Co-pacul rotunjit frumos își coboară podoaba ca un vâl verde, pînă la oglinda apei, apoi încintat de mîn-drețea lui își sărută imaginea tremurată de un vîntșor nesimțit“ (p. 7). Nu e acest narcisim trans-mutat din lumea metaforei mitolo-gice în lumea necuvîntătoare a ar-borelui, imagine creiată de un ad-mirabil artist al cuvîntului? Sau folosirea gramaticală redescoperită: „Și — n-au stare, cît ai bate din ochi o dată“ (pag. 43). Sau, în locul subjonctivului folosirea infinitivului — la pag. 46 „sub cetinile mo-lizilor bătrîni a început a se strecura albastrul rece al înserării“... „Coada stufoasă îi atîrnă ca un steag fără vînt“... Folosirea optati-vului: „Ce pasăre ar fi cea care a dat acest țipăt ce s-a înecat în apa tăcerii?“ În scrisul lui Ionel Pop imaginile poetice abundă. Ca și în arta marelui său prieten Sadoveanu, Ionel Pop a pus și el multă poezie în scrisul său. Culeg la întîmplare: „Încă nu-i seară, e doar «pipăitul» amurgului“... „Luna plină își va fi ridicat talerul de aramă poleită“. „Zarea de lună îmbracă lumea în-tr-o lumină rece și moartă. Fe-țele-s de argint, umbrele de ame-tist“... „Raza de lună răpește din haina neagră a nopții cite o fișie și o poleiește cu ape înghețate“... Și din nou o formă gramaticală ar-haică și totuși, poetică: o redesco-perire: „Cine-l poate lua în ochi-re“? Sau, azi, reminenșență a pră-pădului din primăvara lui 1970, ci-tatul (p. 128). „Ori bate gheața, ori vine Mureșul“ ca două împliniri atroce ale grindinei și ale revărsării apelor.

Limba lui Ionel Pop, graiul său pe alocuri ușor ardelean, aduce un freamăt de prospețime de munte: — Un urs bătrîn slăbește an de an... Și cînd ursul e în fața vîndă-

torului artistului exclamă: „Iată-i cărunțeala bătrâneții albind!” (pag. 166). Grăbiții ar putea crede că e un pleonasm. Hotărît nu: — cu simțul său artistic și cu rigoarea de

observator, Ionel Pop fixează într-un instantaneu, redus la două cuvinte, procesul îmbătrînirii ursului an de an. Sînt procedeele unei mari arte a metaforei.

andrei roman

■
**alexandru
george:
„simple
întîmplări
cu sensul
la urmă“***



Spirit caracterizat de o rigurozitate extremă, autorul ne propune dintru început să aflăm regula jocului: poanta va ieși la iveală abia în final. Pentru aceasta abilitatea regizorului va căuta prin toate mijloacele realizarea condiției pe care el însuși și-o impune. Bine înțeles a reuși să plaseze explozibilul în final nu era o manevră dificilă însă efectul trebuia să fie subtil ca într-un singur moment să ne pună spiritul în mișcare.

Alexandru George scrie calm și rece. Motivarea o aflăm într-una din întîmplări: „ironia nu e decît o formă de apărare a sensibilității”. Efectul acestei acțiuni de respingere a lirismului exteriorizat va fi, după cum sîntem preveniți, o fină ironie.

Al. George este un regizor. Se va observa că acesta își pune cu minuțiozitate în scenă întîmplările, în primele din ele spectacolul nu e

un succes — regizorul intră în scenă, își împinge vizibil personajele. Apariția lui este a constructorului și nu a actorului.

Abia din nuvela „Ochii” regizorul devine și actor. Acum totul în acțiune apare normal, nu mai simțim nevoia de a privi sala și ne cufundăm în urmărirea faptelor ce se precipită spre a ne da adevărata satisfacție a „sensului”.

Întîmplările ne vor relata despre riscurile iubitorului de filozofie, istoria unei cuceriri sau „nimica nu se poate realiza fără literatură”, împletirea destinelor oamenilor cu a lucrurilor, aventurile galante ale motanului Artur ce deslănțuie una din tragediile cotidiene, pentru a le cuprinde subiectele și nicidecum ideile.

