

FIILALA 11

# Revista românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

# 10

anul

XXIV

octombrie 1971

TEODOR URSU		3 „virful” (fragment de roman)
IVAN CIGRINOV		29 în ceața liniștită (în rom. de igor block)
DEMOSTENE BOTEZ		34 patrie
AL. CERNA-RĂDULESCU		36 versuri

### scriitori români contemporani

ION BĂLU		39 marin preda, romancier
----------	--	---------------------------

### 90 de ani de la nașterea lui Iovinescu

FLORIN MIHĂILESCU		49 e. Iovinescu și condiția criticii
-------------------	--	--------------------------------------

### cronica literară

OV. S. CROHMĂLNICEANU		59 „anotimpul posibil” de al. simion
-----------------------	--	--------------------------------------

### pe marginea cărților

V. VETIȘANU		63 „aurul cenușiu” — eseuri rostite de m. malița
ANCA MIDIA		65 „explozie înăbușită” de mihai beniuc
LUCIA FENEȘAN		67 „vremurile mele” de pavel bojan

### actualitatea literară

M. NIȚESCU		70 poezia lui mircea ivănescu
------------	--	-------------------------------

### scriitori străini contemporani

EVGHENI OSETROV		77 poezia rusă de azi și de mâine (în rom. de p. iacob)
-----------------	--	---

### eseu

IOANA CREȚULESCU		87 clasic și contemporan
MICHAEL HOWARD IMPEY		91 modele de creativitate în „cuvinte potrivite” de tudor arghezi

30.446

### **cronica ideilor**

- ION IANOȘI | 100 axiologia frumosului  
JACQUES LEENHARDT | 113 pentru o estetică sociologică

### **cronica plastică**

- RADU IONESCU | 122 albrecht durer la cinci sute de ani

### **cronică**

- I. FELEA | 124 i. c. frimu în conștiința contemporanilor  
săi  
I. NEGOIȚESCU | 130 despre iulia soare

### **miscellanea**

Errare humanum est (**demostene botez**) — Traian Lăzărescu — poet latin  
(v. f.) — România peste hotare (i. c.) — Terpsichora și balerinii (**radu roped**)  
— Acest „cumva” pe care încep să-l subliniez (**florența albu**) — Literatură  
ca divertisment (n. r.) — se caută fahiri (**marina r.**) — Grupul și critica  
(**m. rădulescu**) — Microdicționar literar : gratuit, gratuită (**iulia schwartz**) —  
Două genuri literare defuncte (**d. b.**)

DEMOSTENE BOTEZ | către cititori

### **cărți**

MELANIA CHIRIACESCU : „trepte” — SIMONA NISTOR : ilie stanciu : „câ-  
lătorie în lumea cărților” — AURELIU GOCI : pop simion : „ploaia bleu” —  
TRAIAN STOICA : **traian filip** : „patima nopții” — SANDA RADIAN : **oca-  
terina lazăr** : „aveam 18 ani”

### **cartea străină**

H. ZALIS : dialogul lui j. p. sartre cu flaubert

### **revista revistelor — din țară**

„Ateneu” nr. 7/1971 (L. F.) — „Tribuna” nr. 32/1971 (V. B.)

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

„Inostrannaja Literatura” nr. 8/1971 (I. P.) — „Diogene” nr. 74/1971 (F. L.) —  
„La quinzaine littéraire” (I. C.) — „Impact” — Science et Société nr. 271  
(P. I.) — „Les lettres françaises” nr. 1397/1971 (N. B.) — „Lumina” nr. 1/1971  
(L. DUNAIECZ).

## „vîrful“

### I.

Cerul era jos, jos de tot și ca să vezi cătunul cu cele trei ulițe ale lui, trebuia să cobori sub norii cu poalele sfișiate de vîntul ce împingea departe spre munte. Dedeșubtul lor, prin burnița deasă care din cînd în cînd da în ploaie mărunță, cîteva case urcate mai sus și jumătate din turla bisericii rămîneau ascunse în bucățile de ceață ce se agățau de spinările împădurite ca să atîrne apoi în văiugi, zdrențe subțiate, ca resturile de meduze sparte de furtună.

Nu avea decît douăzeci și cinci de fumuri, cum spuneau oamenii, pe care nu le puteau număra decît în iernile geroase și atunci, în afară de cele cincisprezece, închipuind ulițele, celorlalte trebuia să le cauti firul subțire, cenușiu, prin pădure deasupra vreunei rîpi, și să-l vezi ieșind liniștit și drept, de undeva, unde greu puteai crede că poate sta o casă.

Vechi loc de stîină, poiana vatră a cătunului era împărțită de cele trei ulițe, sau mai bine zis de drumul venit de jos, din sat, care după ce trecea prin chei lipindu-se de malul rîului, urca domol pînă între case, unde făcea un fel de piață și ca să nu se termine aici, oprit de bordelul pădurarului, jumătate o lua la dreapta spre deal, iar cealaltă jumătate cobora la rîu. Prima nu mergea mult, cîteva case, apoi se pierdea. Se pierdea e un fel de a spune. Din ea plecau două făgașe făcute de roțile carelor. Unul mai adînc, coborît dinspre munte, de unde aduceau oamenii firul, iar al doilea, mai abrupt și rupt pe ici, pe colo, de apa ploilor, ducea la cimitir și la biserică. De fapt la cimitir, pentru că la biserică oamenii mergeau pe jos, pe o potecă scurtă, tăiată drept din piață pînă la poiana Lungă sau a Bisericii cum i se mai spunea; poiană așezată ca o terasă deasupra cătunului. Cînd ajungea sus, poteca trecea întii pe lîngă casa preotului, mică și scufundată în grădina sălbatică din față, ferea malul unei rîpi, apoi tăia drept pînă în mijlocul poienii, pierzîndu-se în bătătura din fața bisericii. Ca o șirare doar, prin iarba înaltă, mergea pînă în celălalt capăt, la poarta cimitirului, unde ocolit prin spate, pe sub pădure, ajungea și drumeagul de care. A doua jumătate a drumului cobora pe lîngă curtea hanului pînă la rîu și atît. O făcuseră femeile ce se duceau să spele sau să cure apă și uneori blestemau că e prea lungă.

Piața făcută de revărsarea drumului înainte de a se împărți în două, era împrejmuită spre rîu de han, iar în partea cealaltă, așezată într-o jumătate de cerc, de fosta casă a bătrînului învățător, acum

\*) fragmente din romanul cu același titlu.

școală, de casa unui baci bogat și bătrîn și de cea a călăuzei cu gardul căreia făcea colțul ulița dinspre deal.

Aici se strigau turmele primăvara, și se învoiau oamenii stînilor. Bacia își alegeau mulgătorii la mînzări, ciobanii la sterpe și mînătorii, ca pe niște echipaje de corăbii pregătite pentru cursă lungă. Tot aici se negustoreau burdufele, se vindeau turme întregi, sau se împărțeau golurile de munte pentru păscut.

Cele cinci case din jurul ei aveau fiecare, lungit de la stîlpul porții pînă în capătul gardului, cîte un trunchi bătrîn, necojit. Aduși pentru cine știe ce treburi plănuite și uitate, foloseau de cînd se știa ca bănci. Dacă intrai între casele acelea, într-un amurg de vară, cînd numai cei ce nu pot merge în munte stau acasă, te trezeai înconjurat de bătrîni, așezați ca într-un sfat de patriarhi. Din cînd în cînd, cîte unul se ridica tușind cu înțeles și atunci, singurul tînăr dintre ei, hangiul, se scula, intra înăuntru și se întorcea cu o cinzeacă de rachiu, pe care o da celui care tușise, apoi se așeza și vorbele, puține, aruncate de la unul la altul întregeau înțelesurile voite și începute înainte de intrerupere. Copiii, prea mici ca să fie mînători, trimiși după chibrituri, gaz sau altceva, treceau tăcuți prin mijlocul pieții ca printr-o biserică și atunci, iar se ridica hangiul și intra înăuntru.

După ce căpătau ce le trebuia și plecau, cînd ajungeau la colțul gardului spre uliță, la deal sau la valle, o luau la fugă uitîndu-se cu frică înapoi, de parcă sutele de ani adunate acolo, de prea multe ce erau, s-ar fi revărsat în urma lor.

Ziua, locul era pustiu. Dar o dată, de două ori pe lună, cîte un grup de turiști îl traversa fără să se oprească. Nici nu aveau de ce. Jos, în sat, cale de două ceasuri bune era o cabană, adică o circiumă mare cu cîteva paturi. Veneau cu mașina, opreau acolo și dimineața porneau împrăștiindu-se spre munte. Rari cei care veneau pe aici. Din cătun în sus, poteciile erau nemarcate și se înfundau în pereții creștelor sau în căldările din capetele văilor, pe la stîni. Obișnuiții băteau în poarta călăuzei „ultima pe dreapta, înainte de a o lua la deal” — și după un timp, destul de scurt, atît de scurt ca să ți se pară că omul și calul au stat pregătiți în spatele porții acesta ieșea șontic cu calul de dirlogi. Încărca bagajele pe samani și, fără vorbă, plecau pe uliță în sus. La bătaia în poartă, dacă nu era plecat și auzea, hangiul ieșea în ușă sau la gardul grădinii și se uita.

Primăvara și toamna ploua. Ploua mult și apa spăla piatra bătută a pieții. Trecea careva, o murdărea cu noroiul adus de pe poteci sau ulițe și ploaia iar o spăla.

Spre sfîrșitul primăverii, s-a întîmplat de patru ori în cincisprezece ani, ca o mașină cu două diferențiale, nu de fiecare dată aceeași, să răzbească prin chei și o săptămînă, aproape două, călăuza umbla după cai pe la stîniile abia pornite. Hangiul avea musafiri în cele două camere părăsite, iar copiii adunați în jurul mașinii o tot pipăiau. Învățătorul nu mai reușea să-i bage în clasă. De fapt nici el nu prea voia să intre. Asta se întîmpla și cu cel bătrîn și cu cel tînăr. Mașina mai cobora și se suia de cîteva ori și cei șase, șapte inși veniți cu ea descărcau mereu. La ușa hanului era ca la tîrg. Lăzi cu conserve, corzi, cutii cu ciocolată, ciorchini grei de pitoane, bocanci, colțari, corturi. Totul era apoi așezat drămuît, împachetat, și, la sfîrșit, șirul de cai cu samarele încărcate cu omul călăuză în frunte, plecau spre vîrf.

Călăuza se întorcea „de unde îngenunché primul cal”, așa era învoiala. În piața ploaia spăla noroiul adus de cauciucurile mașinii trasă sub șopronul hanului, iar cei rămași, ca și cum oamenii aceștia veniți de cine știe unde, le-ar fi adus aminte, priveau nu după ei, ci undeva deasupra lor, deasupra munților undeva într-un loc anume unde se zice că ar fi un vîrf. Un vîrf, pe care ei nu l-au văzut, nu



■ I-au văzut niciodată, nu l-a văzut nimeni. Ba da! — un baci bătrîn, care a murit de mult, spunea că l-a văzut dar era prea bătrîn...

- Dacă nu-l vezi, nu e!!!
- Da' ce, pe Dumnezeu l-ai văzut?
- Da' ce, e?

Și nu se mai gîndeau la asta. Poate doar în duminicile de iarnă, după ninsorile ce curăță cerul, cu treburi prin curți, unii întorc capul spre locul acela, dar nu se vede. Ori sus acolo sînt nori, ori joacă picla, o piclă alburie ca o pată, numai acolo, și le lăcrimează ochii de atîta uitat.



În ziua aceea mohorîtă, cu cerul jos, pe drumul care urca spre cătun, în urma a doi cai încărcăți cu samare, mergea o femeie. Era Elena, nevasta hangului. Făcuse încă un drum de dimineață și, dacă băiatul de la han nu venise între timp, trebuia să-l facă și pe al treilea. Nu era obosită încă, dar timpul urît și drumul același, o plictiseau. Se opri, luă rupătura de nuia de la subțioară și cu amîndouă mîinile își băgă părul roșu sub gluga hanoracului. Caii, nemaisimțînd omul imediat în spatele lor, se opriră și ei, răsufliînd greu.

Îi lăsă să stea și să se odihnească și se apropiie de marginea drumului, unde pîrîul, umflat de ploaie și turbure, căuta printre spăr-turile de stîncă, intrarea în chei.

Cînd era senin și apa limpede, îi plăcea să caute cu ochii cîrdu-rile de păstrăvi, stînd nemișcați, amestecîndu-și culorile cu ale nis-pului de pe fund, sau să-i urmărească încercînd să treacă peste les-pezile spălate de șuvoi. Mică fiind, se ducea împreună cu alți copii la rîu și, după ce seca apa, îi căutau pe sub bolovanii sau sub răgălii și în ochiurile de apă rămase. Îi plăcea să le simtă zvicnetul în mîna, dar nu putuse niciodată să-i lovească de pietre ca să-i omoare și copiii rideau de ea. Îi întrebaser pe taică-său, învățătorul:

- De ce rîd copiii de mine?
- Pentru că nu poți să omori.
- Și trebuie să-i omor?
- Dacă nu poți, nu trebuie.

Încercase cîteva zile mai tîrziu. A simțit zbaterea prelungă a trupului strîns în pumn. A ridicat mîna și a lovit peștele de un bolo-van, dar a dat prea încet și peștele s-a zbătut mult, sărînd caraghios pe coadă, tremurînd în salt, căscînd spasmodic gura, pînă cînd unul din băieți l-a lovit din nou.

Plecă pe lîngă apă și se apropiie de cai. Atinse pe cel mai apro-piat cu nuiaua și acesta în cîteva pași poticniți pe loc, cu botul pe cel din față, porni și micul convoi începu să urce priporul spre carieră. Așeză din mers una din foile cauciucate, o puse peste samari și pe lîngă mirosul de animal ud și de cauciuc, de dedesubt, din saci, răzbi cel ascuțit, puțin iute, mineral, al sării. Făcu socoteala, îi împărți pe la stîni, apoi privi, în noroiul nisipos, urmele cailor încercînd să ghicească a căruia dintre ei era potcoava tocită și căzută pe jumătate.

Urmele mașinii nu se mai vedeau. Înseamnă că îl mai așteptau încă pe cel plecat după restul de bagaje. Întotdeauna se întrebaser cum reușiseră mașinile cele trei de care își mai aducea aminte, să urce pînă în cătun. Îi fusese frică de înfîlîmirea cu cea de acum, în chei. Nu ar fi avut loc.

Se opri iar în dreptul carierei. Peretele de piatră, ciopîrțit de explozii, cu poalele curse în spărătură mărunță, ce cobora pînă la locul liniei de vagonet, o întrista întotdeauna, dar caii se obișnuiseră să se oprească și aici. Ud, lucind șters în lumina amorțită, își pierdea ultima

bucată de ceață. Cu toate că în dreptul lui se lărgise, îl simțea mereu împingînd-o spre rîu. Se uită în jur să se așeze pe ceva, dar totul era ud. Burnița se agăța de toate în picături fine, argintii, ca o brumă. Se sese odată un birou, adică o masă de brad, și patul paznicului. Oamenii luaseră șinele de la vagonet, iar roțile atîrnau contra greutatea pe la fîntini. O pereche ruginea lîngă ușa hanului. Din cînd în cînd, băieții, duminica, încercau să le ridice cu o singură mîină. Mai era și traversa grea de stejar, în care se opreau vagonetele scăpate. Unul ca ăsta îl strivise pe inginer. O rudă a mortului plătise oameni să mai facă o traversă și să o prindă în șuruburi, închipuind o cruce cu mai facă o cruce ca un plus de aritmetică. Așa o văzuse prima dată și acum o vedea la fel. Traversa, cît a stat fără a doua bucată, o înspăimînta și cu toate că nu-i dăduseră voie să vină să-l vadă, mințea ei de atunci refăcuse nenorocirea: inginerul strivit și lemnul mînjit de sînge. Era un domn înalt, purta pantaloni bufanți și niște pantofi enormi cu cataramă și talpă groasă. Se împrietenisese cu taică-său și venea pe la ei. O luase odată pe genunchi și uitîndu-se la ea, foarte serios, o întrebă:

— Elena, unde e Paris ?

Rîseseră amîndoi de nedumerirea ei și ea de rîsul lor. Citise mai tîrziu povestea, iar în oglinda rămasă de la maică-sa văzuse, fără să-i pară rău, că nu e frumoasă. Nici urîtă nu era. A fost mai greu cînd și-a dat seama că nu toți oamenii au părul roșu, dar s-a obișnuit și cu asta, cum se obișnuise cu toate.

Se rezemă de scîndura umedă a barăcii ca să nu mai vadă crucea inginerului și peretele de piatră. Privea la pădurea încă verde a versantului din față, ce se ridica din rîu. De pe vremea aceea, în amintirea ei nu rămăseseră decît înfățișarea inginerului și construcția hanului în care stătea acum. Pentru toți copiii, și ea era nelipsită dintre ei, construcția unei case cu etaj era un lucru extraordinar și nu plecau dintre birne și cioplitură, decît cînd fostul hangiu, socrul ei, îi gonia acasă. Mult mai tîrziu aflase de adevărata revoluție pe care o făcuse cariera în viața cătunului. Tinerii se certau cu bătrînii și familiile între ele. Oamenii trebuiau să aleagă între ciobănia veche, aspră și cărașia de piatră. Au încercat un timp să le impace pe amîndouă, dar n-au reușit. Doar hangiuul a ales imediat, și vechea și prăpădita coșmelie, în care se vindeau băuturi pe ascuns, sare, gaz și chibrituri, se transformă în han. Noul han n-a adăpostit însă pe cei cîțiva meseriași și pe inginer decît trei ani, pînă la moartea acestuia, cînd oamenii s-au potolit, certurile s-au stins, totul a reintrat în vechea matcă. Hanului l-a rămas numele de han și cîțva timp le-a mai amințit ciobanilor de carieră, apoi cariera, un timp, de inginer. Acum au rămas doar numele, nume ce nu mai sînt decît ale unor locuri sau lucruri.

Se desprinsese de peretele magaziei. Căni, simțîndu-i pașii din urmă, porniră încet unul în urma celuilalt. Ar fi fost bine dacă s-ar fi întîlnit cu mașina aici. Mai departe locul se strîmta iar, și doar înainte de primele case se mai deschidea puțin. I se făcuse frig și abia aștepta să intre acasă la căldură. Își aminti și de al treilea drum și se scutură.

Trebuia să intre în curte pe poarta mică dinspre grajduri, adică să treacă prin fața hanului, dar cînd ajunsese aproape de școală, văzu lumea adunată în jurul mașinii. Din ea nu se vedea decît capota și targa de pe portbagaj, înfășurată în foaia de cort.

Nu avea rost să meargă pe acolo. Însemna să-i dea la o parte să-și facă loc printre ei și să tulbure așezarea sau mișcarea lor înceată în jurul mașinii. Deschise puțin poarta cea mare, din îngrăditura de leături ce împrejmuia începutul de poiană, pe unde intrau de obicei

carele cu fin, și coborînd prin livadă, ajunse în spatele hanului. Băiatul venise. Lăsă caii așa încărcăți cum erau, lîngă cei veniți din munte, se desbracă de hanorac în bucătăria caldă și, fără să se mai schimbe, urcă sus. În capătul scării se opri puțin. Poate ar fi trebuit să se ducă la ea la mașină... îi cunoștea pe oamenii aceia... plebău... mai ales acum... dar renunță. Era prea multă lume acolo... Intră în sufrageria mare, unde nu mîncau decît la sărbători, și se apropie de una din ferestrele ce dădeau în mica piață. Trase perdeaua. Nu se vedea nimic. Deschise primul rînd de geamuri. Al doilea era aburit începînd de jos pînă la trei sferturi, iar prin sticla rămasă curată se vedea ceața. Trecu o dată cu vîrfurile degetelor peste aburul geamului. Apărură acoperișurile ude ale caselor. Se sprijini de pervaz. Voia să-și vadă, dar nu așa triști, învinși... îi plăceau și ținea cu ei, împotriva sau pentru vîrfurile acestora pe care îl căutau venind de cine știe unde și pe care nu reușeau nici măcar să-l vadă, dar să-l atingă. Nu știau sigur dacă există, credeau numai și îl căutau. Conducătorul și cu cel mai în vîrstă veneau a treia oară, ceilalți și ei de două ori, doar el urcase aici pentru prima dată. Reveni cu degetele pe sticlă purtîndu-le dintr-o parte în alta și prin geamul ud, piața, cu mașina, cu oamenii, și casele, apărură ca prin peretele unui acvariu uriaș. Mișcările celor de jos, lente, măsurate, îi dădeau impresia că oamenii înnoată în burniță, ca printr-o apă, iar ea, dinăuntru, îi privește din altă lume!

În centrul lor, al oamenilor, al pieții, deasupra, pe targa suită pe portbagajul mașinii, acoperit cu foaia de cort și legat în corzi, era mortul. Băiatul acela înalt, blond, care cînta cu muzicuța. Era sub foaia de cort și dacă nu ar fi acoperită și fața, ai fi zis că e doar bolnav. Dece li se acoperă fața la morți? A lui nu era strivită, îi spusese rău ceilalți. Întărită de umezeală, pînza groasă nu trăda formele de dedesubt și pe ea, din burnița deasă, agățată de fiecare trecere sau scamă a firelor se formau picături mici, apoi, din ce în ce mai rar, prelingîndu-se pe îndoituri. Una din ele alunecă și întîlnindu-se cu alta se potolii, apoi curseră amîndouă aproape pînă se uniră plesnind și se făcură una, care se pierdu în apa adunată acolo unde mîinile împreunate cu pieptul făceau o mică adîncitură. Prea plînul se revărsă în altă picătură, care alunecă de-a lungul corzii de legătură, se lăsă sub bara subțire a portbagajului și așteptă venirea alteia ca să cadă pe capotă, de unde se prelinse sub vopseaua scorojită, apoi pe aluminiul curățat. Cineva se sui în mașină. Aceasta se aplecă puțin și aproape pe același drum, al picăturii, un mic șuvoi se scurse și el, făcînd loc sus în adîncitură.

În mașină, cel care se urcase din față de la volan, se aplecă în ușă și îi strigă pe învățător. Strigătul se auzi slab, înfundat și Elena avu impresia că îl aude mai tîrziu, parcă nesincronizat cu mișcarea buzelor celui care chemase. De undeva, de dedesubt, din fața hanului apărură Lucian. Trecu printre femeile, care închideau cercul în jurul mașinii, și se apropie de ușa rămasă deschisă. Cel dinăuntru îi făcu semn să se urce și Lucian se urcă aplecîndu-se mult. I se mai văzu mîna întinzîndu-se să prindă clanța și ușa se închise. Se scutură la gîndul că ar fi putut fi el în locul celui mort, dacă îi aprobau să plece cu el astă vară. Se cățara bine și repede. În vacanțe, urcau în perete înșirați pe coardă. Întîi taică-său, ea și ultimul el. Cu el poate ar fi ajuns. Dar nu el... dece risese atunci? ... nu de mult erau toți trei la masă, ea, hangiul și Lucian. Ea a izbucnit în ris, un ris nervos, de care mai tîrziu i-a fost frică. Își dăduse seama, în clipa aceea, că era atît de aproape, atît de aproape, că l-ar fi putut mîngîia sau săruta...

Ușa mașinii se deschise și Lucian coborî cu o servietă în brațe. Ca să o ferească de umezeala de afară, o băgă sub haină și, trecind prin același cerc de femei și copii, se îndreptă spre școală și dispăru după tufele de la intrare.

În urma lui, coborî și cel care îl strigase. Făcu înconjurul mașinii, apoi, ca și cum și-ar fi adus aminte de ceva, sparse și el cercul, să se îndreptă spre casa călăuzei unde aproape lipit de gard, dar fără să se sprijine, stătea preotul. Înalt, slab, aproape frumos, acesta se înclină ușor la salutul conducătorului. Îi văzu buzele mișcându-se. Poate două trei cuvinte, apoi a pus mîna pe umărul unui copil care, peste câteva secunde, plecă alergînd pe poteca bisericii, cu altă cifră după el. Omul se întoarse la mașină de unde, din cînd în cînd, se uita la silueta dreptă, neagră, ca o statuie colorată. Elena șterse din nou geamul. Preotul rămăsese în aceeași poziție. Pe borurile pălăriei, picăturile se formau și alunecau pe umeri sau prin față, ca o altă ploaie, o ploaie numai a lui, închizîndu-l în cercul ei. Oamenii îl respectau fără să-l iubească, iar el îi iubea fără să-i respecte. Înfășurat în ploaia lui, nu se mișcă decît la zgomotul făcut de cei doi cai supraîncărcați, ce coborau greu drumul dinspre munte, înfigîndu-și copitele în noro. și alunecînd în lături. În spatele lor, șchiopătînd, venea călăuza ai cărei cap, la fiecare pas săltat, apărea deasupra bagajelor.

Era ultimul transport de lucruri. Rămăseseră aproape de prima creastă. Căii se opriră în spatele femeilor, care le făcură loc, și călăuza luîndu-i de căpestre îi aduse lângă mașină. Au vrut să le descareze întii jos, apoi s-au răzgîndit și, pe rînd, lucrurile trecură de pe samare, prin ușa mare din spate, în mașină. Fornăind și împingîndu-se unul pe altul, scrișnîndu-și potcoavele de piatră, căii plecară spre casă unde poarta deschisă pe dinăuntru îi lăsă să intre și se închise la loc. Nu-i mai vedea peste gardul înalt, dar le bănuia, acolo undeva în dreapta, la ușa grajdului, aburul din pielea udă și încinsă de drum.

Stăpînul lor își primea banii. Luase bancnotele într-o mînă și cu degetul cel mare de la cealaltă, număra dezlîpindu-le greu, în timp ce buzele se mișcau împreună cu barba neagră și încurcată. Conducătorul, cel care vorbea cu Lucian și cu preotul, aștepta sfîrșitul numărătorii. Cînd ultima bancnotă se răsturnă lângă ceilalți, vru să plece ducînd mîna la pălărie, în semn de salut, dar călăuza îl opri. Îi spunea ceva și arăta din cînd în cînd trupul celui mort întins pe portbagaj; iar cînd termină de vorbit își încucuișă brațele pe piept și rămase nemișcat uitîndu-se undeva peste mașină. Cu o figură uimită cel care plătise, se întoarse și strigă la ceilalți și toată echipa se adună lângă el. S-au scotocit, au mai strîns un teanc de hîrtii și au asistat la numărătoare. Cînd a terminat, călăuza a pus banii peste ceilalți, i-a îmfundat în buzunar, a salutat militărește, apoi a plecat dispărînd în urma cailor. I-a mai văzut spatetele lat astupînd poarta, apoi scîndurile au revenit rotund pe balamale la locul lor, și prietenii mortului s-au întors la mașină.

Acum îl văzu și pe hangiu. Ieșise de dedesubt, din ușa hanului și împreună cu Lucian aștepta plecarea grupului. Conducătorul, apoi toată echipa veniră să-și ia rămas bun. Primul îl luă pe Lucian deoparte și mai vorbiră cîteva minute. Lucian îl conduse pînă în față la mașină, unde acesta se sui la volan. Lîngă el se urcă ajutorul, tot un alpinist mai în vîrstă, iar ceilalți, prin spate, se înghesuiră peste bagaje.

Începuse să plouă. Deodată dinspre han printre femei și copii răzbi ceva ca o arătare. Omul în pelerină de ploaie, făcu doi pași repeziți, dar se împiedică, în propriile picioare, și, ca să nu cadă, se sprijini într-o valiză pe care o avea sub pelerină. Abia atunci îl recunoscu Elena pe Solomon și valiza lui. Acesta se ridică, ochii gră-

bit, dar schiopătând, botul mașinii și se opri la cel de la vellan. Nu-i mai vedea decît o parte din luciul pelerinei cauciucate și o mină scoasă prin tăietura cu buzunarul, apărînd și dispărînd lîngă capul mortului și lîngă parbriz. Nu înțelegea ce vrea Solomon, sau Solom, cum îi mai spunea oamenii. Pricepu abia cînd conducătorul, cu mioul negustor aproape atîrnat de el, apărură în spatele mașinii și primul, deschizînd ușa, desfăcu miinile în semn de neputință. Nu mai era loc. Dar trebuie să mai fie loc! pentru el, pentru Solom, care e mic. Să-l ia în locul celui care cînta cu muzicuța, acela e sus acum, părea să spună Solomon, arătînd spre portbagaj. Ploua și toți gesticulau în apa, care cădea de sus. Hângiul și Lucian încercău să-l facă pe Solomon să renunțe, iar el, ca și cum s-ar fi bătut cu toți, se ruga de fiecare în parte, punînd valiza jos, atunci cînd avea nevoie de amîndouă miinile pentru gesturi mai convîngătoare sau ridicînd-o și încercînd să se apropie de ușa deschisă a mașinii, cînd i se părea lui că ceilalți sînt aproape convinși. Se apropiară și bătrîni, dar toată lumea privea fără să se amestece. Poate pentru că voiau să plece odată, din locul acela, cineva întinse o mină și apucă valiza lui Solomon. Acesta ținu o secundă de ea, neștiind ce se întîmplă, apoi îi dădu drumul, și se repezi spre han, de unde apărură un balot de lînă, cumpărat atunci. Îl infundă în urma valizei și se sui și el. Se cățără în genunchi, balansă puțin, își recăpătă echilibrul, ajutat dinăuntru și aproape dispăruse, cînd conducătorul presă ușa peste el pînă se închise.

De undeva, din ceața de deasupra se auzea clopotul bătut în dungă pentru mort. Mașina porni încet la vale fără motor. Legămîndu-se pe bolovanii mai mari și pe adînciturile drumului părea într-adevăr că merge pe fundul unei ape, iar cei rămași, făcîndu-și cruci sau semne domoale de rămas bun, păreau că se lasă mișcați de apa din jurul lor și că abia își țin echilibrul în vîrtejul făcut de plecarea mașinii. Mai văzu o dată trupul mortului întins pe linia drumului și balotul cu lînă al lui Solomon strivit în geamul din spate. Întoarse privirea spre ceața compactă, spre munte, acolo unde vîrful era sau trebuia să fie. Clopotul se auzea în continuare la fel de rar, mai tare sau mai încet, după vînt, sunetele lui încercau să spargă apoi și ceața.

În direcția vîrfului, morții se învoldurau și se îndesau în creste. Privirea i se opri iar în aburul nou al geamului. Închise și al doilea rînd, lăsă să cadă perdeaua și vru să plece. Pe podeaua lustruită, noroiul și apa de pe bocanci îi fixaseră urmele.

Se lăsă în genunchi și șterse podeaua, apoi rămase așa, cu cirpa udă în mîini, privind prin perdea, prin aburul geamului și prin ceață. —



Cătuțul dormea ultimul somn înaintea dimineții și oamenii, cufundați adînc în el, își trăiau viața viselor așteptînd sau nedorîndu-i sfîrșitul. Luna nu răsărea în noaptea aceea, dar stelele luminau îndeajuns ca să vezi pe cineva care ar fi traversat piața. Nu l-ai fi recunoscut decît după mers sau după vreo haină, sau după amîndouă la un loc, dar nu trecea nimeni și umbrele rămîneau nemîșcate.

În curtea școlii, un felinar făcu de cîteva ori drumul de la casă la grajd. Nu după mult timp, pe poarta grădinii, doi cai încărcăți, poate prea încărcăți, ieșiră din umbră. În urma lor, Lucian închise poarta și puse dragul de lemn. Copitele sunară sec pe piatră, în pașii încă leneși și nepotriviți ai cailor. Lucian îi ajunse din urmă și îi opri în fața hanului. Așteptă cîteva clipe în fața porții, vru să bată,

dar auzi pașii Elenei, care deschise și ieși trăgându-și fermoarul bluzei de vînt.

— Ai cam întîrziat.

— S-a rupt chinga de la un samar și am schimbat-o. Mergem ?

— Hai !

În urma Elenei apăru muta, fata care o ajuta la han, ținînd rucsacul de curele. Elena îl luă în spate, și-l așeză, apoi atinse cu mîna obrazul fetei.

— De ce-ai mai trezit-o ?

— Eram prea singură.

Se aplecă, luă dirlogii unuia dintre caii care găsise cîteva fire de iarbă la stîlpul porții și îl întoarse spre munte. Se auzea numai fierul potcoavelor de piatră. Muta plîngea. Merse cîteva pași în urma Elenei ținînd o mînă pe rucsac, apoi rămase în urmă și se opri.

Trecură prin dreptul porții călăuzei. Înainte de a da colțul pe uliță la deal, poarta se deschise puțin, atît cît să cuprindă ochiul, oamenii și caii. S-a închis la fel de încet cum se deschisese. Doar dacă ai fi ținut mîna pe ea, ai fi știut că s-a deschis.

Au trecut bucata de drum și au intrat pe potecă. Era întuneric și pașii cailor se auzeau înfundat, uneori deloc, cînd vîntul de dimineață mișca vîrfurile copacilor. Din cînd în cînd, o potcoavă scrișnea pe vreo piatră sau o lovea și atunci făcea să sune surd podul de putregai.

Se lumina încet, fără să observi. Doar lucrurile îți apăreau mai clare, pînă cînd culorile începură să învie în alb negru. Largă, aproape cît un drum de car, bătută, poteca ocolea un picior de munte ca să iasă în coamă abia pe partea cealaltă. Cînd au ieșit sus o păcă ușoară plutea deasupra văii. Cătunul se vedea dedesubt, în poiana lui. În curți apăreau și dispăreau oameni. Îi știau după casă. Nu le deosebeau decît mișcarea pe culoarea pămîntului. Cineva a coborît ulița și s-a oprit în fața hanului. A stat un timp, s-a apropiat de ușă, probabil a bătut, s-a întors și a urcat ulița înapoi pierzîndu-se între pomi.

— Hai, Elena !

— Uite-l pe preot.

Silueta neagră a preotului traversa poiana bisericii. Ajuns în dreptul ei, s-a oprit și a intrat.

— De ce s-o fi rugînd atîta, omul ăsta ?

— Da' ce vrei să faci ?

— Nu știu, altceva... Hai !

— Mai stai puțin.

— Hai, Elena !

— Ai dreptate ! Hai !

Potecă intra din nou în pădure și continua să urce domol pe coamă. Caii o luaseră înainte. Întîi frunzele, frunzele pomilor una lîngă alta le-a ascuns cătunul, apoi pomii, pomii unul lîngă altul, și încet încet, creasta s-a așezat între ei și cătun...



Au dat samarii jos de pe cai și s-au așezat obosiți pe talpa de lemn a căsoaiei. Era o căsoaie veche, de cine știe cînd, făcută probabil de vreun pădurar mai vrednic, ca refugiu pentru drumurile lungi. Pe jumătate dezvelită, se lăsase pe o parte, iar restul de stîlă se ținea în mușchiul care o năpădisese. Trunchiurile de la unul din pereți scăpaseră din lăcașurile lor și desprinsse făceau încă o intrare pe colțul dinspre vale. Doar talpa unde stăteau părea solid întipărită cu un capăt în pămînt și cu celălalt așezată pe un bolovan mare.

rămas stingher. Au întins cortul în fața căsoaiei și, după ce au  
mormotat, s-au așezat lângă foc. Cerul se pregătea de ploaie înspre  
mormoți și sub stratul de nori, văile începuseră să se întunece. Departe  
spre cîmpie, soarele ajuns aproape jos, lumina roșu, luînd acoperi-  
șuri sau strînsuri de apă. Lucian urmări privirea Elenei și zîmbi.  
— Nu-l căuta acolo, e mai aproape, mai aproape unde coboară  
creasta aia golașă și se întîlnește cu pădurea de pe piciorul din  
dreapta.

Elena găsi locul.

— Nu se vede mare lucru...

— De aici nici nu poți să vezi mai mult.

Cătunul era acolo unde se uitau ei, dar nu mai vedeau decît  
niște pete cenușii, între verdele pomilor, pe care le bănuiau acoperi-  
șuri.

— Biserica nu se vede.

Lucian se uită la ceas.

— Preotul face rugăciunea de seară. De ce s-o fi rugînd atîta ?...

Soarele apusese și lumina palidă, stinsă i se tira în urmă. O  
pinză de ploaie ca o cortină închise valea. Cînd au ajuns la ei primele  
picături, au intrat în cort. S-au băgat în saci. Ploaia răpăia în rafale  
pe pinza întinsă.

— Lucian !

— Da.

— De cîte zile am plecat ?

Lucian numără în întuneric.

— De cinci.

— Tu știai că de aici se mai vede ?

— Și tu știai.

Se auzea în continuare ploaia și vîntul care se despica în brazi.



Caii erau oboșiți și ultimul piept l-au urcat greu. Ii trăgeau în  
urma lor de căpestre, dar nici ei nu reușeau să mai calce ca lumea.  
Mergeau de șaisprezece ore încontinuu. Ar fi putut să se oprească jos  
în căldare, lângă lac, poate ar fi fost mai liniștiți, mai feriți de vînt.  
Vroiau să ajungă în creastă. Pierduseră o zi cu furtuna. Plecaseră pe  
ploaie a doua zi, ploaie care i-a tocat tot timpul în ziua aceea, și  
jumătate din cealaltă. Se opriseră doar cînd au traversat valea să urce  
la lac. Acum, sus, cerul se limpezise. Nu și-au mai pregătit nimic. Au  
întins cortul și au plecat amîndoi spre un pînten ieșit pe creastă, liber  
din pădurea măruntă cățărată pînă în buza pietrei. De pe pîntenul  
acela se vedea dincolo. S-au așezat pe mușchiul umed și au căutat cu  
ochii departe spre cîmpie. O piclă ușoară aburea totul ca într-o poză  
cu infinitul neclar. Au căutat mult timp, ca și cum căutarea lor ar fi  
putut împrăști aburul acela și odată împrăștiat, să li se arate cătunul,  
sau mai bine zis, bănuiala lui acolo jos, așezat în poiană, cu ulițele,  
piața, casele, biserica și oamenii.