Fiecare întîmplare este o povestire fără mari complicații (ceea ce nu exclude a fi complexă) în jurul căreia Alexandru George își înscrie ideile cu ajutorul cărora va împlini demonstrația propusă.

Permanent autorul ne atrage atenția (prin numeroasele sale motto-uri) asupra „zodiei” sub care se desfășoară fiecare episod pentru a nu fi tentați a-i da o interpretare eronată. El nu ne cere a urmări strict acțiunea imaginată ci ideea (sau ideile) pe care ea o reprezintă.

Am putea conchide că proza lui Alexandru George afirmă un nou timbru în contextul literar actual, care pentru a fi deplin asimilat cere efortul aceluia care vede prin literatură un important mod de cunoaștere.

*) Ed. Eminescu, 1970.

Lucian Raicu publică una dintre cele mai bune cronici ale sale, inteligentă și vibrantă, la cartea lui Alexandru Paleologu „Spiritul și Litera”.

„Alexandru Paleologu privește lucrurile, scrie cronicarul, (...) dintr-un punct de vedere cât mai apropiat de realitatea, de consistența lor imediată”. Varietatea eterogenă a temelor discutate... au ceva parcă premeditat, cum bine s-a zis, de dispariție a hazardului; ca și cum autorul ar fi luat inițiativa să-și pună la încercare, la cea mai grea încercare, unitatea de substrat a gândirii, gustului, obsesiilor personale spre a verifica dacă rezistă sau nu; și dacă nu cumva sînt rodul fragil, gata să se destrame, al unei constrîngerii, al unor opțiuni temporare. Dar unitatea privirii rezistă la solicitări dispartate, derutante, fără să vrea cu tot dinadinsul, privirea este aceeași, lucidă, dreaptă, în continuă confruntare cu lumea, curioasă de tot ce înseamnă relief, substanță consistentă”.

Lucian Raicu știe să descopere în diversitatea temelor abordate, unitatea viziunii și, dincolo de disertația elegantă, spontan și deliberat anti-prețioasă, natura profundă, „l'esprit du sérieux” în sensul bun al cuvîntului, ale lui Alexandru Paleologu.

Nestatornicia, care este numai a temelor externe, ascunde însă, de loc paradoxal, ci în firea lucrurilor, o rară nevoie de fidelitate, un substrat de seriozitate și vigoare, cum nu găsești în deobște la cei ce le practică ostentativ și fără tremur, fără simț al relativității, și nici nu bănuiesc cît de repede s-ar destrăma, la o apăsare ceva mai energică, această „seriozitate”.

Am crezut întotdeauna în vocația polemică a lui Lucian Raicu, polemică patetică de idei, deși ea nu s-a manifestat deseori în mod explicit.

Iată însă că un important paragraf al acestei cronici o confirmă. Mă bucură să citec aceste rînduri „pro rațiune” într-un moment în care valabilitatea și eficiența ei sînt puse sub acuzare: „Un intelect treaz și supravegheat ca al lui Alexandru Paleologu, capabil totuși de entuziasm (sau poate tocmai de aceea, intrucît nu întîmplător citează fraza lui Pascal care echivalează inteligența veritabilă cu iubirea) devine împreună cu al altora din aceeași îndărătnică familie, un factor de echilibru și stabilitate, de rezistență la deprecierea puțin ireponsabile pe care le are periodic de suferit rațiunea”... Polemizînd cu tînărul și talentatul poet Ion Alexandru, semnatat al unui foarte neplăcut articol, Lucian Raicu scrie: „Noi nu credem că inteligența (fie ea și „franțuzească”) dăunează cu ceva „bucuriei creației”, nici că spiritul critic e o decadentă „calamitate”, de care să ne dezicem cu atita de zgust ca de diavolul însuși.”