— Ai scăpat ocazia să mă întrebii iar, „de ce se roagă preotul”.

— Nu mă gîndeam la asta.

— Păcat ! era ultimul loc din care se mai vedea.

— Din care ți s-ar fi părut că se mai vede.

— Il știam acolo undeva...

Atunci au auzit cîinii. Sub ei, într-o căzătură de aproape două sute  
de metri, pe fundul văii, era o stîină. Au mai coborît puțin și s-au  
așezat pe un putregai. Jos se încăierase haita de cîinii. Baciul curățase  
o cale tăiată, care sta agățată de grînda stîinii, le aruncase mațele și  
cîinii se băteau pe ele. Se auzeau numai fluierăturile și huiduielile  
ciobanilor. Erau la muls și strungile nu se vedeau. Doar la intervale

aproape regulate, câte o oaie, scăpată din mâinile lor, alerga lângă celelalte adunate în jurul saielei. Baciul intră cu o bită între cîini și schelălăiturile răsumară ascuțit pînă la ei. Il văzură apoi dispărînd sub streșina stîinii, și, după puțin, prin șita acoperișului, văzură fumul. Nu ajungea pînă sus, dar îi simțiră mirosul. A ieșit din nou baciul, a împărțit oaia. Cîte unul, ciobanii au trecut cu gălețile cu lapte. Au auzit chiuitul mînătorului și pocnetul de bici, semn că au terminat.

Cînd s-au ridicat să plece la cort, doar prin ușa deschisă se mai vedea lumina roșiatică a focului.

Stăteau în saci și priveau întunericul de deasupra lor.

Cătunul era jos, departe, și oamenii de acolo se culcau, așa cum se culcaseră și ei acum, dar între munte și cătun era distanța aceea de la care nu se mai vedea. Poate cineva, dintr-o curte, de jos, s-a uitat în seara asta spre vîrf și a vrut să-l vadă, sau a vrut să-i vadă pe ei măcar, știind că sînt undeva pe drum, opriți, lângă cort. Ochii aceluia nu au putut străpunge distanța pînă la ei și au rămas fiecare privind unii în direcția celorlalți, fără ca privirile lor să se întîlnească și încet, încet, cu cît ei doi vor merge mai departe, vor urca mai sus, distanța se va mări mereu, privirile tot atît de scurte nu o vor putea străbate și din amîndouă părțile, vor spune: „Uite, undeva, acolo, sînt ei — Uite, undeva acolo sînt ei și cei de jos îi vor uita pe cei doi plecați sau își vor mai aduce aminte, din cînd în cînd, de ei și vor spune: „Ce vor mai fi făcînd cei doi” dar ei, de oriunde se vor afla, de pe orice creastă, sau chiar de pe vîrf, dacă vor ajunge, vor căuta acoperișurile cenușii și sub ele îi vor căuta pe cei de jos. Nu îi vor găsi, nu îi vor vedea, dar nu vor înceta să-i caute, să-i dorească.

Cînd au închis ochii să adoarmă, în întunericul de sub pleoape au deslușit cadrul ușii de la stîină, cu lumina roșiatică a focului.



Mergeau de paisprezece zile. Urma de potecă, pe care urcaseră prin pădure se pierdea în iarba înaltă a unei poieni lungi, așezată deasupra firului văii, de unde, prin spărturile pădurii, se auzea vînd apa. Soarele coborîse pînă în creasta cealaltă și umbra începea să se întindă spre poiană.

— Eu zic să ne oprim aici. Mai sus începe poteca de creastă a sterpelor din văile de dincolo și nu prea avem unde întinde cortul.

Elena dădu din cap și micul convoi înaintă spre pantea de sus a poienii.

— Era și un izvor pe aici.

— E într-o vîrugă, dacă o mai fi. Dacă nu, am să aduc eu caii spre vale în timp ce tu pui cortul.

Soarele apusese cînd Elena bătu ultimul țarș. Încearcă sfoara întinsă care zbîrni făcînd să tremure pînza. Băgă o parte din lucruri în cort, acoperi restul pentru noapte adunîndu-le lângă intrare și plecă să caute lemne. Mai aveau aproape o oră de lumină.

Făcuse un maldăr bun, cînd dădu de urma unui foc. Alături un rest de lemne nearse o scuti să mai caute. Urma nu era prea veche. Părea din primăvara aceea. Fusese un foc mic, ca pentru un singur om, dar arsesese mult. Ploaia și vîntul duseseră cenușa, rămăsese doar vatra tare ca o cărămidă. Legă lemnele și le săltă în spate, cînd auzi nechezatul unuia dintre cai. Răspunse unul din partea cealaltă, din jos și în același timp, din două părți oamenii și caii intrară în poiană. Din vale venea călăuza. Îi recunoscu mersul șchiopătat și calul. Mergea în urma lui ca un oîine. Lucian se oprise între cai, fiindu-i de dirlogi și se uita la el. Elena coborî la cort și împreună cu Lucia așteptară sosirea acestuia.



Venea încet fără să se uite la ei, ca și cum nu i-ar fi observat. Și om și cal păreau foarte oboșiți, ca după un drum lung și fără oprire.

- Cred că era sigur că ne găsește aici și a mers întins.
- Cunoaște și drumul ăsta ?
- Le știe pe toate. Nu m-aș mira să-l știe și pe cel spre virf...
- Ce vrea ?
- Asta mă întrebam și eu.

Călăuza se apropia privind în jos. Schiopăta mai tare decât de obicei, iar calul se oprea din când în când, epuizat, mutind apoi picioarele, ca o jucărie mecanică, în urma stăpînului.

- Dacă mai mergeau o oră, cădeau amîndoi, șopti Lucian.
- Poate calul, răspunse tot încet Elena.

Oprît în fața lor, făcu un gest vag de salut cu mina, apoi vorbi întinzînd un plic Elenei.

— M-a trimis hangiul cu asta, la tine, la voi. După o pauză lungă în care Elena luă plicul, adăugă târăgănat : Spunea ceva de răspuns... adică, văzu ce-i acolo și plecă în urma calului, ce unca poticnit spre pădure, ca spre un loc știut.

Elena, rămasă cu plicul în mînă, privea în urma lor, iar Lucian aducîndu-și aminte îi strigă călăuzei să vină să mănince împreună, dar nu primi răspuns. Acesta ajunsese la vatra vechiului foc și deșeuca calul.

- Citește-o, cît mai ai lumină. Pînă atunci aprind focul și pregătesc ceva.
- Stai s-o citim amîndoi.
- Lasă, dacă e și pentru mine mi-o dai pe urmă.
- Nu prea îmi vine s-o desfac.
- Tot trebuie s-o citești !

Elena se așeză pe unul din samari și rupse plicul. Recunoscuseră mare și stîngaci din registrele hanului —. Cîți primele rînduri, apoi se întoarse spre Lucian, care aprindea focul.

- Cred că e mai bine s-o citesc cu glas tare. Poți să fii atent ?

Lucian dădu afirmativ din cap și continuă să așeze lemnele de foc. Elena începu cu vocea pe jumătate :

„Dragă Elena și tu Luciame.

Am trimis călăuza cu scrisoarea, abia după ce m-am gîndit bine și nu v-aș fi scris scrisoarea de față, dacă nu aș crede că o să vă gîndiți și voi la ce vă scriu eu. Din biletul pe care mi l-ai lăsat, Elena, am citit că vă duceți la Virf. Bine, m-am gîndit eu, dar virful ăsta nu există și voi știți că l-au căutat atîția și nu l-au găsit, plus că au murit căutîndu-l și umblînd munții după el. Înseamnă că voi căutați ceva ce nu e. Nu vreau să vă învăț eu pe voi, sînteți mai învățați decît mine, dar atîta știu, din treburile mele știu, că n-ai ce căuta acolo unde nu e nimic. Pe urmă, oamenilor le e dat de la Dumnezeu, să facă o treabă a lor, în viață. Tu, Elena, femeie să fii la casa ta, la bărbatul tău și la gospodăria ta ; Lucian să învețe copiii să citească și să scrie și altele cîte trebuie să-i învețe și preotul să se roage și călăuza să ducă oamenii, și ciobanul să aibe grije de oi. Or fi și oameni care sînt lăsați să caute virful ăsta, să urce, mereu să-l caute și să ajungă la el. Eu zic să-i lăsați pe ei să-l caute și să ajungă la el, e treaba lor. Chiar dacă mor, eu cred că mor, pentru că așa trebuie să fie. De ce să muriți voi în locul lor și să nu faceți treaba pentru care ați fost lăsați. Acuma n-am ce să vă mai scriu, decît că sînt multe lucruri aicea jos de făcut. Ție îți spun, Elena, că eu trebuie să cobor în jos pentru lemnele din pădurea veche. Trebuie să le vînd că se pierde calitatea. Vaca aia bătrînă, care îți plăcea ție așa de mult, o să se

întimpla minunea să fete luna asta sau mai târziu, altădată. Am adus-o acasă. Solom îi-a adus pamblica comandată de tine, dar e albastră și eu am zis că e bună și așa și am pus-o la păstrare. Oamenii vorbesc prin cătun. Domnul'Preot mi-a spus să vă scriu „Drum bun și noroc da' îl cunoașteți voi că e cam sucit. Am auzit jos, că pe ține Lucian are să te cheme la altă școală, poate avansezi. Hai întoarceți-vă și toate au să fie bune !...”

Elena citi ultimele rânduri în gând.

— La sfârșit mă întrebă pe mine dacă mi-a lipsit ceva...

Un timp au tăcut amândoi. Nu se auzeau decât primele crengi arzind și lumina care picura.

— ...dacă a venit, dacă există, scrisoarea asta, trebuie să existe și noaptea asta prin care o să trecem...

Lucian vorbise fără să se uite la Elena. Stătea lângă foc și, în întunericul care se lăsase, flăcările îi jucau umbre pe față. Din cort nu se mai vedea decât o fișie, luminată pe sub brațul lui, iar poiana dispărea dincolo de cercul de lumină, ca în altă lume.

Elena se scoulase în picioare și privea cercul acesta în care era focul, Lucian, ea, cortul...

— Mă duc să-l chem la masă.

— Până veniți, sint gata.

Elena dispăru în întuneric. Când ieși din cerc zări focul călăuzei. Urcă pînă la el, dar focul era singur. Calul împiedicat păstrea cîțiva metri mai jos. Șaua, rucsacul desfăcut, pătura calului și atît. Toate stăteau de parcă omul ale căruia erau, ar fi plecat cu o clipă înainte și acum privea dincolo de cercul de lumină, înăuntru. Elena ieși în întuneric și coborî spre cort uitîndu-se din cînd în cînd înapoi, dar călăuza nu apărea și focul ardea mai departe singur.

Lucian îi aștepta.

— Nu e acolo, nu știu unde s-o fi dus. Focul e făcut pe vatra veche, pe care am găsit-o căutînd lemnele, înainte de a veni el. O fi fost a lui.

— Se poate. Lasă-l, dacă vrea, vine el sau vorbim mîine dimineață.

Au mîncat în tăcere, apoi au rămas așteptînd venirea călăuzei. Stăteau întinși lângă jarul care dogorea și tăceau în continuare, ca și cum călăuza ar fi fost undeva pe aproape sau acolo între ei.

Elena se răsuci și căută scrisoarea în buzunar. O băgă în plic și o puse pe spuza albă a jarului. Își dădu seama de inutilitatea gestului, dar nu o mai putea suporta. Îi părea rău că ajunsese la el, că o citise, că nu există. Plicul stîrni cenușa și atîrse în cîteva locuri jarul viu de dedesubt, fumegă puțin, apoi luă foc îndoiindu-se.

Lucian se întoarse spre ea, apoi se uită la plicul înnegrit care termina de ars.

— Crezi că ar fi bine să-i scriem amîndoi, ar înțelege ?

— Nu știu, îmi aduc aminte de ce îi spunea Solom cuiva, la han într-o duminică, nu vedeam cu cine vorbește. „sint niște lucruri pe lumea asta, pe care dacă le înțelegi dintr-o dată bine, dacă nu, n-ai să le pricepi toată viața“ și cred că a avut dreptate.

— Hai să ne culcăm. Ne-ajunge pentru azi.

A fost o noapte lungă, poate cea mai lungă noapte de cînd plecaseră. Erau obosiți dar nu puteau dormi. Se gîndeau la aceleași lucruri încercînd să le rezolve într-un fel, dîndu-și seama, atunci cînd credeau că au găsit o soluție, de absurditatea ei, hotărînd pînă la sfârșit că timpul le va rezolva pe toate sau vor dispărea împreună cu el, dar nu se poate opri să reînceapă. Din cînd în cînd auzeau mișcarea cailor, umbletul lor împiedicat s-au fornăitit scurt, apoi liniștea se închea iar, fără să fie totuși liniștea obișnuitelor nopți. Era cu

ei, aici; lângă ei, parcă peste tot în toată poiana, în tot muntele, cineva de jos. Venise împreună cu gândurile lor a celor de acolo și fără să-i întrebe dacă le vor sau nu, fără să-i întrebe dacă le pot primi sau nu, li încercase cu ele, umplind totul cu greutatea lor; muntele, cortul, rucsacii, le rupsese cercul de la foc așezându-le ca pe niște umbre ale unor nevențiți, pe care-i simțiți, dar nu-i vezi. Le vezi numai umbrele, ce micșorează cercul de lumină și tu nu mai încapi, nu te mai poți mișca în el, ferindu-te în fiecare clipă să nu te lovești de ei, sau să nu-i lovești.

Nu știi niciodată cât stau și te temi din primul moment când se așează, că nu vor mai pleca niciodată, sau trăiești cu frica, cu spaima, că dacă vei pleca și îți vei face cortul și focul în altă parte, vor veni după tine și se vor așeza din nou. Atunci întinzi mâna și vrei să le dai din ale tale, dar mâna ta rămâne întinsă și ce ai vrut să le dai, cade jos pentru că nu are cine să primească, pentru că ei sînt nevențiți, nu sînt aici și în jurul tău întunecă numai umbrele, umbrele gândurilor lor.

A doua zi s-au trezit devreme, înainte mult de răsărit, și cînd abia se luminase. Era o dimineață senină și rece. Poiana era albă de rouă și totul stătea nemișcat în jur, așteptînd soarele. Au mîncat pîndind vreo mișcare de sus, de unde înnoptase călăuza. După ce au terminat, acesta încă nu dădea nici un semn că s-ar fi trezit. L-au strigat, nu a răspuns nimeni. A urcat Lucian pînă acolo. După cîteva minute a chemat-o și pe Elena. Cînd a ajuns și ea, a avut un moment de panică. Totul era ca și cum călăuza nu ar fi venit niciodată. Vatra era curată, și alături, cîteva lemne rămase nearse, parcă aceleași de cu o seară înainte. S-au uitat unul la altul, apoi Elena a început aproape hîblindu-se să-și amintească :

— Acolo era șaua, aici rucsacul, pătura calului dincoace, calul era puțin mai jos... și focul... focul ardea zdravăn... ăsta se joacă.

— Nu se joacă deloc.

— Luciane, dacă n-aș fi luat eu lemnele de aici, înainte de a veni el, aș crede că visez. Astea n-au venit singure...

— Da' le-ai luat ? încercă Lucian să glumească. Cu ce poți să-mi dovedești că a fost într-adevăr călăuza aici ? Ai sorisoarea ? S-ar putea să nu fi existat, s-ar putea să nu fi fost nimic.

— De ce a plecat ?

— Nu știu !

— Da' a fost ?

★

Cînd au intrat în drumul de creastă și au ajuns sus, s-au oprit și s-au uitat la poiana nopții aceleia.

Noaptea rămăsese acolo, cu nălucile ei, cu umbrele ei, cu urmele ei de focuri, la care nu va mai sta nimeni. Dacă cineva ar veni în urma lor și ar face focurile, umbrele tuturor vor sta în jurul filăcărilor și cencurile vor fi din nou aceleași. A doua zi, acela care a aprins focurile, nu va mai găsi decît decît vetrele goale și pe nimeni în jur.

★

S-ar fi dus să se culce și oamenii ăștia îi stăteau pe cap. Preotul, ca de obicei, dnept, aproape lipit de ușa, fără să se sprijine de ea, ca și cum bucătăria aia de aer dintre el și lemn ar fi tare și l-ar tine. Dar nu, parcă ar avea înfășurat pe el stratul ăsta de aer, că lângă orice se așează, tot așa stă și tace și acum. Tace și se uită prin ușa deschisă. Ce-o fi văzînd acolo altfel ca altădată numai el știe. Bușteni din piață, gardurile, casele, pomii, munții, toate sînt de ani de zile la fel, da' poate vede el altceva mai mult... Își sprijini bărbia în pumni și un timp nu auzi decît vocea baciului bătrîn așezat la masa din fund. Molfăia un covrig și vorbea cu gura plină :

— ...cînd trăgeam odată pe țîța oii, sărea banul din cutiuță, ban d-ăla mare și greu, că venea firul de lapte așa tare că-l sălta afară. Așa am ajuns mulgător înții, p-ormă baci, da' toate... Nu mai vorbea baciul, era taică-său și minca un covrig. A mai cerut și el i-a dat un șir întreg și îi minca repede, unul după altu' ... „bă, sîntefi niște proști”... iar vorbea baciul, care îl trezise... așa le-am spus, ursul nu se dă la om și le-am povestit cum mi-a luat mie cojoaca din bîtă, cînd am trecut pe lîngă el, că se așezase pe o buturugă alături de potecă și am găsit-o cînd m-am întors numai floșmotoace, că se umpluse pădurea de ea, da' ei ce să creadă, că nu erau din munte... furase un sac cu sare și urcau un pripor cu el în spate. Nu știa de unde îl furase, alergau trei inși, cîteodată i se păreau patru, după el. Era cald, îl usturau ochii de sudoarea scursă de pe frunte și încerca să se agațe de niște tufe, ca să treacă malul. I-a scăpat sacul tocmai cînd ajunsese sus. A dat să-l apuce... și a izbit țoiul gol de rachiul, din mîna lui Solomon.

Îl întindea la umplut.

— Ce să faci? așa scrie și la cărți, după unu' vine doi, eu am să beau pe al doilea.

Buimac, se uita la Solom, care îi întinse din nou țoiul. De unde dracu' furase sarea aia și ce l-o fi găsit s-o fure?

— Și tu Solom, te-ai apucat acu' de băutură, la bătrînețe?

— Domnu' hangiu, dacă am băut unu' și am să-l beau pe al doilea, cine spune că am să-ți cer pe al treilea, cine spune că am să fac chef?

Hangiul întinse mîna după sticla de rachiul, îi umplu țoiul pînă la gură și îl dădu înapoi.

— De unde am fîrat io sarea?

Solomon se uită mirat la hangiu, care dădea din mină, vrînd să scape parcă o stafie.

— Care sare?

— Am visat... am visat că furasem un sac cu sare...

— Și ce, te-a prins?

— Nu, m-ai trezit tu.

— Vezi cum te-am scăpat? are să trebuiască să-mi mulțumești.

Hangiul, aproape treaz, se uită și el mirat la Solomon. Acesta gustă din rachiul și începu să se strîmbe.

— Dacă nu-ți place, de ce bei?

— Da' ce vrei să fac? Tu dormi; domnu' preot se gîndește; baciul spune povești...; eu ascult ce gîndește domnu' preot; beau ce vestește baciul; și mă uit la tine cum dormi.

— ...ăla urs deștept... da' a omorît și trebuia și el să moară. Ce făcea?... venea la stîna cu haita de ciini după el tîriș, îi gonia pe ciobani să intre înăuntru și ei îi învășaseră obiceiul și intrau. Abia atunci se băga între oi și lua două, două lua, pe ales și pleca, alt rău nu făcea. Venea rar, o dată la săptămînă, că și-o fi zis el să nu facă drumuri prea multe cu cîte una. Își lua tainul și pleca. A schimbat baciul un cioban, bun mulgător, băiat tînăr, și ăla a zis că nu intră în stîna, dacă vine ursul și n-a intrat, și s-a supărat fiara, și l-a omorît. S-au strîns atunci douăzeci de oameni cu arme, pădurari și vînători, și au băgat haitașii în valea unde știau ei că are namila vizuina. S-au împărțit în două și au plecat la locurile de pîndă. Pe poteca unde a venit ursul; coborau zece inși. Cînd l-au văzut, nouă au fugit, în aia nouă eram și eu. A rămas în potecă doar un pădurar bătrîn, care l-a așteptat și a tras. L-a nimerit în ochi și a răcnit fiara de-au răsunit munții, și cum a dat cu laba în clipa aia a morții, a retezat din lovitură un braț tînăr, mai gros ca mîna. L-a retezat l-am văzut eu. L-am jupuit acolo, că n-am putut să-l cărăm, așa era de mare.

Baciul mai rupse un covrig și începu să mănânce dar se opri și adăugă :

— Ce-au avut cu el ? Își lua tainul și pleca, nu supăra pe nimeni, da' dacă a omorât om, trebuia să moară, așa e legea și el o știa, da' a călcat-o... da' trebuia să și mănânce...

— Dacă nu mînca murea, dacă a mîncat a murit, nici să mănînce, nici să nu mănînce...

Hangiului i se închiseră ochii... Solomon, care vorbise, dispăru și în locul lui apărură niște oameni pe care nu-i cunoștea. Aceștia îl saluta și se înclinau în fața lui. Cînd începură să se depărteze, își dădu seama că erau jumătăți de oameni. Jumătăți de oameni care își strigau cealaltă jumătate și o căutau topăind de la una la cealaltă. Deodată apărură cineva ; și acel cineva începu să apropie jumătățile, vrînd să le lipească, cine e, și el nu se potriveau și dădeau din mîini și din picioare. Acel cineva a dispărut. Nu-l mai văzuse venînd, nu-l văzu plecînd. Nu-l cunoștea, nu știa cine e, nu-i văzuse fața, de fapt nu-l văzuse deloc, doar știuse că e între jumătățile de oameni și vrea să le lipească. Acum nu mai era acolo. Jumătățile de trupuri se bucurau și în bucuria aceea au început să se găsească perechi, se apropiiau și se lipeau și erau oameni întregi, care veneau spre el și-l salutau și se închinau în fața lui...

— Domnu' hangiu, fii bun, te rog și mai dă-mi unu'. Ai să spui că este al treilea și că am să mă îmbăt, cum să te îmbeți din trei țigari ? Eu nu am băut pînă acuma, dar tot am să mor. Acum am să beau și tot am să mor. De mîine iar nu am să mai beau și tot are să trebiască să mor...

Hangiul se uită la el, la ceilalți, întoarse iar privirea la el, apoi pe rînd la preot și la baci. Se sperie și se ridică în picioare. Pe toți îi vedea jumătăți și trupul lui tot jumătate era. Se pipăi cu spaimă, apoi oftă ușurat și se așeză, sub privirea uimită a lui Solomon, care îl întrebă :

— De ce umbli cu mîinile, așa, pe tine, de ce te cauți, te-ai pierdut ?

— Măi Solom măi, am visat jumătăți de oameni și cînd m-am trezit parcă erați și voi jumătăți...

Solomon se uita atent la hangiu, la ceilalți doi pe rînd, apoi la el însuși.

— Și cînd orezi domnu' Hangiu că ai văzut adevărat, cînd eram jumătăți sau acum ?

Hangiul rămase cu sticla în gura țoiului, oprindu-se din turnat. Se gîndi puțin, încercînd să înțeleagă întrebarea, dar nereușind nu mai răspunse. Umplu țoiul, pe care îl întinse lui Solomon. Acesta îl luă, se duse la masă și după ce se așeză, vorbi uitîndu-se în zare la culoa-re-a rachiului :

— Io zic așa... că ai văzut adevărat înainte și am să spun și de ce. Domnu' Preot este jumătate aici... și jumătate unde gîndește ; io sînt jumătate aici... și jumătate unde beau ; baciul' este tot cum spun eu, jumătate aici... și cealaltă unde povestește ; iar tu... ești aici cu o parte și una unde dormi...

Hangiul făcu un semn cu mîna.

— Eu măcar visez în somn, dar tu visezi treaz.

— Ce să faci ? unu' visează așa, altu' așa, fiecare cum poate.

Baciul schimbă locul bîței, ca să se poată sprijini mai bine și începu din nou ca și cum nu s-ar fi întrerupt deloc.

— Era aici, vecin cu mine, baciul ăsta bătrîn, mai bătrîn mult decît mine, acum, voi nu l-ați apucat. A ciobănit toată viața și știa toți munții ăștia. A umblat la oi mai mult decît toți, pînă cînd a albit și l-au lăsat puterile. În anul ăla, cînd n-a mai plecat, a plîns cum plîng copiii.

L-am văzut eu, după ce s-au pornit oile. A stat așa un an și se topea văzînd cu ochii. Toți ziceau c-o să moară, da' în al doilea an a început. Lua sapa și încet, așa cum mai putea, se ducea și căuta pămînt și tăia brazde. Una, două pe zi, că mai mult nu putea și p-ormă bucată a vrut să-l oprească, că-i acoperea din pămîntul muncit da' i-a spus c-o omoară și l-a lăsat. Oamenii au zis că s-a zmintit de bătrînețe și l-au lăsat și ei. Căra în fiecare zi. Odată m-am ținut după el, să-l fi văzut cum tăia brazda și o alegea cu multe rădăcini, să nu se rupă, să se așeze și să facă pămînt nou acolo unde o pune. După aia-o lua în brațe ca pe copil și o purta cu grije, doar că n-o legăna. Cînd se oprea să se odihnească, n-o lăsa jos, căuta un loc mai înalt și se sprijinea doar și nu stătea mult. Femeile îl întălneau și-și făceau cruce în urma lui și el știa. O ducea mai rău cu copiii, că se strîngeau în jurul lui, îl trăgeau de haine și-l necăjeau, dar nu zicea nimic. Și așa în cîțiva ani, de unde credeam că nu mai apucă anul, a făcut o moviță în spatele grajdului și se suiă sus în virful ei. Stătea acolo și se uita în jur, de parcă ar fi fost undeva pe cel mai înalt munte și s-ar fi uitat la lume. De atunci e movila acolo. N-a avut cine s-o strice, că fii-su cu noru-sa s-au mutat peste două vâi după ce a murit el. Au moștenit muntele și s-au dus mai aproape...

Parcă s-a auzit pas de cal. Întii înfundat, ciocănind cîte-o piatră. În piață potcoavele au sunat mai tare, rar ca la animal oboșit. Tîrșit puțin alături de ai calului, pași de om, dar n-a venit nimeni. Iar s-au auzit copite frămîntînd piatra pe loc, a nerăbdare, apoi nu s-a mai auzit nimic, dar n-a venit nimeni.

Preotul, de lîngă ușă, a trecut pragul, a traversat piața și a început să urce poțeca spre poiana bisericii.



Îndoit cu apă, vinul nu prea avea gust, dar preotului îi era indiferent. Bea din cînd în cînd cîte o gură de rușinea hangiuului, care după fiecare pahar, fără apă, plescăia mirîndu-se de bunătatea lui.

Prin ușa deschisă de la bucătărie se auzeau mișcările mutei. Cîte o strachină atinsă de alta, cleștele de la sobă, lovit cu piciorul, iar tocmai de afară din curte, vocea băiatului amestecată cu a celor doi oameni veniți cu o căruță cu lemne.

Stăteau amîndoi cu cîte un cot pe masă și între ei paharele, fiecare în culoarea lui. Hangiul, cu fața spre ușă, văzu semnele baciului și ieși, ca să se întoarcă după cîtva timp, cu un țoi gol.

— E al patruilea pe astăzi, și îi arată preotului țoiul. De vreo lună cam așa îi trage. Ori a intrat în anul morții, dacă aude mă taie, ori s-a prostît.

Ieși cu țoiul plin și rămase puțin afară.

Preotul auzi vocile bătrînilor plecînd și pe a baciului răspunzîndu-le și mulțumindu-i hangiuului pentru rachiul. Acesta se oprise în ușă și îi spunea ceva baciului despre ploaie și de furtună.

— Las' să vie! cum vine, așa trece, și uitîndu-se pe cer, intră înăuntru și-i explică preotului: S-a tulburat rău cerul încolo spre munte. Mă duc să-i spun ăluia să strîngă finul întins la uscat și mutei să ne-aducă ciorba. Mai bea un pahar, pîrînte, pînă mă-întorc și las-o-ncolo de apă.

Preotul se uită în urma lui, duse paharul la buze și gustă. Alb-negru, cînstit-țoț, uscat-ud, mare-mic, vrednic-puturos, dulce-amar, deștept-prost, viu-mort, bun-rău, vin-apă. Apă cu vin e pe undeva la mijloc. Se ridică și vărsă paharul pe ușa deschisă.

Muta aduse străchinile cu ciorbă, le puse masa de alături și se duse să aducă tacimurile.

Ciorba mirosea a oaie. Grăsimea plutea intreruptă doar de bucățile de carne și de coada lingurii, pusă de față în strachină.

E prea fierbinte. Încă două extreme, cald-rece. Nu sînt extreme. Extremele sînt jos și sus pe gradajia unui termometru enorm. La zero absolut și în sus, de ce în sus, spre cald nu există un absolut? Amestecul ar fi încropit, adică nici cald, nici rece. Ar trebui de fapt să fie zero grade, dar nouă nu ne convine și ne-am ales temperatura noastră ca temperatură de mijloc. Apa sub treizeci și șase de grade începe să fie rece, peste treizeci și șase, caldă. La alt animal e altă temperatură... nici cald, nici rece...

— Părinte, se îngroașe gluma!

Hangiul se așează la masă, așteaptă ca preotul să-și facă rugăciunea, apoi continuă în timp ce mîncă.

— Cerul a început să se întunece fără nori. Soarele abia se vede și spre munte e rău de tot.

Preotul se uită pe ușa deschisă.

Umbrele brazilor din curtea școlii abia se mai vedeau. Părea că se înserează. Un ciine fără umbră traversă piața și o luă la fugă pe ulița din deal.

— Mă băiețe, arată mutei să aprindă lămpile, că nu mai vād să bag în gură.

Hangiul strigase către bucătărie, de unde lingurile celor doi se auzeau hîrîite de marginea străchinii.

... Lumină-întuneric, la mijloc crepuscul. Intensitatea variază cu posibilitățile vizuale ale individului. Deci alt arbitrar ... posibilitatea de a face lumină... imposibilitatea de a te lumina sau întuneca...

Fata veni cu lampa și, după ce îi mai așează odată sticla strîmbă, frîgîndu-se la degete, o puse pe masă.

În prima clipă, toți trei au crezut că a făcut explozie gazul. Sticla zburase în tîndări, flacăra se stinsese și hanul întreg se cutremură sub lovitură. Prin ușile acum deschise amîndouă, îi izbi un val de praf și nisip amestecat cu bucăți de crengi și frunze.

În cîteva secunde totul era ca și cum o adevărată explozie ar fi avut loc la cîteva metri. Un oblon zmulș sparse două ochiuri de geam, iar celălalt începu să izbească în neștre cerceveaua.

Muta scotea niște sunete stridente, iar hangiul și cu preotul, cu greu, amîndoi, abia reușiră să închidă ușile. Afară praful se amesteca în întuneric. Umbre de crăci treceau răsucîndu-se, izbîndu-se de pămînt sau ridicîndu-se.

De undeva, de departe, un huiuț ca de prăbușire venea spre ei și se amesteca în zgomotul izbiturilor, al geamurilor sparte și al țipetelor.

În clipele ce urmară, cei trei așteptau să se întîmple ceva, dar ca retezată de aceeași mîină, ce-i dăduse drumul, rafala se opri brusc și o liniște nefirească îi acoperi.

Doar praful plutea încă nehotărît.

— Ce-a fost asta, părinte?

Hangiul nu așteaptă să i se răspundă, și strigă spre bucătărie, unde bănuia că mai este băiatul.

— Tu ce faci acolo? ia-o pe-asta d-aici și duceți-vă să deschideți ușile la grajduri. O să vă duceți după vite.

Preotul încerca să deslușească ceva afară, în piață. Cînd îl auzi, se întoarse spre el. Nu are rost să-i mai spun, tot are să-i trimeată și cred că se vor putea întoarce. De ce mă gîndesc, cred, înseamnă că există posibilitatea să nu se mai întoarcă... Nu mă gîndesc decît la

nenorociri. Ar trebui acum, să caut în amintire ceva frumos, pe care să-l tot trec în prezent, mereu în prezent, ca să nu văd ce e afară, ca să nu mă gândesc că începutul mi-a sugerat un sfârșit... sau, mult mai bine ar fi să fac ceva și să mă gândesc banal la ce fac. Să-i ajut hangiului să lege obloanele și să înfunde geamurile sparte... liniștea asta începe să țiuie.

Întinse mâna și făcu mai mică filacăra felinarului de vint, adus în locul lămpii. Mîna îi tremura și împinse puțin felinarul. Sub fundul de metal, nisipul scrișni și la lumina galbenă, mică, văzu pe lemnul mesei urma ca o semilună a ștersăturii.

Hangiul trînti ușa și o încuie.

— Părinte, afară-i de groază. N-am găsit oblonul, dar nici nu poți să-l cauți. Nu se vede nimic, nici de praf, nici de întuneric. Am auzit țipînd niște femei spre deal, da' nu știu la cine...

În clipa aceea, prin geamul rămas fără oblon, o lumină roșiatică umplu încăperea și imediat, tunetul înodînd bubuiturile una cu alta, de parcă n-ar fi vrut să se mai termine, isprăvi liniștea. A doua rafală veni încet, pe nesimțite. Întîi cu o adiere, abia mișcînd praful, apoi se întări începînd să-l învirtească și cuprinse totul cu frigul ei. Crescu încontinuu și se dezlănțui odată cu primul ropot de grindină, amestecînd ghița cu praful și cu lucrurile purtate, izbînd cu ele pereții caselor, geamurile, pomii, gardurile... Luminile trăznetelor deveniră albe albastrui clipind pe pereți din ce în ce mai des, cîte odată legîndu-se una de alta, vrînd să nu se mai stingă amestecîndu-se să și tînd să și sune fiecare fulger tunetul lui, iar acestea grăbindu-se să și prîndă ecourile sau se acopere, spărgeau aerul tîind rafalele sau împingîndu-le mai repede. Grindina spăla praful, și, noroiță, izbea în geamuri mînjîndu-le cu fiecare boabă, spălînd și murdărînd din nou.

— Părinte, începe mai tare și vitele n-au venit, țipă hangiul.  
...De ce nu tace omul ăsta măcar acum, cînd totul în jurul lui se chinuie, urlă, cînd fiecare lucru, fiecare vietate încearcă să se ascundă, se chircește în ea însăși, micșorîndu-se pe sine, dacă ar putea, pînă la dispariție, numai să scape să nu fie luat, purtat, zdrobit, distrus?

...Și de ce ar face-o? Are siguranța acestei case, îl apără fizic de tot ce se întîmplă afară, dacă îl va răzbi frigul, va lua șuba sau va pune fata să facă focul, dacă îi va fi foame va lua ceva din bucătărie sau din cămară și va mînce.

Ce ar trebui să facă altceva? trebuie să trăiască și pentru asta să mînce și să se încălzească, poate trebuie să și țipe, să sbiere... așa vor scăpa toți care sînt într-o casă sau adăpostiți undeva, și casa sau adăpostul nu se va prăbuși peste ei... cei din munte ce fac?... de ce zornăie sticlele în rafturi?... de ce le aud? nu-l aud pe el cînd vorbește aproape nici cînd țipă și aud zornăitul sticlelor.

Privi spre sticlele din rafturi, ascunse în umbrele mari și una dintre ele se înclină și căzu. Hangiul urmărînd privirea preotului se repezi după teighea și cu mîinile întinse în lături încerca să le împingă înapoi, să cuprîndă cît mai multe cu degetele răsfireate. Căzu încă una. Hangiul se sui pe un scaun.

Ce caraghios arată...parcă e răstîgnit pe raft... și totuși e banul lui, e munca lui, trebuie să și-o apere... ca să trăiască. Are să cadă și sticla din capăt... a văzut-o, nu poate ajunge la ea, cade, a căzut, acum am auzit și bufnitura nu numai cioburile. Nu pot să-l ajut... miroase îngrozitor rachiul amestecat cu vin și cu spirt... au să cadă și celelalte două, de ce nu-l cheamă pe băiat să-l ajute... eu nu pot, au căzut, pe a doua mai mult el a doborît-o. Acum n-am mai auzit nici cioburile... poate va trebui să murim...



Hanul tremura din toate încheieturile birnelor și-ți făcea impresia să se apleacă sub vînt. În camerele de sus, ceva, vreo mobilă sau cine mai știe ce, se prăbușise pe podea și în urma ei alta Spiritele furtunii, de ciudă că nu-l pot dărîma, îl devastau pe dinăuntru.

Hangiul îl chemase pe băiat și îi dădea sticlele, iar acesta le așeza pe tejghea. La fiecare rafală mai puternică sau cînd în obloane izbea o creangă, băiatul se ferea mutîndu-și capul și umerii atît de repede, încît pe una din sticle hangiul o lăsă să cadă în gol. Mina băiatului era la aproape o jumătate de metru. Sticla căzu peste celelalte. Băiatul fugi în bucătărie. Hangiul, coborît de pe scaun cu mîinile în cap, se așază trecîndu-și-le peste față și îl privi pe preot, care îl lumina felinarului și a fulgerelor repetate, stătea aproape reze-mat de perete și părea că se uită la el.

...De ce o fi oltînd așa? nu face nimic, nu vrea nimica, nu spune nimic...