„Continuă, deci, pînă la proba contrarie, să nu fie pe plac atitudinii intelectuale întemeiate pe valorificarea cît mai intensă a inteligenței critice și a specificității „de examen” (și care lasă destul spațiu — nici un motiv de îngrijorare! — elanurilor participative) cam în felul cum ele se încorporează în cartea subtilă, precisă, plină de bun simț și de farmecul bunului simț, a lui Alexandru Paleologu”.

P.G.

O excelentă cronică semnată de Nicolae Manolescu la romanul lui Alexandru Ivasiuc : „Păsările“.

„Păsările lui Alexandru Ivasiuc se înscrie firesc în această serie a romanelor care, nu numai nu ocolesc politicul dar își fac din el un mijloc de a vorbi despre destinul social al omului contemporan, despre raporturile lui cu istoria”... „Tema cărții, scrie cronicarul, este raportul dintre individ și societate, dintre angajare și disponibilitate, dintre liberate și necesitate, temă obsedantă la Alexandru Ivasiuc, pe care o găseam, mai mult sau mai puțin evidentă, în toate cărțile lui anterioare“.

În continuare, criticul evidențiază cu precizie liniile de forță ale prozei lui Ivasiuc : „o vibrație anumită la Idee, care este atât de caracteristică pentru Al. Ivasiuc :... și nu numai atât, dar, implicit, o morală a Ideii.

Căci dacă noul său roman păstrează prea puțin din stilul epice mai contorsionat, mai sacadat, ale celorlalte, alegînd o formulă mai directă și mai concretă, mai simplă, atenția la ideologie se menține, ea fiind în fond ca o armătură secretă a scrisului lui Al Ivasiuc“.

Urmează o serie de considerații de o exactă acuitate asupra prozei acestui romancier înzestrat cu patetică luciditate : „Romancierul nu infățișează realul, îl explică, îl închide într-o demonstrație. Evenimentul valorează prin cauza lui, sentimentele sînt declanșate adesea de revelarea unor sensuri în relațiile oamenilor, nu doar de relațiile înseși. Toate personajele se expli-

că sau sînt explicate, fără a deveni marionete docile în mîna autorului care a învățat la a patra carte să le lase o independență vitală. Existența îl preocupă pe Al. Ivasiuc în măsura în care poate descifra în mișcările, în impulsurile ei adînci, Ideea ; dar Ideea nu e nimic în stare pură, forța ei teribilă apare în manifestare, atunci cînd se caracterizează într-o Existență.

De aici provine structura dublă a romanului, pe care îl putem citi ca pe o „poveste“ tradițională -- cu personaje de sine stătătoare, revela-te brusc într-un gest sau într-o împrejurare ori, dimpotrivă, îngăduite să se desfășoare, veritabile portrete clasice citeodată (bătrînul Dunca, de exemplu) sau tipice pentru o clasă socială ori morală, cu întîmplări ce se înlănțuie, se întretaie sau curg alături unele de altele, cu intrigă, punct culminant și deznodămînt -- dar și ca ilustrarea unor raporturi între idei, a unor conflicte ideologice. Crizele prin care trec unele personaje (Liviu Dunca, Vinea) sînt, ele înșile, crize morale, sufletești, explicabile prin resortul intim, sau întîmplătoare, sau sînt expresia atingerii unor mari circuite problematice, ale rețelelor de înaltă tensiune ce traversează romanul, sînt, așadar, „comandate“ deopotrivă dinăuntru și din afară“.

În același număr un articol perfect documentat și vibrant al lui Z. Ornea despre Virgil Madgearu, talentat om politic, personalitate polivalentă, antifascist intransigent, asasinat mișelește de legionari.