Apucă o sticlă de rachiu începută, îi trase dopul cu dinții, îl sculpă și bău cîteva înghițituri. Rachiu era bun, aromat, tare și îi simți arsura în stomac. O sticlă căzînd din raft îi trecu pe lîngă umăr și se sparse de podea. Simți udătura rachiului prin pantalon și pe piciorul gol în bocanci, se ridică și se sui din nou pe scaun.

Preotul îi mai urmări un timp apoi își mută privirea la geam, unde în locul grindinei, fulgi de zăpadă alergau orizontal pe suprafața stic-lei pînă se topeau. Pe ramele de lemn un strat subțire se topea și se refăcea mereu. Cele două perne puse în geamurile sparte, se îmbibaseră cu apă și din ele, așa umflăte cum erau, ca niște ugere, începuseră să se desprindă picături.

Cîte o creangă se izbea în geam și cîteva fracțiuni de secundă, atît cît frunzele zdrențuite și ude îl atîngeau, păreau că se lipesc, că vor să se prindă de luciul sticlei, să se agațe într-un fel ca să se poată opri. În clipa următoare nu mai erau. Lumina fulgerelor trecea greu acum, difuzată pe perdeaua de ninsoare, dincolo de care nu mai era nimic.

Nu nimic, este altă perdea de ninsoare, și dacă mai fac un pas, aceeași perdea se află tot acolo în fața mea și, la fiecare pas pe care îl voi face, perdeaua se va retrage cu pasul acela. Dacă am să merg repede spre ea și ea se va depărta tot atît de repede, rămînînd mereu pasul acela între mine și ea.

Dacă am să alerg va fi tot înaintea mea la un pas, va alerga tot atît de iute ca mine, iar pasul acela, adică atît cît pot eu vedea, va fi mereu același. Am să mă întorc la stînga, la dreapta, am să alerg înapoi, perdeaua va rămîne înaintea mea, la aceeași distanță. Și am să pierd timpul alergînd și distanța va rămîne aceeași, am să pierd timpul...

Un troznet de copac rupt reuși să treacă peste urletul furtunii. Îl auziseră amîndoi și se uitară unul la altul. Hangiul vru să strige ceva, dar urmă izbitura. Flu atît de puternică încît rămăseră încreme-niți.

În camerele de sus o mobilă grea bufni în tavan. Un hîrșit de crăci zgîrie toată fața hanului. Tabloul din dreapta preotului căzu pe un scaun și geamul se făcu țandări. Raftul mic, de deasupra lăzilor cu zahăr și cu făină se prăbuși și, izbindu-se de colțul tejghelei, se rostogoli în ușa de la bucătărie, pe care o deschise. În fercastra fără oblon, virful unui brad își ținea tremurînd crengile întoarse de vînt. Cele care se îndoiseră de geam îl biciuiau unduindu-se ca niște alge într-un curent de apă.

Hangiul ieși de după tejghea și cu pași mari, hotărîți se apropie de preot, dînd la o parte una din mesele care îl împiedecau. Din bucătărie, speriați, apăruseră și băiatul și muta. Preotul nu se miș-

case. Hangiul se opri în fața lui. Avea o figură înspăimântată, vocea se auzi la fel dar de undeva, o nuanță voită de reproș îi dădea un ton imperativ :

— Părinte, roagă-te ! Murim !

Preotul se uita în ochii lui.

„N-a avut curajul să-mi poruncească pentru că poate vor scăpa și-i va fi rușine să mă mai vadă, dar așa cum mi-a cerut-o, mi-a adus aminte că sînt obligat s-o fac. Trebuie să mă rog. Sînt mijlocitorul lui, al lor, cu Dumnezeu. Dumnezeu mă va auzi pentru că, pretinde el, e obișnuit cu vocea mea. Deci eu trebuie să mă rog“.

— Părinte, roagă-te ! Sînt mii de oi în munte, vite, ciobani, roagă-te !

— Trebuie să mă rog, trebuie să mă sacrific. Sînt ca bătrînul țigan, obligat să descînte\*).

— Liniștește-te, am să mă rog !

Se desprinsese de lingă perete și călcînd peste cioburi și cutii de conserve, se sui pe raftul căzut, în pragul bucătăriei și aplecîndu-se, trecu dincolo. Cei trei îl urmăreau fără să se miște. Il mai văzură în semiîntineric îmbrăcînd o bluză de vînt peste hainele negre, apoi auziră amplificat urletul furtunii și se repeziră să împingă la loc ușa și să o încuie în urma lui.

Stătu nemișcat, cu spatele la ușa prin care ieșise și sprijinit cu mîinile în pereți, în tocul ei, așteptă primul fulger.

„Asta nu mai e furtună, e iad...“

Vîntul, cu tot adăpostul grajdurilor, îi tăie respirația. Strînse și retul de la glugă și respiră înăuntru. Lipit de birne, încercînd să se țină de ele, cu mîinile întinse, porni de-a lungul lor. O rafală îi împroșcă fața cu fulgi. Trecu mîna peste față, o altă rafală îl dezlipi de perete și încă una îl făcu să icnească lipindu-se din nou de el. Se întoarse în loc, printr-o răsucire nedorită, ce-l izbi de colțul clădirii, unde rămase agățat, prins cu o mîină de capetele birnelor. Iși lipi capul de lemnul cu miros de bradolină. Lapovița răpăia pe glugă. Il ustura fața.

„Dumnezeule ! În ziua aceasta pe care tu ai făcut-o noapte, pentru cei de sus, pentru toți, va trebui să ajung să cred în tine, pentru că trebuie să mă rog pentru ei“.

Trecut la colțul celălalt, la gardul dintre grădină și curte, nu-l mai găsi. Se împiedecă de el, căzu, și se opri din nou. La lumina fulgerelor nu se vedea decît un pas pe care îl făcea cît putea mai repede. Uneori nici nu avea timp să-l facă. Ceața părea că păstrează o fracțiune de secundă mai mult, lumina, dar mai rău îl înșela cu deplasarea ei, ca a unei mase solide întrepătrunsă de lucrurile pe care le întâlnea. Gardul dinspre uliță era însă în picioare. A mers pînă la el destul de ușor. Peretele îl apăra și înălțimea lui cu etajul forma un adăpost, unde vîntul, scăpat de pe marginile acoperișului se prăbușea în gol. Vrînd să se salveze, încerca să urce, să intre din nou în aerul din care căzuse, dar aproape ajuns sus, era lovit și azvîrlit iar în gol și tot așa încît, din locul unde era, preotul, în scurtele clipe de lumină, avea impresia că ordinea lucrurilor s-a stricat și că zăpada se ridică din pămînt și se așează undeva pe alt cer. Reuși să smulgă cîteva scînduni din gard. Lovea cu piciorul și le credea căzute în partea cealaltă pînă cînd pe ultima, smulsă mai mult cu mîna, o simți răsucîndu-se, plecînd undeva în întineric. Trebuia să treacă prin gard, să

\* În lumea vechilor marinari, exista credința că țiganii bătrîni cunosc descîntece care pot porni vînturile. Cînd corăbiile intrau în marile acalmii, aceștia erau căutați printre pasageri și obligați să descînte. Toți știau însă că forțele invocate prin ritual, cereau ca plată zece ani din viața celui care chema.

traverseze ulița și pe lângă acel al școlii și al baciului, să ajungă la spărtura potecii care urca în poiană.

Își dădea seama că nu o să poată merge în picioare, așa că, odată aplecat și deșit prin gard, nu se mai ridică, traversă drumul în genunchi și în mâini, tăvălindu-se în noroiul amestecat cu zăpadă. Vântul îl izbea cu tot ce putea purta. Câteva minute se opri și stătu în coate apărându-și capul cu mâinile. Ceva, o cracă, o scîndură din vreun gard, trecu peste el și îl lovi. Speriat, se țiri cît putu mai repede și ajuns dincolo, se lungi lângă gard.

„Începe să-mi fie frică. Dacă mă ridic, risc să-mi fie din ce în ce mai frică și să mă întorc. Nu mi-ar fi rușine de ei, dar nu vor înțelege niciodată de ce m-am întors, de ce mă-e frică. Aș putea sta aici o oră sau două, să mă întorc și să le spun că m-am rugat, să le povestesc ce greu a fost drumul, cum am căutat cheia bisericii, cît am stat pînă am descuiat, cu mâinile înghețate... ce sublimă a fost rugăciunea în întuneric... !

...Aș putea să le spun că am citit la luminile fulgerelor... dacă aș inventa o mică minune? !... O cruce care s-a luminat și a strălucit tot timpul, semn că Dumnezeu nu ne va părăsi și ne va apăra. Totul ar rămîne ca o legendă în cătun și eu, legat de ea, voi rămîne în amintirea lor, ca un adevărat preot! Adevărat preot! Aș fi în stare să fac asta? Mi-e frică! !... Nu pot, dar tare aș face-o !...”

Se ridică greu și lipit de gard începu să înainteze, aproape cu spatele, din șipcă în șipcă. Trebuia să dea de poarta școlii, apoi de colțul gardurilor, unde începea curtea baciului. Trecu de-a bușilea prin locul porții. Nu mai era, și își dădu seama, după cum trece vîntul deasupra lui, că nu mai erau nici brazii, cei trei brazi mari din fața clasei.

„Înseamnă că toți trei stau sprijiniți pe bucățile de ziduri și de acoperiș. Virfuri de brad înfipte în acoperișul de șită, mișcate inconștinu de vînt, rupîndu-l, spărgîndu-l cu cioturile.

Se grăbi să ajungă la locul de întîlnire al gardurilor, unde așezat ca un elev la colț, presat de vînt, încît nu avea nevoie să se mai țină, începu să-și firece mâinile înghețate. Nu-și mai simțea degetele, îl usturau, le băga în gură sau le lovea unele de altele în spațiul strîmt dintre el și încheietura gardurilor.

Fulgerete îi luminau spațiul liber din unghiul șipcilor. Era la două palme de fața lui. Imaginea rămînea în întuneric ca un negativ și se păstra pînă la celălalt fulger. Vîntul îl împinse cu putere în gard, dar clișeul nu dispăru. Fugea uneori într-o parte pînă aproape să se piardă, apoi se fixa din nou la lumina următoare.

„Dacă m-aș putea subția atît de mult, dacă aș putea trece ca și vîntul prin locul dintre cele două scînduri, aș intra undeva în negativul imaginii, în profunzimea ei, adică înăuntrul meu și poate doar atunci, atunci poate...”

Își dezlegă mâinile și cu pumnii în minécile hanoracului, agățîndu-se cu coatele, începu gardul baciului. Nu reuși să meargă mult în picioare. Gardul era mai înalt ca al școlii și se înălța mereu către poartă. Ajuns la bușteanul pe care baciul își bea rachiul, se trînti între el și gard și porni mai departe, tîrîndu-se de-a lungul. Trecu de poartă și, ajuns la colț, se aruncă în șanțul potecii. Stricată de vîntura ploilor, apoi bătătorită de picioarele oamenilor în drum spre biserică, poteca se adîncise aproape de un stat de om.

Mergea aplecat înainte cu apa mai sus de glezne, prin șuvoiul de ghiață topită. De sus vîntul răbufnea în adăpostul șanțului, aplecîndu-l mai mult sau obligîndu-l să-și înfigă degetele în iarba de pe margine, aproape acoperită de zăpadă. Nu se mai ferea de lovituri. Înfundase bărbia în piept și chiar cînd primea cîte una nu mai tre-

sărea. Sus la câțiva metri de ieșirea din poiană gardul de la grădina călăuzei, căzut, făcea un pod prelung deasupra potecii. Nu se putea urca pe el, așa că, fără să se gindească prea mult se culcă, și începu să se tirască pe dedesubt. Se opri pe buza malului, jumătate încă sub gard. Ieșea ca dintr-o vizuină, o vizuină care îl adăpostea de vânt, de lovături și cu toate că apa curgea pe sub el, când primi rafalele de ghiață, se retrase împingându-se înapoi cu mâinile și lăsându-se să alunece împreună cu șuvoiul.

„Dacă stau mult aici îngheț, fără măcar să ajung la biserică. Au să mă găsească înghețat caraghios sub gard... atîta să reușesc să nu mor caraghios... au să se adune să ridice gardul și muntele și ochii lor vor avea ce spune. N-au să ridă... dar propriul meu hoit, înghețat, înclieiat în noroiul ăsta ar arăta imbecil de tot... vor încerca să-l scoată... îmi va rămîne tiparul și pinza se va rupe și va fi un tipar îmbrăcat în negru...”

Pînă la urmă ieși. Se ridică. După trei pași, căzu în genunchi și sprijinit în mâini, porni spre biserică. Înainta încet prin iarba amestecată cu zăpadă. Pe alocuri, zăpada făcuse strat și degetele refuzau să se înfigă în crusta zgrunțuroasă. Când crezu că a mers destul și că trebuie să fie undeva lângă biserică, se opri și așteptă din fulger în fulger să vadă ceva în jur. În afară de perdeaua de zăpadă așezată la un metru în fața lui, nu deslușea nimic. Lumina venea difuză, prin masa de fulgi, venea din toate părțile, de parcă ar fi fulgerat peste tot și oricît se învîrtea și căuta cu ochii... nu vedea nimic...

Stătea ca un animal, în patru labe, pîndind. Asculta să audă rafalele izbîndu-se de ceva, dar urletul acela continuu era prea puternic și vîntul trecea ca peste o imensă cîmpie înghețată.

Încearcă să facă drumuri scurte, în stea, căutînd să se întoarcă pe urme. Sau nu le mai regăsea sau degetele lui nu le mai simțea. În disperare, se ridică și alergă împreună cu vîntul. Alergă mult prea încet și după câțiva metri, trîntit, se rostogoli pînă într-un grup de bolnavi. Îi pipăi pe rînd. Nu-și aducea aminte de niciunul și nici de existența lor. Începu iar să se tirască. De data asta, tăie, după cum credea el, poiana în diagonală, contra vîntului. Nu după mult timp intră într-un tufiș de mărăciini. Ca și grupul de pietre, nu-i spunea nimic. Se chirci la rădăcina lor și își băgă mâinile la subțiori, direct pe piele.

„Trebuie s-o gășesc. Chiar dacă a luat vîntul toată lemnăria, aco-perișul, grinzile, trebuie să gășesc temelia. Am trecut pe lângă ea, poate la un metru, poate dacă întindeam mîna o atingeam. Nu! n-a spulberat o vîntul, n-a intrat în pămînt, ...există undeva... lângă mine, în fața mea, în spatele meu, într-o parte, în alta... trebuie să fie undeva aici... e aici și trebuie s-o gășesc...”

Reîncepu căutarea. Făcea întii câțiva pași, în picioare, aplecat Doporît, continua de-a bușilea. Nu mai ținea seama de direcție, nici nu ar fi avut cum. Tăia în mîntea lui poiana, de-a lungul și de-a latul, pînd cont numai de vîntul care mai mult îl năucea. Când nu se mai putu scula, merse în patru labe. Se tîrî apoi, iar cînd degetele, palmele, coatele nu mai simțiră zăpada, într-o încăpăținare dementă, începu să se rostogolească.

Se lovî cu spatele de un trunchi subțire. Se întoarse și prinzîndu-l între mîini se ridică în genunchi. La lumina unui fulger îl recunoscu. Era un pom sălbatec, altoit de el cu un an în urmă, și nu se prinsese.

Nu-i venea să creadă și așteptă să vadă bandajul înfășurat cu mîna lui. Acum știa unde este. De la pom erau doar câțiva pași pînă la poteca spre han. Îl cuprinse în brațe și începu să plîngă, apoi, ridîcînd fața în sus, undeva spre cer, unde își închipuia că poate ar fi

Dumnezeu, văgăi cuvintele, pe care nu le auzea decît prin el : „Doamne, auzi-mă ! Nu pentru mine, nu pentru mine strig. pentru ei ! „Doamne, auzi-mă ! Nu eu te rog, ci ei ! Oprește-ți mînia ! Oprește, oprește, oprește-Te ! Unde ești, Dumnezeule, unde ești ? Oprește-Te ! ” Tăcu, plecînd capul. Nu se auzea decît furtuna. Lăsa pomul și își dădu drumul pe taluz la vale, spre gardul căzut al călăuzei.

Cînd a intrat în bucătărie la han, muta și-a pus mîinile la ochi și gemînd s-a întors cu fața la perete.

S-a oprit lîngă soba rece. La lumina felinarului părea o sperietoare bulgărită de copii cu noroi.

Doar fața plină de sînge, pe care ochii abia se mai deschideau, te lăsa să crezi că un om umplea zdrențele. Mîinile, întinse ca ale unui orb cînd se ferește de ceva, tremurau sub stratul de noroi amestecat cu sînge, iar degetele chircite ca ghiarele unei păsări moarte, aproape nu mai aveau unghii.

— M-am rugat, hangiuile !

Și, ca izbit de cineva dintr-o parte, călcînd în lături cu pași întrerupți, reuși să ajungă să cadă pe o laviță.

Muta fugi în prăvălie țipînd, iar ceilalți doi, încremeniți, înfricoșați, se uitau unul la altul, își făceau cruci mărunte, de parcă ar fi vrut să gonească duhurile rele.



Primăvara începuse zgîrcită, rece, cu ploi prelungi și zile mohorîte, dar acum, la sfîrșitul ei soarele se descărca orbitor în toate, în-cingînd pietrele și prăfuind noroiul. Acoperișurile abureau încă din ultima ploaie și doar pe locurile adăpostite se mai putea distinge cenușiul deschis al cirpiturilor sau al bucăților înlocuite după furtuna cea mare.

Elena stătea în picioare lîngă fereastră. Nu dăduse perdeaua la o parte și prin ea, ca printr-o ceață, vedea în depărtare munții, pădurile, mai aproape acoperișurile cătunului și dedesubt piața.

Bătrîni ieșiseră ca șerpîi la soare. Din nemîșcarea obișnuită, unul cite unul se ridica să-și dezlipească pantalonii de trup, jilavi din umezeala păstrată a buștenilor.

Elena îi vedea buzele mișcîndu-se mult, repede.

Oamenii îl ascultau sau nu, el continua.

Îl văzu pe hangiu, cu un țoi de rachie în mînă, traversînd spre gardul călăuzei. În urma lui, un băiat înalt, slab, cu hainele pe el, de parcă ar fi crescut dintr-o dată în ultima săptămînă, mergea în același pas, lovînd mereu de picior o sticlă cu gaz. Mai merse puțin în spatele hangiuului, apoi brusc se desprînsese de acesta și coti spre ulița din deal. Ajuns la colțul gardului s-a oprit. Pîndînd să nu mai vină cineva din sus, s-a întors spre piață și a scos limba la toți cei de acolo, rotînd capul spre înțelegerea tuturor. A vrut să fugă, s-a oprit și, cîteva secunde, Elena a avut impresia că se uită în ochii ei. Nu putea s-o vadă, dar la ea se uita și mîna liberă făcu un semn de rămas bun sau de recunoaștere, dispărînd după tufele mai înalte decît gardul.