G. P.

Boris Meilah subliniază în articolul „Receptarea artistică” însemnătatea și actualitatea determinării metodelor de cercetare a actului de receptare, care nu poate fi conceput ca o percepere simplă și unilaterală a conținutului operei, așa cum s-a crezut un timp. Receptarea nu e numai un contact cu autorul sau o controversă cu el. E descoperire, cunoaștere de sine, plăcere, autoeducație. Aspectele metodologice principale ale cercetării acestui „proces misterios” (Gorki) ar fi: esența și legitățile receptării, evoluția subiectului receptor în diferitele perioade ale vieții sociale, în corelație cu evoluția artelor, cercetarea sociologică a intereselor și gusturilor publicului. Actul receptării nu poate fi izolat de procesul creației, notează autorul, amindouă constituind un proces unitar, desfășurat în trei faze: proiectul autorului, opera, receptarea. Creind opera, autorul anticipează asupra receptării. Însemnările lui Dostoievski pe ciornele manuscriselor atestă elocvent aceasta, iar Eisenstein spunea că, înțelegând dinamic, opera este procesul formării imaginilor, sentimentelor și rațiunii spectatorului (e vorba de film). Din această premiză metodologică derivă o altă premiză, și anume că „există o corespondență între structura operei și structura receptării”. În trecut actul receptării era studiat în cadrul sistemului „autor-cititor”, în sensul că receptarea era considerată ca o reproducere aproximată a procesului de creație. Sistemul „proiect-opera-receptare” este mai comod — după opinia autorului — pentru că obligă determinarea interdependenței și specificului fiecărui element. Problema esențială ce trebuie studiată este: cum și pe baza căror legi se stabilește corelația operă-receptor, ce s-a refracat în conștiința acestuia, ce a provocat reacțiile sale emoționale.

În valoroasa lucrare a psihologului L. Vigotski „Psihologia artei” (apărută înainte de război și reeditată recent) se încearcă formularea unei teorii obiective a psihologiei creației, ca o reacție la concepțiile subiectiviste din epocă. Vigotski considera sterila orice analiză a trăirilor subiectului în momentul receptării unei opere de artă, pentru că ele sînt ascunse în sfera inconștientă a psihicului. De asemenea, nu se poate pătrunde în psihologia autorului, pornind de la operă. Obiectul de studiu nu poate fi nici autorul, nici subiectul-receptor, ci numai opera sau — de la forma operei, prin analiza funcțională a elementelor și structurii ei, la reconstituirea reacției estetice și la stabilirea legilor ei generale. Subliniind valoarea contribuției lui Vigotski, autorul consideră că slăbiciunea metodologiei sale constă în izolarea operei, ca rezultat al creației, de procesul receptării ei. Nu poate fi acceptată nici teza despre necesitatea de „a studia psihologia pură și impersonală a artei, independent de autor și subiectul receptor, cercetîndu-se numai formele și materialul artei”. Astfel s-ar ajunge la ruperea procesului unitar și dinamic al creației și receptării, în cercetarea căruia psihologia are de jucat un mare rol.

După o succintă apreciere critică asupra nivelului nesatisfăcător la care se mențin anchetele sociologice ale receptării artistice (în literatură, arte plastice și film), autorul abordează problema aplicării metodelor ciberneticii și matematicii la cercetarea receptării artistice, considerînd că ele trebuie folosite în cadrul metodologiei filozofice marxiste; actul receptării nu poate fi redus la simpla „comunicare”, ci teoria informației trebuie corelată cu teoria marxistă a cunoașterii.

I. P.

Poezia lui Gunther Grass — cunoscutul prozator vest-german este și un activ „Gedichteschreiber“ — a parcurs, după Heinrich Vormweg, o evoluție interesantă în ultimii 15 ani. O evoluție care marchează o detașare de fantezie și ideal și o treptată ancorare în realul concret. O reputație proastă, serie autorul, s-a creat în jurul poeziilor și a poeziei pentru că ar sustrage realitatea percepției și ar învălui-o în ceață. Poeziile lui Grass stăruie nu atât asupra sentimentelor și stărilor de spirit ale Eu-lui liric, cât asupra „unui conținut înțeles ca experiență și articulație a unor relații reale în controversa dintre subiect și mediul social. Prin aceasta ele se detașează de întreaga producție lirică vest-germană din ultimele două decenii“. Versurile lui se raportează la realul concret, cu toate contradicțiile sale, fără prejudecăți și chiar cu rezerve față de subiectiv liric. Unele dintre poezii pot fi interpretate ca o reacție împotriva non-angajării sociale a multora dintre scriitorii și intelectualii Republicii federale, care „au fost depășiți dinspre stânga de către studenți și trecuți, ca să zicem așa, în rezervă“. Poeziile sale reprezintă un protest împotriva neputinței și retragerii din fața realității și, totodată, o încercare tenace de a se implanta într-un mod existențial în concretul real, în realitatea faptelor. În aceasta constă actualitatea lor. Pe de altă parte, poezia lui Grass nu este scutită „de aporii, care sînt și ele actuale“. El este individualist și consideră că obiectivitatea și autocunoașterea individului sînt suficiente pentru a influența totul, fără a fi nevoie ca relațiile reale să fie reconsiderate principal și redefinite de pe poziții rigurose științifice. Ceea ce permite să i se reproșeze că versurile pe care le scrie „nu corespund situației obiective a gândirii și literaturii“, și în această privință „stînga radicală“ a țintit bine. Totuși această implantare în faptic este relevantă și anticipează

posibilitățile viitoare ale poeziei. „Poemul ca obiect de consum“ își infiltulează Lothar Bornscheuer articolul prilejuit de recenta apariție a volumului „Constelații“ de Eugen Gomringer, reprezentantul principal al „poeziei concrete“. Gomringer îi consideră pe Mallarmé și Apollinaire drept precursori ai procedurilor sale poetice; evoluția lui a fost influențată de lingvistica modernă și de teoria informației. „Constelațiile“ se deosebesc de poezia tradițională prin faptul că recurg la o simplificare și o concentrare extremă a limbajului, care „reprezintă esența poeziei“, scrie Gomringer, luînd poziție împotriva acelei lirici care persistă în subiectivism și metafore ermetice. Poezia „concretă“ recurge la structurile tehnicilor moderne ale comunicării și informației, reducînd verbul liric la „cuvîntul izolat“, la sunetul său și la configurația sa vizuală. El se delimitează de cei mai tineri reprezentanți ai curentului, care reduc poezia la jocuri de forme optico-tipografice, căci păstrează — sau pretinde să păstreze — totuși anumite referințe la social. Rezervele față de „concretiști“ sînt firești și explicabile. Pînă acum de „poezia concretă“ s-a ocupat aproape exclusiv lingvistica, scrie autorul. Dar și teoria literaturii ar trebui să se ocupe de ea, ca de o plămuire individuală, încărcată cu sens în cadrul unor constituenți ne-convenționali de text, pentru că structurile matematizante nu exclud forme poetice meditative. Aceleași rezerve sînt formulate și în ce privește prezumțioasa delimitare față de alți poeți angajați care, deși au adoptat o poziție critică față de „establishment“, ar fi rămas „prizonieri ai limbajului metaforic al poeziei care justifică ordinea burgheză“. E o delimitare prea tranșantă, care operează, după părerea autorului, în dauna întregii poezii angajate vest-germane.

P. I.

Suplimentul literar din 16 Octombrie al ziarului „Le Monde“ închină două pagini, pe care le-am citit cu emoție, marelui scriitor Malcolm Löwry. Cei care-l iubesc pe Malcolm Löwry cu o dragoste mereu identică și îi pronunță numele cu fervoare nu pot decît să se bucure, constatînd că opera și personalitatea acelei făpturi alese sînt din nou înfățișate marelui public, propuse meditației și admirației.

În curînd va apare în colecția „Lettres Nouvelles“, editura Denoël, un nou roman postum al celui ce a scris „În umbra vulcanului“, roman extras de către soția autorului și de către prietenul acestuia, Douglas Say, din masa manuscriselor rămase. Romanul se intitulăză „Întrucît ca mormîntul în care odihnește prietenul meu“.

Suplimentul literar al ziarului „Le Monde“ publică o prefață de Maurice Nadeau la romanul postum al lui Löwry. Maurice Nadeau a fost primul care, împreună cu Max-Paul Fouchet, a desvăluit publicului francez capodopera „În umbra vulcanului“. Situînd romanul postum în raport cu cel care i-a cîștigat autorului admirația și iubirea celor mai înraîți, nevindecabili vicioși de literatură, Maurice Nadeau îl definește ca fiind „un pelerinaj la isvoarele capodoperei, o legătură de chei pentru descifrarea ei“.