Hangiul a trecut înapoi și s-a așezat probabil pe scaunul lui.

Elena a vrut să plece de la fereastră, cînd i s-a părut că îl aude. Cîteva secunde a ascultat țînîndu-și respirația. A dat perdeaua la o parte și a încercat, lipînd obrazul de geam, să se uite de-a lungul drumului. Nu putea vedea decît cotitura acestuia și îndoitura gardului livezii. Geamul, sub obrazul ei, tremura ușor. Țînu degetele doar apropiate de el și vibrația îi furnică toată mîna, făcînd-o să se scuture.

Din ce în ce mai puternic, amplificat de firul văii, motorul își trimitea înainte gîfîitul. Îi auziseră toți, hangiuul și preotul se ridicaseră, al doilea alergînd, împiedicat în haine, pe drumul dinspre vale, dădea mereu din mîini strigînd ceva înapoi.

Mașina luă, în viteză, virajul și frînă brusc tirîndu-și coada de praf în mijocul pieții.

Primul coborî Solomon ca valiza lui, cules de cine știe unde, de pe drum, apoi făcîndu-și greu loc, printre baloturi, un bărbat înalt, tînăr, sări jos trîgînd după el pe cineva de mîină, ca și cum ar fi vrut să-l zmulgă dintr-un loc unde, înșepenise.

Hangiuul vorbea cu ceilalți doi, coborîți din față.

Erau dintre cei vechi care mai fuseseră pe acolo, cu patru ani în urmă. Conducătorul de atunci lipsea. Mașina și ea era alta. Nouă, cu luciul proaspăt și nezgîniat, schimbase piața cu galbenul ei. Culoarea se reflecta în geam, în ochii bătrînilor, schimba cenușiul gardurilor și pînă și piatra, de jur împrejurul ei, își deschisese culoarea. Pe ușa din spate, cei doi descărcau baloturile. Unul din ei era femeie. O vedea rîzînd, probabil de ce spunea bărbatul acela înalt.

Apucau de coșurile sacilor și jucîndu-se cu ele le duceau undeva dedesubt, unde Elena nu mai putea vedea.

Au venit și ceilalți doi să le ajute. Molipsiți, au început și ei să rîdă tot de glumele celui înalt, singurul care vorbea și continuă să vorbească și cînd descărcă ultima și cea mai grea dintre lăzi.

Îi vedea mai greu acum, pentru că în jurul lor, femeile și copiii începeau să formeze cercul obișnuit. Mai îndrăzneți, cei mici pipăiau pinza impermeabilă a baloturilor, luciul mașinii, cauciucurile, iar cînd noii veniți terminară, se strinseră în jurul lor și își cerură tainul de ciocolată. Urmă bătălia pe pachetul de batoane.

Cercul copailor, încăierat ca un ghem, se tăvăli la o parte și numai așa mașina reuși să întoarcă și să se strecoare, plecînd pentru al doilea transport.



Ieșise din casă, fără s-o simtă nimeni, și acum stătea sprijinită în coate pe gardul grădinii. Era tîrziu. Luna își termina drumul și peste puțin, dacă putea să încapă, trebuia să intre între finar și magazine. Un cal se mișcă în grajd și lanțul se auzi hînuind peste iesle.

Cele patru colțuri, ca o mică așezare undeva într-un loc fără oameni, își pienduseră culoarea. Albite pe o parte de lumina lunii își amestecau umbrele cu ale pomilor. Doar în cel mai apropiat, atît de apropiat că Elenei i-ar fi trebuit doi pași să ajungă la el, ardea o lumină mică, cît un sîmbure, întetîind doar pe o palmă culoarea pînzei.

Lumina se stinse și umbra înegri cortul. Se auzi foșnetul trupurilor în saci de dormit.

— Te întreb, totuși, și nu face pe grozavul, tu ești sigur că există ?

— Iar începi, de ce dracu' mai încerci și a patra oară ?

— Aș încerca mereu...

— Lasă-mă, că ești sucit ! de ce mai întrebîi atunci ?

— Nu te enerva... nu știu... poate am îmbătrînit și aș vrea să am certitudinea că este acolo, undeva, că nu urc spre un abur, spre o fantomă...

— Rămii aici și ne aștepti !

— Ne cunoaștem de mult și știu că nu ești egoist...

— Isprăvește odată ! că pe urmă încep și eu.

- Ce ?
- Pe dracu' !
- Mai încet, că ne aud ceilalți.
- Ceilalți dorm.
- Ei pot să doarmă.
- Ar fi bine să dormim și noi.
- Dacă putem...

Sacii de dormit foșniră din nou.

Luna își juca în continuare contrastele de lumină și umbră, de alb și negru, din vale pînă la crestele munților.

Elena stătea nemișcată, sprijinită de gard.

— Dacă vrei un argument serios, gîndește-te la călăuză.

— De ce ?

— Ești adormit ! Îl cunoșteai foarte bine. A încercat...

— Singur...

— Așa era el... păcat că era așa...

— Nu ajungea singur.

— Nu ajungea.

— Noi atacăm în doi.

— Of ! Doamne ! vorbim despre asta de data trecută, de patru ani !

— Ei or fi ajuns, l-or fi găsit ?

— Cine ?

— Cine ! ? ? ! Ei !

— Poate că da... poate că nu...

— Au coborît...

te mai întorci, dacă poți, dar tot cobori...

— Da' or fi ajuns ?

— ...

— Ea spune că da...

— Poți s-o crezi ?

oricare dintre ăștia care spun nu...

— „Ăștia“ spun că nu mai e în toate mîntîile... e nebună...

Luna se opri din coborîrea ei.

Frunzele împinse de vînt încremeniră odată cu ea.

— O fi ?

— Iii ?

— Și dacă nu e ?

— ...

— Tu ce crezi ?

— ...

— Du nu cred !

— ...

Nu îi mai răspundea nimeni.

O umbră mare țâie lumina lunii și întunecă totul pentru cîteva clipe.

Vru să se ridice să vadă ce a fost dar nu reuși să-și elibereze mina de sub... de la capăt, bucata de stîncă, pentru că toate greutatea îi trăgea lateral, ieșea din prize și era singurul sprijin.

Se simți ajutat de coardă, schimbă priza și continuă să urce. Pitoanele apăreau unul după altul, acolo unde le aștepta. Se uita mereu în sus, să vadă cine e cap de coardă, dar în afară de tălpile bocancilor și rucsac, nu vedea nimic. Cînd s-au regrupat, cu toate că stăteau lipiți unul de altul, nu-i vedea fața. Era parcă întuneric sau ceață, așa de deasă că nu-l vedea. Au dat de zăpadă și mergeau mereu.

De cînd mergeau ? nu știa.

De cînd plecaseră ? Urcau de mult, sigur urcau de mult. Călcă urmele celui din față, apoi treptele de gheață făcute tot de el. Pe o creastă a ridicat pasul și a privit înainte. Urmele urcau în fața lui pînă departe și la capătul lor era cineva. Era mic, atît de mic, încît nu-l putea recunoaște...

Soarele spărgea albul zăpezii. Doar urmele aveau umbre și ei doi. Prîvi din nou la cel din fața lui. Incepuseră să se apropie și îl vedea bine. Pe cap, în loc de căciuliță, avea un coif de aramă.

Soarele se mutase în arama coifului și erau doi sori...

Se apropiau zorile. Luna trecuse dincolo. Cocoșul își bătu aripile și strigătul lui amestecă luminile.

Roua, ca zăpada, albea corturile și iarba. Pînza unei uși se dădu la o parte, iar în curte, pe piatră, potcoavele unui cal sunară sec și puțin poticnit.

Cumpăna fîntînii se aplecă în partea cealaltă, stătu cîteva clipe, apoi greutatea o trase la loc.

București 29.10.70





Ivan cigrinov  
(r.s.s. bielorusă)

## În ceața liniștită

1

Spre seară, soarele s-a făcut mare și roșu, și pământul a devenit vărgat, acoperit de umbre lungi. Și ceața s-a ridicat deasupra mlaștinii în care creșteau mesteceni începând chiar de la marginea Borovkái, după grădinile de zarzavat. Și acum ceața asta se întindea peste cîmpul de turbă, spre podețul de peste rîpă. Era o ceață liniștită și rară, parcă străvezie.

De undeva, din alte mlaștini, de pe o altă apă, au venit două rațe sălbatice și s-au rotit mult deasupra iazului, neîndrăznind să se lase în jos, ca și cum s-ar fi ferit de ceva.

Era în clipa de încordare premergătoare asfințitului, cînd vacile nu s-au întors încă de la cîmp, iar oamenii, care strîngeau finul în hucă, s-au domolit. Și în clipa asta de încordare stăruia o tăcere desăvîrșită.

În clipa aceasta în Borovka a sosit Reidiha, bătrîna.

Prima care a văzut-o a fost Ganna. Aduna cetina uscată de sub pînii din marginea satului. Observase demult o siluetă însingurată de femeie pe drumul pustiu, dar nu-și putuse da seama cine vine la Borovka în prag de noapte.

— Dumnezeu!... Păi asta-i Reidiha! exclamă Ganna și punînd grebla de-o parte, rămase cu ochii țintă la femeia asta, de parcă ar fi văzut un strigoi.

„De unde naiba o fi venind?” se întrebă în clipa următoare, privind-o cu dușmănie.

Reidihă o văzu și ea pe Ganna, se opri la vreo douăzeci de pași și se uită la ea cu mîna pusă streășină la ochi. Apoi, recunoscînd-o, veni mai aproape.

— Ganna!.. zise cu o jumătate de gură, aproape șoptit, și deodată izbucni în plîns. Apucă poala pestelcii și își șterse lacrimile, după care își suflă nasul în ea.

Mică de stat, adusă de spate, desculță, Reidihă stătea dinaintea Gannei. Avea picioarele bătucite, cu degetele noduroase, și degetele astea ale ei semănau cu ghearele unei păsări mari. Fusta peticită îi ajungea aproape pînă la călcîie; nu era nouă nici bluza lungă de satîn, pe care Reidihă o purta răsfrîntă peste fustă. Pe cap, însă, avea un batic de lînă nou-nouț, cu niște desene amintind penele de pasăre, de un roșu țipător.

Reidihă sughîta de plîns, în vreme ce Ganna stătea neclintită și nu știa ce să spună, nici ce să facă. Auzi ce întîlnire neașteptată! Și cum s-a brodit ca tocmai ea să dea ochii cu strigoiul ăsta...

Și totuși Ganna rosti primele cuvinte calm, fără prefăcătorie, și zice chiar bucurăoasă :

— Mă uit cine o fi venind. Mă uit și zău dacă-mi vine să-mi cred ochilor... Dumneata, tușă Matrunea !

— Eu, Gannocika, eu ! Reidiha încercă să zîmbească, dar era un zîmbet speriat. Mi-am cărat ciolanele încoace, adăugă ea și numai-decît încercă s-o dregă : Merg la Zaborie. Să mă rog și eu, să aprind o luminare...

— Azi e tîrziu...

— Tîrziu, se învoi Reidiha, ridicîndu-și spre Ganna ochii plînsi. Ia spune, mai trăiește aia... aia care avea casa vecină cu Seomka Paraskinov ? Aia... cum, Doamne, îi zicea ?... Avdotka !

— A murit...

— Demult ?

— Îndată după război. De Sin-Petru, mi se pare.

— Da' ce, Doamne, a avut ? Că nu era așa bătrînă...

— Dacă apuca și ea altă viață, poate o mai ducea vreo cinci anișori pe cuptor. Dar vezi, războiul... Și-a pierdut feciorii, omul...

— Mă gîndeam să mîn la ea...

— La noi în Borovka sînt case destule, ai unde să tragi. Ia uite ! Și zicînd așa, Ganna arată cu brațul înspre sat. Poți să vii și la mine. Casa mi-i mare, nouă. Și stau singură. Slavă Domnului, toți și-au făcut case...

La aceste cuvinte Reidiha își lăsă capul în pămînt ; nu se aștepta pesemne, ca Ganna s-o poftască la ea. Ganna nu se așteptase nici ea s-o poftască, dar e un lucru atît de firesc să chemi un om în casă, să chemi pe cineva care n-are unde sta și trebuie să-și afle un adăpost peste noapte, și o bucată de pîine, și o vorbă bună în faptul serii...

Reidiha stătea tăcută, ca și cum ar fi chibzuit dacă să primească sau nu invitația aceasta neașteptată, după care spuse :

— Să-ți de Dumnezeu noroc... Da' Ivan al tău ce mai face ?

— Ivan nu s-a mai întors. Sînt singură.

Reidiha scoase un oftat. Ganna o întrebă :

— Și dumneata, tușă Matrunea, cum o mai duci ?

— Bine. Mie ce-mi trebuie ? Și eu tot singură mi-s. Numai că nu mă vîr în sufletul oamenilor ; oamenii vîr ei singuri la mine. Își spun și ei bucuriile și necazurile. Reidiha spuse toate acestea aproape cu indiferență, ca și cum nici nu i-ar fi păsat dacă Ganna o crede ori ba ; apoi se duse la o cioată acoperită de mușchi și se așeză pe ea, lîngă grămăjoara de cetină. Mai îngrijesc și eu de cîte un copil, mai coc plăcînțele la cîte un hram, mai bocesc la cîte-un praznic... Poate cîndva m-or boci și pe mine oamenii de suflet. Bătrîna duse iar mîna la pestelcă, măcar că nu mai avea lacrimi în ochi. Apoi mușumescu-ți că mi-ai ușurat inima... Niciodată nu m-aș fi gîndit că am să trag la tine... Cu asta ce faci ? întrebă apoi, atingînd cu piciorul gol grămăjoara de cetină.

— De așternut la vacă.

— O ai demult ?

— A doua vară.

— Lapte dă ?

— Așa, puțin.

— S-o stăpînești sănătoasă !

Și astfel intrară în vorbă. Și Reidiha parcă se mai liniști, și Ganna se simțea și ea liniștită.

Între timp începu să se întunece, Soarele asfințise și amurgul învăluia copacii rari. Acolo unde a asfințit soarele s-a ivit un nouaș, care parcă semăna cu un smoc de lînă, și lîna asta era luminată dedesubt de soarele nevăzut și căpătase o nuanță trandafirie.

În numai vreo jumătate de ceas vestea făcu înconjurul celor patruzeci de case din Borovka, și acum în fiecare casă nu se vorbea decât de faptul că a venit la Borova Reidiha, ea, pe care nimeni nu se mai gîndea s-o vadă vreodată în sat.

Reidiha a rămas peste noapte la Ganna. După ce a îmbucut niște pine cu lapte, a stat o vreme pe prispă, sub ferestre, la vedere, după care s-a întors în casă.

Ganna îi făcu așternutul lângă cuptor, pe o saltea umplută cu fin. Suciindu-se de pe o parte pe alta, Reidiha șoptea în pernă, ca o rugăciune:

— Mi-au ostenit piciorușele, mi s-au muiat mînușițele, tot trupul mă doare... E vremea să las ciolanele astea bătrîne să se odihnească...

Tot timpul — și atunci cînd s-a apropiat de Ganna, și mai tîrziu, în sat, cînd se întîlnea cu foștii ei vecini — se aștepta ca dintr-o clipă în alta oamenii să aducă vorba de feciorul ei. De asta se temea mai mult ca de orice pe lume. Dar Dumnezeu s-a milostivit de ea, cum s-au milostivit și oamenii, și nimeni nu i-a amintit de băiatul ei. Și acum, în așternut, pe salteaua umplută cu fin, le mulțumea în tăcere oamenilor din sat pentru că aveau memoria scurtă.

Dar chiar așa de scurtă să fi fost memoria oamenilor ?

Oamenii își aduceau amînte de bărbatul ei, un om cu părul negru, ursuz, își aduceau amînte de fiu-său Iașka, tot așa de țigănos și de posac ca și taică-său.

Da, oamenii țineau minte. Bătrînul Reida și-a petrecut aproape toată viața în pădure. A fost pădunar la moșier și a rămas în același post și în anii Puterii sovietice. Și a stat mulți ani cu familia lui în același loc, lângă Krugloe, avînd casa în mijlocul unei păduri de pini.

Reida își făcea bine slujba. Și-o făcea așa de bine, încît moșierul îi plătea domnește, iar țăraniil fil blestemau; nu o dată s-a tras după el cu pușca.

Abia mai tîrziu, în anii Puterii sovietice, s-au produs unele schimbări. La Ocolul silvic s-a constatat că Reida vindea bușteni, pentru care lucru a fost izgonit din Krugloe. Atunci s-a înfățișat la Borovka, chîtînd unde ar fi mai bine să se statornicească aici. Nimeni n-a vrut să se mai strîmtozeze, toți îi purtau pică pentru anii trecuți, așa că Reida a trebuit să-și facă casa în marginea satului. Iar atunci cînd țăraniil s-au apucat să organizeze gospodăria colectivă, el se uita la ei cu o căutătură de lup de după uluca trainică ce-i împrejmuia ograda și casa cu zece ferestre. Reida n-avea de gînd să intre în colhoz.

— Ferit-a sfîntul, zicea el, să beau ce-i al altuia și să trag foloase de pe urma altora.

Consătenii nici nu-l îndemneau să intre în colhoz, numai mai-marii își ieșeau din fire pentru că individualul ăsta compromitea îndeplinirea planului de colectivizare.

O dată a luat foc grajdul de vaci al colhozului. A ars toată noaptea scurtă de vară, iar dimineața, cînd s-a împrăștiat fumul, în Borovka și-a făcut apariția un milițian călare. Purtîndu-și în buietru pe uliță calul negru, a cotit spre casa lui Reida, l-a arestat și l-a dus, amenințîndu-l cu pistolul, pe drumul mare, în tîrgul din apropiere.

O săptămîină mai tîrziu au plecat din Borovka și Reidiha cu fecioru-său. S-au speriat să nu fie cumva deschiaburiță și și-au încărcat zoriți sîpetele în căruță.

De-atunci Reidiha nu s-a mai arătat în sat.

Dar în 1942 și-a făcut apariția în Borovka fiul ei, Iașka Reidă. Era într-o uniformă militară străină, cu un cap de mort la mîneacă, și a năvălit în sat cu un detașament de pedepsire. El, Iașka Reidă, care era așa de șters și se ascundea întotdeauna după spinarea lui tătine-su, s-a înhăitacat cu nemții. Stătea alături de un ofițer german în cerdacul înalt al fostului birou al colhozului și se uita cu o bucurie răutăcioasă cum îi minau soldații pe oamenii din Borovka în piața satului. Aici, în piață, se înălța o spînzurătoare. Oamenii n-au știut cine va fi spînzurat pînă în clipa cînd a coborît din cerdac Iașka Reidă. El s-a repezit la un bătrîn, tatăl Gannei, și împungîndu-l cu pistolul automat, l-a dus la spînzurătoare.

Bătrînul a fost spînzurat. Dar dușmanii nu s-au mulțumit numai cu atît.