Sub titlul rimbaldian „Une saison en enfer“, Paul Morelle prezintă o scurtă biografie a celui ce a afirmat cu drept cuvînt despre cartea sa capitală, că este o „Divină comedie beată“, Malcolm Löwry s-a născut în 1909 la Bickenhead, Cheshire, Anglia, al cincilea copil într-o familie de importatori de bumbac.

Face studii strălucite la Cambridge. La 18 ani se îmbarcă în calitate de steward pe un cargo cu destinația Orient. Ține un jurnal de călătorie din care va extrage un roman, „Ultramarină“, care va apare în 1933 la Londra, nu însă fără a fi pierdut un prim manuscris pe

care va trebui să-l rescrie după notele păstrate de un prieten.

„Trebuie să notăm de la început“ — scrie Paul Morelle — „această fatalitate a manuscriselor pierdute sau arse și reconstituite în chinurile unei scrieri întotdeauna nesatisfăcătoare. De asemeni și prezența prietenilor, intervențiilor întîmplărilor, care constituie tot atîtea faruri sau lumini de-a Jungul drumului acestui navigator al tenebrelor“.

Ajunge în Antile, îl regăsim la Boston, trece prin China, în fine se reîntoarce în Anglia unde își termină studiile. Se îndreaptă spre Arhangelsk, iar în timpul călătoriei scrie primul său roman „Plutînd pe Marea Albă“, al cărui manuscris va arde mai tirziu, în incendiul casei sale canadiene.

În 1993, anul apariției volumului „Ultramarină“ — care prefiguează cîteva teme din „Vulcan“: marea, puritatea, alcoolul și humorul, — își petrece vacanța în Spania împreună cu Conrad Aiken. Acesta i-o prezintă pe actrița Jan Gabriel care-i va deveni soție și îi va inspira personajul Ivonnei din Vulcan. Jan Gabriel îl părăsește pe Löwry din pricina patimei lui pentru alcool. Romancierul pleacă la New-York unde scrie „Lunar Causitic“, istoria unei cure de dezintoxicare fără efect. La Hollywood, ca Fitzgerald și Faulkner, scrie scenarii.

Acî, în 1940, o cunoaște pe Margorie Bouner, care va deveni a doua soție a lui. Ea va încerca să-l salveze pe Löwry, plecînd cu el „de parte de ispitele orașelor“, într-un cătun din Columbia britanică. Acolo, într-o casă fără electricitate, fără apă curentă, va lucra la „Vulcanul“, pe care-l începuse în Mexic, în 1936, după ce făcuse închisoare în urma unei sumbre povești cu documente dispărute; casa îi ia foc, dar manuscrisul versiunii a treia a „Vulcanului“ a reușit să fie salvat. Rescrie romanul, totuși, într-o a patra versiune, cea de a treia fusese respinsă de 12 editori.

În 1947, romanul este publicat la Londra și New-York simultan. În 1950 apare în traducere franceză la Paris.

După apariția în engleză a romanului, Löwry își continuă viața rătăcitoare, chinută, e din ce în ce mai stăpinit de alcool, la Paris, în Canada, la New-York, în Sicilia, în sfârșit în Sussex, unde se stabilește.

Moare la 27 iunie 1957.

O versiune a morții lui : criză cardiacă : a doua versiune : sinucidere cu barbiturice. Maurice Na-

deau serie că „există o stranie companie, aceea a prietenilor „Vulcanului“, și că, folosit de unii ca formulă magică „Sesame deschide-te“, numele lui Molcolm Löwry este pentru alții un test care împarte lumea (cea care citește) în două tabere :

„Cei care l-au citit și l-au iubit.

Cei care nu l-au citit sau nu l-au iubit.” Nadeau are perfectă dreptate.

P.E.G.



desen de Florica Cordescu Jebeleanu