În aceeași zi a ars tot satul. Reidă a aprins primul cu un șomoiog de cîlți smoliți un acoperiș de stuf, după care soldații nemți au mai dat foc la cîteva case, și vîntul a mînat văpaia de la un acoperiș la altul...

După incendiu, Ganna, aproape ieșită din minți, sfîrșită de tînguieți, și-a înmormîntat părintele. Deasupra ruinelor fumegînde, oamenii îi blestemau pe nemți și pe trădător, și pe cea care l-a născut pe Iașka Reidă...

În vara următoare, Iașka Reidă a fost capturat de partizani, care au nimicît în apropiere de Pankovskaia Buda tot detașamentul de pedepsire. Trădătorul a fost adus la Borovka și împușcat în marginea mlaștinii, într-un loc unde creșteau mesteceni rari și unde aproape tot anul stăruia sub picioare o apă ruginie.

### 3

A doua zi bătrîna s-a sculat dis-de-dimineață. Neobișnuită cu casa, s-a tot uitat în jur, apoi, cu băgare de seamă, ca să n-o trezească pe stăpîna casei, s-a strecurat în tindă și, clătîndu-și fața zbîrcită cu apă din cofă, a ieșit în cerdac.

Ceața încă nu se împrăștiase și plutea pe deasupra iazului în straturi albicioase. Și se părea că pădurea de peste iaz se clătîna în aer, ridicîndu-se deasupra norilor.

Pe cerul senin se ridica dinspre răsărit soarele, încă palid, încă puteai să te uiți și să te tot uiți la el.

În sat stăruia liniștea, pe uliță nu era țipenie de om, și numai de departe se auzea bătîndu-se o coasă.

După o vreme, în urma Reidîhei ieși în cerdac și stăpîna casei. Nu mai avea somn; scosese vaca la cireadă și acum nu mai putea să doarmă.

— Aici la voi e un rai, zise Reidîha, auzind pași, și glasul ei trăda deopotrivă tulburarea și pizma. Un rai!

Ganna, zgribulindu-se prinsă de răcoarsea dimineții și întorcîndu-se spre Reidîha, o privi pentru înfrîna oară cu atenție în față. Avea o față tare bătrînă, încoloră, cu găvanele ochilor pustii.

— La noi așa a fost întotdeauna, zise Ganna, dar numai de cînd îi păru rău, zicîndu-și că Reidîha ar putea răstălmăci cuvintele ei ca pe o mustrare. Se surprinse gîndindu-se că de ieri se poartă cu bătrîna asta ca și cînd ar avea vreo vină față de ea și acum o ferește de tot ce i-ar putea face o neplăcere.

Reidîha nu mai zăbovi prea mult. După vreun ceas se pregăti de plecare. Dar mai înainte de a ieși în uliță, începu deodată să se foiască și, tot suspinînd, porni să măsoare odaia din colț în colț.

Ganna stătea tăcută. Ar fi vrut ca bătrîna să plece mai repede. I se părea că a săvîrșit o faptă rea găzduind-o, deși știa că nimeni dintre vecini nu o va osîndi, că oricare în locul ei ar fi făcut la fel. Vezi că nu întotdeauna simțămintele tale se potrivesc cu faptele. E drept, îi era teamă să arate că acum bătrîna o împovărează. Spuse doar la urmă că în Zaborie, unde avea de gînd să se ducă Reidiha, biserica e demult închisă, că popa s-a bețivît, și că degeaba bate ea drumul într-acolo.

Reidiha îi aruncă Gannei o privire scurtă, stînjenită, și deodată, la fel ca și în ajun, izbucni în plîns fără nici o pricină, mozulînd în mîini baticul de lînă pe care uitase să și-l pună pe cap. Și așa, cu ochii plînși, se apropie de Ganna și începu să-i vorbească printre lacrimi. Vorbi mult și încîlcit, totuși Ganna putu să înțeleagă ce vrea bătrîna, ce o roagă, și era atît de sălbatecă, atît de înspăimîntătoare, atît de smintită în rugămîntea asta a ei : să-i arate mormîntul lui fecioru-său, Iașa Reida !

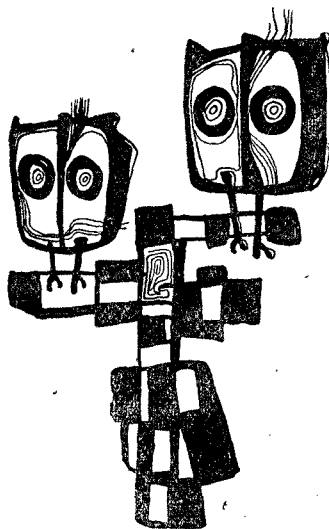
Ganna se trase înapoi, revăzînd limpede pentru o clipă anul acela de demult, spînzurătoarea aceea, oamenii aceia înfricoșători, cu cap de mort la mîneacă, oamenii aceia care l-au dus la spînzurătoare pe tatăl ei, și acum se uită cu o privire mînioasă la Reidiha, și i se umplură și ei ochii de lacrimi, și-i spuse bătrînei printre sughîțuri, parcă înghițînd lacrimile fierbinți :

— N-are să ți-l arate nimeni... nici eu, nici altcineva. Nimeni n-are să ți-l arate, tușă Matrunea !

Și atunci Reidihii i se umplură ochii de lacrimi liniștite, și ea întinse mîinile înainte, ca și cînd ar fi cerut îndurare, dar Ganna îi întoarse spatele, ca să nu plîngă laolaltă cu ea, pentru că fiecare din ele își plîngea durerea ei.

Iar mai pe urmă, cînd Ganna, cu ochii fără lacrimi, scînteind de mînie, se întoarse spre ușă, n-o mai văzu pe Reidiha ; atît de incetșor a părăsit bătrîna casa aceasta care a găzduit-o peste noapte.

În românește de Igor BLOK



# demostene botez



## patrie

Da ! Toate satele din țara mea  
Sînt satele mele natale, —  
Că au ieșit cochete la șosea  
Sau sînt pitite undeva-ntr-o vale.

Le știu și casele pe dinafară,  
Cu prispele de lut sau cu cerdace,  
Chiar dacă azi le văd întîia oară  
Și parcă-n ele mama și azi toarce.

Din tot ce au, nu mi-i strein nimic ;  
Nici vacile ce vin spre seară-n sat.  
Și oamenii, pe toți, îi știu de mic,  
De cînd, copil, cu toții m-am jucat.

Prin toate parcă am avut un neam,  
Chiar de nu știu pe nume cum îl cheamă ;  
Prin toate parcă și acum mai am,  
Și unii chiar cu mine de o seamă.

Că frați mi-au fost copiii toți din sate,  
De dinainte de-a fi fost în viață ;  
Și m-am jucat pe ulițele toate  
Că le mai văd și astăzi ca prin ceață.

Le văd și-acum cînd lămpile-n ferestre  
Cu stele-nseamnă pînă sus, Carpații,  
Precum înseamnă-n nopțile aceste,  
Prin sate, mii și mii de constelații.

Da ! Toate satele din țara mea  
Sînt satele mele natale, —  
Că au ieșit cochete la șosea  
Sau sînt pitite undeva-ntr-o vale.

Și toți țărani sînt părinții mei,  
Și-orice săteancă este mama mea,  
Ce mi-a adus de undeva din stei  
O cremene ce-a scăpărat o stea.



# al. cerna-rădulescu



## final

Mi-e via năpădită de flăcări și rugine,  
Răstavul dintre rînduri e aplecat și-ngust :  
Pe lujerul de viță stau ugerele pline  
De soare și de lacrimi răstălmăcite-n must.

Fără odihnă toacă sfirleaza din gutui,  
Se înfioară coarda, în frunze zvonul bate :  
Dintre butuci, în goană spre culme, un vătui  
Despică prin podgorii cărări înfricoșate.

Piraietele de sevă, secate, se înnoadă :  
Așteaptă via cîntec să urce prin grădini,  
Să-i scuture povara belșugului de roadă,  
S-o culce-apoi la sinul de lîngă rădăcini.

## prunc

Pruncul înfășat de vreme  
de-ntuneric nu se teme,  
fiindcă după scăpătat  
bruma lunii l-a scăldat  
și i-a pus între sprîncene  
semn de rîvnă și de lene,  
de nici nu pot să mai știu  
dacă-i mort ori dacă-i viu :  
cum șade pe lacră-ntins,  
are umblet necuprins ;  
prin ogradă cum aleargă,  
scutecele-l țin și-l leagă.



Doar în miez tirziu de noapte,  
cînd trec toate-n somn și-n șoapte,  
visurile lui cumiți  
inviază în părinți.

## podgorii

Soarele, de cînd mă știe,  
m-a aflat mereu în vie  
legînd strîns lingă arac  
vița mea de rod sărac,  
întinzîndu-i punțile  
ca s-așeze nunțile  
dintre frunza ei pătată  
și lumina ne-nserată.

Pe la prînz, făceam mai rar  
tufărișul de lăstar,  
să-i las loc deschis, să vază  
cum coboară în amiază  
prin văpaie din țării  
ochii plînselor Mării, —  
să-și sărute fiii, jos,  
în ciorchinele mustos.

Iar acum, după chindie,  
doar culesul ți-l las ție, —  
că mai am o măgură,  
dincolo de negură,  
unde nu-i ajunsă știre  
de nici o bună vestire.

Și am strîns de-aici altoi,  
să pun vie mai de soi.

## brumă

Nu se tem de crivăț vechii mei stejari.  
Nu se tem de vînturi plopilor-nalți și rari.

Nu se tem de grindini ierburile moi.  
Florile grădinii nu se tem de ploi.

Nu se teme griul verde din livezi  
De povara caldă-a stinselor zăpezi.

Dar se tem de bruma de la cîntători  
Și copaci, și grîne, și ierburi, și flori :

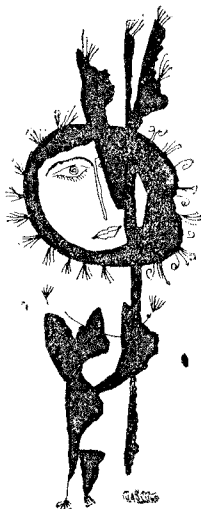
Valurile-i albe, blinde vin înot  
Aducînd blestemul arderii de tot.

## destin

Răsare în adîncuri un soare orb și stins.  
Subpămînteană goană pornește din osîndă,  
Cu săgetări prin humă și cu opriri la pîndă  
După răspuns chemării strigate-n necuprins.

În zbor tîrit se-adună și leneș se îmbină  
Ispita ne-ncercată, din veac sădită-n os,  
Cu apriga-mplinire a datinei de jos —  
Învăluite-n coajă, de cuib, la rădăcină.

Începe-apoi urcușul pe brînci și pe furiș  
Spre straja albă-a porții tărîmului de-afară,  
Unde lumina arde făptura și-o doboară.  
Din scrum se naște cîntec, în ramuri. prin frunziș.



ion bălu

## marin preda, romancier

Aproape jumătate din epica întiiului volum din Moromeții se desfășoară într-o simbătă seara, în noaptea spre duminică și duminică toată ziua. De la început, lectorul are sentimentul pătrunderii — într-o literatură saturată de tematică rurală — în intimitatea unei lumi complet diferite de aceea a predecesorilor.

Nu este vorba numai de schimbarea unghiului de investigație a raportului țaran-pământ, care de la Slavici la Rebreanu a preocupat pe prozatorii români, ci de adaptarea — printr-o nativă intuiție — a unei viziuni moderne asupra vieții satului. Și aici originalitatea este organică și necesară. Roman despre țărani, Moromeții nu este și un roman „țărănesc”; punind în mișcare populația unui sat oarecare din cîmpia Dunării, Marin Preda nu ne oferă simpli eroi țărani, ci personaje rurale de infinită complexitate psihologică și de un rafinament intelectual desăvîrșit. Romancierul Marin Preda a realizat acest lucru uimitor că ne înfățișează țărani care gîndesc, vorbesc și acționează ca niște intelectuali, care au habitudini intelectuale și simt plăcerea de a participa la dispute teoretice, au conștiința că aparțin unei colectivități naționale anume și sînt cu adevărat interesați de mersul lucrurilor țării. Cu alte cuvinte, Marin Preda opune tipologiei tradiționale țaranul mistuit de mișcări sufletești inedite, de drame de esență intelec-

tuală, pe alte coordonate problematica eroilor lui Camil Petrescu fiind transplantată cu desăvîrșit firesc în lumea satelor. Scriind despre țărani, Marin Preda adoptă aceeași viziune modernă cu care un Faulkner, un Steinbeck sau Caldwell s-au aplecat spre complicata viață a țaranului sondînd sinuozitatea psihologiei ale lumii rurale.

Roman-problemă, „Moromeții” sînt în același timp un roman-dramă. Comentatorii au subliniat conflictul care divizează familia lui Moromete, dar nu s-a observat că încă din primele pagini, toată această dramă este așezată pe o simfonie a neliniștii și așteptării încordate, a producerii unui inevitabil eveniment ce pune stăpînire pe întreaga ființă a eroului principal.

În seara aceea de simbătă, „la începutul verii”, familia Moromete se întorsese de la cîmp. Primele capitele conturează, deocamdată discret, divizarea familiei. Paraschiv, Nilă și Achim se culcă; fetele, Tîta și Ilinca, se duc la scăldat; Nicolae vine cu oile, Moromete iese la poartă iar mama rămîne singură ca și cum ar fi fost de la sine înțeles că trebuie „să aibă grijă ca ziua să se sfîrșească cum trebuie”.

Moromete „stătea pe stănoaga podiștei și se uita peste drum. Stătea degeaba, nu se uita în mod deosebit, dar pe fața lui se vedea că n-ar fi rău de s-ar ivi cineva... Oamenii stăteau însă în curți, nu era acum timpul de ieșit în drum. Din mîna lui fumul țigării se ridica drept în sus, fără grabă și fără scop”.

Acum are loc faimoasa scenă a dăsimulării, des citată vreme de un deceniu și jumătate, scenă ce reliefează unul din atributele esențiale ale „complicatului” — psihologic vorbind — Moromete. Scena e condusă cu mină de maestru, dar dincolo de disimularea lui Moromete, doi oameni se înfruntă, fiecare vrînd să surprindă în inflexiunile vocii celuilalt intențiile ascunse, să intuiască dincolo de cuvintele rostite, voită nepăsătoare, gîndurile adevărate. Tudor Bălosu vrea să-i cumpere salcîmul și la întrebarea directă: „— Ce faci, Moromete, te-ai

mai gândit? Imi dai salcîmu-ăla"? Moromete nu răspunde: „Da, am discutat odată să-ți vînd un salcîm! Poate am să-ți-l vînd... poate n-o să-ți-l vînd... De ce trebuie să ne grăbim așa!?", părea să-i spună el vecinului.

„— Dar Victor al tău... El nu mai iese la sapă, Bălosule? Sau de cînd e voiajor nu-l mai aranjează? zise Moromete. Adică admitem cazul că fiind ocupat... mai adăugă el". În întrebarea aparent dezinteresată, vecinul sesizează refuzul voalat și nu-și poate stăpîni iritarea: „Păi de ce zici că nu vrei să-l mai dai, Moromete? Că vroiam să-ți-l plătesc...

Drept răspuns, Moromete începu să se uite spre cer:

— Să-ți mînte că la noapte o să plouă. Dacă mă ploaia asta, o să fac o grămadă de grîu, Tudore! Și Tudor înțelese: recolta bogată îl va scuti de vînzare; o vreme nu mai zise nimic, reflectînd; apoi schimbă el vorba cu scopul de a-l determina pe interlocutor să-și precizeze poziția:

„— Mă întîlnii pe la prînz cu Albei. Zicea că mîine dimineață o pornește prin sat după impozite.

Moromete rămase nemișcat.

— Zicea că a primit o dispoziție, sau un ordin, dracu' să-l ia... că cine are de achitat foncîirea și n-o s-o achite mîine o să le ia din casă.

Moromete se mohori dintr-o dată... „și comportamentul lui în aceea seară, în noaptea ce urmează și în prima parte a dimineții va sta continuu sub semnul acestei „mohoreli” pe care nimeni din familie nu o observă, chiar cînd, pușin mai tirziu, la masă, își avertizează nervos soția: „Pune fa, mîncare și mai trage-te pe fălcile alea că te-or fi durînd de cînd vorbești! (...) Mai bine vezi ce-o să faci că mîine dimineață... dar ce zic eu: mîine dis-de-dimineață o să vie ăla să-ți ia țoalele din casă.

— De ce să-mi ia țoalele din casă? — întrebă femeia nevinovată.

— Așa! Ca să se mire proștii, răspunse omul“.

Moromete știe că orice s-ar întimpla, mîine va trebui să-și plătească impozitul. Din acel moment, vînzarea salcîmului era hotărîită. Privită din unghiul de vedere al lui Moromete, disperarea mamei care striga ca „scoasă din mințî”, aștîtă de oboseala ucigătoare și de sentimentul nedeslușit că toți ceilalți stau și numai ea muncește, e practic lipsită de importanță. Din glasul ei răzbate și durerea că nu-i poate fi de nici un folos lui Nicolae, a cărui rugămînte o ascultase aparent nepăsătoare. Însă dramele ce frămîntau familia, aspirațiile, dorințele refulate par îndepărtate și lipsite de însemnătate. „Studiul” lui Nicolae, motivat psihologic cu atîta fină intuiție, nu e de actualitate; să plece Achim cu oile la București? eventualul câștig rămîne improabil. Important este ceea ce se va întimpla mîine. Datorile sint mari și scadențele se apropie amenințător.

De aceea nervozitatea lui Moromete crește neconținut, vorbele lui sint usturătoare și palma grea se lasă pe capul lui Nicolae. Moromete încearcă să găsească un sprijin, o confirmare sau infirmare a gîndurilor sale în discuția cu Nîla, dar neliniștea continuă să-l stăpînească și aproape întreaga noapte nu poate dormi. Se ridică din așternut și singur, în grădină, meditează. Gîndurile se împletesc cu fraze rostite cu voce tare într-o aparentă discontinuitate peste care plutește grav aceeași neliniște. Hotărîrea definitivă e luată: salcîmul trebuie tăiat! Dacă s-au înțeles cu Achim să plece la București, „însemna că trebuie să li se facă celor trei pe plac pînă la capăt, să nu se mai atingă nimeni de oi și cum altceva n-avea ce vînde, salcîmul trebuia tăiat“.

Aproape imediat, Moromete se oferă în ipostaza actorului. Ca „actor“, Moromete își joacă rolul fără cusur. Eroul își exprimă uimirea, nedumerirea sau supărarea pe felurile registre sonore, calculînd efectul fiecărui cuvînt, modelîndu-și intensitatea vocii, căutînd momentul potrivit pentru aruncarea replicii, vorbele sale fiind totdeauna încăr-

cate de multiple sensuri. A fost mult citată scena în care Moromete înfruntă pe agenții fiscali, ca după o îndelungată tocmeală să le dea o mie de lei din banii luați pe salcim. Atmosfera de comedie e incontestabilă și „jocul” lui Moromete semnificativ, cum s-a subliniat, o modalitate de apărare.

Însă „jocul” eroului acoperă nu odată o ironie subtilă, de indiscutabil rafinement, ce duce gîndul spre Caragiale. În casa lui Bălosu, comentează grav refuzul lui Victor de a bea fuică dimineața, ca apoi, în drum spre fierăria lui Iocan, să-i relateze întîmplarea lui Dumitru lui Lae, prefăcîndu-se ingenuu a nu pricepe nimic. Multiplele nuanțe ale simulării și disimulării au rolul de a apăra armonia lui interioară, cîndoarea și puritatea nativă ce-i caracteriza conduita.

Mai cu seamă rolul de actor îi place să-l joace în fața mulțimii și pilduitoare mi se pare secența din aceeași dimineață de la fierăria lui Iocan. Scena, poiana din fața fierăriei, ca în teatrul antic, se află în aer liber; spectatorii: sătenii; „unii stăteau în picioare, alții pe niște butuci vechi, aduși acolo cine știe de cînd și tociți de ședere”; toți erau „gălăgioși și parcă nerăbdători”; actorii: Moromete și Cocolă (cel dintîi, înainte de a ajunge în poiană — asemenea actorului care înainte de a intra în scenă se machiază — se oprește în curtea cuiva și se bărbierește); piesa jucată: analiza dezbatărilor parlamentare.

Țăran filozof, Moromete nu e și un filozof țăran, în accepția tehnică a epitetului și Marin Preda a avut intuiția marilor creatori de a nu-l scoate din condiția clasei sale subliniindu-i astfel și mai convingător unicitatea. „Ca un școlar care nu e sigur pe el”, Moromete citea mai întîi în gînd frazele, apoi le relua cu voce tare și glasul lui avea atunci „niște grosimi și subțirimi ciudate, cu opriri care scormoneau înțeleșuri nemărturisite sau încheieri definitive...” Reluînd propoziția: „S-au săvîrșit crime cu siguranța impunității”, Moromete elimină ultimul

cuvînt „care i se părea de prisos”, pronunță „slăvire” în „înțelesul lui bisericesc” și citea mereu „cu pauze mari încercînd să înțeleagă”.

Însă cîntîm, pe Moromete nu-l părăsește „mohoreala” de aseară, intuită de Dînu Vasilescu, în timp ce-i modela chipul din lut: „Era capul unui om care se uita parcă în jos.. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie, drept și scurt, ca ceva din liniștea gînditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de... Da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cocolă, fără Dumitru lui Nae...” Și cortina cade pe chemarea minioasă a Ilincăi care își striga tatăl acasă. Sosise agentul fiscal.

Timp de douăzeci și patru de ore, Marin Preda pune în mișcare lumea unui sat întreg pe dimensiunile lui fundamentale, surprinzîndu-l în ipostaze definitorii, cu tendința vădită de a le epuiza. Latura erotică este absorbită de cuplul Bîrică-Polina; latura dramatică de destinul lui Boțoghînă; răzvrătirea anarhică, aspră, e întruchipată de Țugurlan, spiritul destructiv e simbolizat de Guica, sora lui Moromete.

Deasupra tuturor se revarsă destinul Moromeților. Gospodar cu relativă stare materială, Moromete nu observă cum familia îi este sfîșiată de două puternice conflicte: unul de natură economică — cei trei fii din prima căsătorie, perpetuu nemulțumiți, instigați și de Guica, fac planul de a-și ruina tatăl prin plecarea la București — altul de natură spirituală: bigotismul soției și ateismul soțului vor dezechilibra căsnicia. repercusiunile răsfrîngîndu-se, mai ales în al doilea volum, asupra vieții lor sufletești.

Început pe o „mohoreală”, sfîșitul întîiului volum cade pe minia de inexprimabilă intensitate a lui Moromete. Fazele ei sînt analizate cu minuție în același stil indirect, introspectiva analitică scoțînd la iveală o subtilă dramă, cu adînci rezonanțe umane. Ilie Moromete are

certitudinea că Achim l-a înșelat și pe distanța unei zile și a unei nopți, își face cu acuitate o succintă retrospectivă. Unde a greșit? Cu ce și-a nemulțumit feciorii de vor să fugă de acasă? Întreaga ființă îi este chinată de această interogație; vorbele îi sînt inecate într-o tristețe duioasă, aproape nepăminteană, mersul lui pe uliță trădează o ireparabilă nenorocire, glasul îi sună turbure și sugrumat sau urlă schimonosit la față. Achim l-a înșelat. Dar Nilă? Dar Paraschiv? „...nu cumva Paraschiv, văzînd acum familia încolțită de primejdia ruinei să-și fi schimbat sau să-și schimbe gîndurile?” Cu nemaipomenită încordare încorsetată sub o mască de nepătruns, Moromete le sondează intențiile. Joacă din nou rolul actorului, dar de data aceasta cu disperare și certitudinea îl umple de tristețe.

Din această clipă, Moromete se întoarce spre el însuși. Absent la tot ce-l înconjoară, caută departe de sat o singurătate desăvîrșită și înfruntarea cu sine însuși e și nu mai puțin amețitoare. Moromete nu înțelege, dar întreaga lui comportare anterioară îl acuză. Tragedia lui Moromete se află în Moromete însuși. Undeva, în fibrele adînci ale ființei sale, Moromete se dovedește a fi un incurabil egoist. Fără să-și dea seama, el sacrifică interesele familiei sale, pentru bucuria de a se simți el însuși. Existența nu înseamnă pentru Moromete dăruirea fără reticență familiei, străduința de a realiza o armonie, de a ridica și călăuzi în viață copiii.

Îl caracterizează o anume nepăsare (ajunsese, gîndea de pildă Tuğurlan, „să-și ajungă lui însuși cu ce avea. Era sănătos, avea copii sănătoși, avea două loturi de pămînt, era un om deștept care își făcea plăcere să stai cu el de vorbă”), o anumită delăsare și uimirea agentului fiscal :

„— Ce dracu, mă, nea Ilie! (...) Ce dracu, mă? Nu poți să plătești cîteva mii de lei? (...) Toată lumea plătește loturile numai dumneata o întinzi ca gaița-mașul de mai bine de cincisprezece ani...”

e de fapt uimirea lectorului însuși. O anume lenevie de subtil rafinement, în care respiră a ceea ce „craivă” lui Mateiu Caragiale, caracterizează personajul. Lene în sens comun, fiindcă ceasurile acelea sînt de fapt ceasuri de beție intelectuală. Nu e mai puțin adevărat că există în Moromete o conștiință patriarhală. El e stăpînul absolut. Aici își găsește explicația refuzul de a trece casa pe numele soției, dar caracteristică ni se pare atitudinea lui Moromete în timpul secerișului.

Moromete greșise lăsîndu-se prea mult în voia firii sale. Care poate fi remediul? „De astă dată gîndurile sale nu mai căpătau glas și el se chinuia zadarnic să le smulgă de acolo și să le facă limpeză. Zăceau undeva în adînc, într-un întuneric nesfirșit. Moromete se întreba: „Ce e de făcut?” și întrebarea se auzînd în acest întuneric ca un bolovan iar întunericul, în loc să scadă, urca la suprafață ca o apă turbure și amenințătoare”. Tragedia lui Moromete constă în faptul că nu are conștiința vinovăției sale. Pentru ultima oară, în fața lui Nilă și Paraschiv, joacă rolul părintelui mărginit, incapabil, însă trăirea interioară e pe dimensiuni monumentale și dezlănțuirea cumplită. Ca și cum această trăire i-ar fi secătuit vitalitatea, comportamentul lui Moromete înregistrează o schimbare de substanță.

Pe nesimțite, viața Morometilor e impletită cu existența satului în genere, prozatorul aducînd în scenă epoci anumite: premilîtăria tinerețului, poemul secerișului, viața notabilităților satului, datinile și tradițiile: jocul călușarilor, obiceiul spălării picioarelor de Rusali ș.a. Lor li se adaugă capitolele XIV și XV din prima parte a celui de al doilea volum — surprinderea pulsației cîmpiei într-o după amiază de vară — un adevărat tablou de War-teau în haină rurală. Acestea și altele fac din Moromeții o veritabilă „monografie sătească”.

Roman-problemă, roman-dramă, Moromeții se transformă cu cel de al doilea volum într-un roman-filosofic. Viața milenară a unei întregi

clase sociale confruntată cu un mod nou de existență și cu o concepție nouă despre lume. Tocmai de aceea, în prezentarea evenimentelor, Marin Preda adoptă perspectiva creatorului anonim utilizată și de Emi-torului în poezia de inspirație folclo-rică. Așa se explică de ce eveni-rii războiului al doilea mon-mentele războiului al doilea mon-mentele schimbările petrecute în sat și în țară, vreme de aproape șase ani cu un slab ecou în conștiințele ce-lor mai mulți. Cu o siguranță exemplară, Marin Preda a izbutit să condenseze timpul unui deceniu și mai bine într-o relativ scurtă secvență a romanului, lăsându-ne sentimentul că a spus tot ce era de spus.

Al doilea volum al romanului aduce în prim plan înfruntarea din-tre timpul istoric și destinul uman, individual sau colectiv, înfruntarea sălbatecă cu „vicleniile“ istoriei. Și iarăși nu întâmplător acțiunea ro-manului este concentrată pe răs-timpul citorva zile: una la seceriș, alta la treierat, o alta la o ședință de partid. Timpul, aducînd cu sine, aparent pe neașteptate, o răsturna-re a valorilor ce scoate la iveală din adîncuri o involburare nemai-întîlnită de pasiuni, aruncă asupra lumii sociale inevitabile surprize. Inițial contradictoriu, uneori apa-rent ilogic, timpul istoric începe lupta contra satului tradițional, im-potriva bazelor lui economice în primul rînd. În această confruntare, oamenii sînt preocupați să rezolve conflictul lor cu istoria, care îmbracă forma unei forțe exterioare ce se străduiește s-o impună fie indivizi din sat, fie elemente din afară. O lume nouă se construiește în vreme ce alta este supusă destrucției.

Lîndu-și materia epică din curgerea ireversibilă a timpului, a-semenea lui Faulkner, Marin Preda conferă personajelor sale turburătoare semnificații ce depășesc limi-tetele unei existențe oarecare. Și în acest sens, Ilie Moromete devine un simbol: simbolul țărănului român în genere, care are o comportare singulară, particulară în fața sti-mulilor externi. Prin aceasta, Marin

Preda se distanțează dintr-o dată vizibil de toți contemporanii săi.

Simbol al unei lumi de pe un arame meridian geografic, Ilie Mo-romete nu-și pierde trăsăturile lui individuale de erou unic, irepetabil, de complexă ființă umană, care încearcă să pătrundă viltoarea vre-murilor cu proptă sa minte, sprin-jinindu-se continuu pe experiența multiseculară a clasei sociale căreia i se integrează și planurile interfe-ră continuu împrumutîndu-și unul altuia semnificații nebanuite.

Lumea în mijlocul căreia trăise pînă la amiaza vieții și care consti-tuia locul său sub soare, își dezvă-luie brutal pentru Moromete strania sa față. Nu este mai puțin adevă-rat că din această lume, Ilie Moro-mete percepe inevitabil numai o parte. Cu instinctul prozatorului în-născut, Marin Preda își pune eroul să privească realitatea înconjură-toare — cum de fapt o privim toți fără să ne dăm seama — prin pris-ma eroului lui Stendhal, care par-ticipă la bătălia de la Waterloo.

Imposibilitatea de a înfelege ra-țiunea manifestărilor exterioare ale existenței determină dezordinea lă-untrică a eroului: „El simțea că primejdia care-l amenința, aceea de a-și pierde pentru totdeauna liniș-tea și de a nu mai putea să se înteleagă cu oamenii era cu mult mai mare decît aceea care ar fi ur-mat pierderii pămîntului pe la ca-pătul căruia se plimba acum. Să ajungă să urască oameni necunos-cuți, cum se întîmplase în ziua a- ceea cînd mergea cu Nicolae pe drumul de munte, să urle, s-o ame-nințe pe mama sau, și mai rău, a- ceastă pornire turbure împotriva unor oameni care de fapt nu făcu-seră decît să glumească, cum se întîmplase chiar adineauri cu cei care îl întîmpinaseră la răs\_pîntia aceea de uliță, ce puteau să însemne toate acestea?“

Inițial, Moromete opune acestei lumi o rezistență pasivă, obscură. Dezacordul, îndoielile, împotrivirea și le rostește cu voce tare, monolo-gind deseori ceasuri nesfîrșite, ferit de priviri străine, ori susținîndu-le cu patos în fața prietenilor, adunați

în jurul lui acasă — scenele în întregime opunându-se adunărilor duminicale de odinioară din poiana fierăriei lui Iocan. Regretînd paradisul pierdut, Moromete aspiră să-l recîştige.

Aproape fără voie, întii insensibil, apoi din ce în ce mai evident, Moromete interpretează personal existența lui și a semenilor, exprimîndu-și convingerea că undeva, în spatele evenimentelor trebuie să fie un înțeles, trebuie să răzbată o lumină. Firește, Moromete nu poate trece dincolo de aparente, dar, ciudat, tocmai dorința nepotolită de a înțelege are un efect regenerativ asupra personalității sale. El, țărăn, nu va pieri: „Pînă în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el”... Ca entitate biologică el, țărănul, va dura alături de elementele naturii cît va exista natura. Nu întîmplător Moromete are această revelație în timpul unei ploii puternice de vară. Prizonier al elementelor, sub apa ce cădea pe grumazul lui în care vremea „săpase ciudate semne, asemănătoare și ele cu pămîntul, dar cînd e crăpat de o prea îndelungată secetă”, eroul trăiește sentimentul permanenței. Prin cuvintele sale grăiesc neștiutele generații de țărani ale căror oseminte s-au vărsat în el și pe care la rîndul lui le-a vărsat în urmașii săi.

Roman al lui Moromete, al doilea volum este și romanul devenirii lui Nicolae și a altor personaje. O comună întreagă se înfruntă cu istoria, destine știute se modifică imprevizibil. Și tatăl și fiul trec prin experiențe amare în planul trăirii individuale, dar eșecurile fac parte din ordinea firească a lucrurilor. După o despărțire temporară și o încercare de apropiere în perioada cît Nicolae este trimis în sat în campanie agricolă, cei doi se despart definitiv între ei, și amîndoi de sat. Nicolae nu poate trece peste o incipientă agresivitate împotriva încăpățînării tatălui de a i se așeza în cale. Laturi noi ale vieții interioare a personajului sînt scoase la iveală, luminînd din unghiuri ne-

asteptate profilul turnat în bronz al lui Moromete. Pe alt plan și în alt mediu, dragostea sa pentru cei trei fii reface iubirea lui Goriot pentru fiicele sale.

Personaj de o unicitate încă necuprinsă în literatura română, imposibil de încorsetat într-o formulă, Moromete se îndreaptă încet, încet, spre amurgul vieții, ducînd cu sine, închisă în suflet, o mare dezamăgire. Capitolele finale ce închid ultimele clipe ale vieții lui Moromete sînt scîldate într-o nespusă melancolie. Ați observat cadența de bocet a frazelor prin care Iinca evocă zilele din urmă ale bătrînului? Sau jalea respirată de monologul stîns în plîns al lui Nicolae?

Un sentiment de vinovăție, certitudinea că a greșit iremediabil, că nimic nu se mai poate îndrepta frînesc din vorbele fiului, care se frămîntă noaptea cu tîmpla pe pernă: „— Tată, șopti el, eu nu te-am părăsit niciodată, știi bine...”; în fața ochilor deschiși, „în lumina veșniciei zile de vară care scâldea bătătura și salcîmii de acasă apărui chiar tatăl său din grădină și o luă încet spre poarta de la drum cu mersul lui ciudat care îți spunea că de acolo de unde vine e greu să-ți spună ce-a fost (...) — Tată! șopti deodată Nicolae și în aceeași clipă simți cum se năpustește asupra lui din adîncul neștiut al ființei un val de duioșie agresivă care îi pipăi gîtul și începu încet să-l sugrume. Tată, tată, chemă el și își duse coatele la ochi hohotînd. Unde te duci tu acum, încotro o s-o iei după ce o să deschizi poarta și o să ieși la drum?...“

Destinul eroului îl urmărește deopotrivă pe cititor și pe romancier. Moromete nu și-a epuizat valențele sufletești și recente capitole publicate în trei numere consecutive din Luceafărul, ne duc la încheierea că Marin Preda va reveni asupra romanului din care nu ar fi exclus să se ivească o epoe de valoarea trilogiei faulkneriene.



Ceea ce face farmecul Răspititorilor, roman scris înainte de ela-



borarea volumului al doilea din Moromeții și ca o consecință directă a nepuinței relative de a-l scrie la o anume dată — este înainte de toate meditația pe marginea unor sentimente fundamentale general-umane: dragoste, prietenie, datorie din perspectiva curgerii timpului și a responsabilității pe care o încumbă fiecare din actele individului în raportul istorie-existență.

Noua carte a lui Marin Preda rămâne în primul rând romanul unui timp interior, care într-o etapă istoric determinată întreprinde radiografia morală a societății. Risipitorii nu au un subiect anume, o desfășurare epică obișnuită. Timpul curge peste oameni și întâmplări îndiferent, dar sub căderea lui două momente fundamentale se întrepătrund continuu: prezentul trăit și trecutul rememorat. Prezentul servește adesea drept cadru desfășurării anchetei morale. Printr-un imprevizibil al existenței, fiecare personaj este cu necesitate determinat să se întoarcă într-unul sau în mai multe momente ale vieții lui asupra lui însuși, fie că o face singur, fie că e determinat de cineva să se confeseze. Epica romanului o constituie traumatismul moral al eroilor, aceasta impunând modificarea modalității narative anterioare. Aproape fiecare personaj este privit din felurite unghiuri de investigație morală. O anume latură a personalității doctorului Munteanu dezvăluie medicul Sirbu în relatarea făcută lui Vale, fratele Constanței; altul este același personaj cînd meditează asupra sa, îndată după întoarcerea de la Roma; altă față a eroului luminează raporturile în continuare dintre medicul Munteanu și Sirbu ca, în fine, un cu totul alt om să apară în ședința de partid, hotărîtoare pentru destinul lui. Nici una dintre imagini n-o anulează pe cea anterioară; dimpotrivă, îmbinate într-un nexus, toate concură la conturarea caracterului.

De fiecare dată personajul este implicat într-o situațiune, determinat să ia o atitudine, să opteze sau să-și exprime dezacordul. El se dezvăluie fără ezitare, însă nu putem

afirma că îl cunoaștem pe deplin. De fiecare dată avem intuiția că dincolo de vorbe, de gesturi, de fapte și atitudini mai rămîne ceva — și aici e paradoxul — ceva despre care nici prozatorul nu ne poate spune nimic sigur. Iată, paradoxul e numai aparent. Constanța, Mimi, Gabi, medicul Munteanu și Sirbu i-au dat romancierului satisfacția de a me surprinde exprimînd uimirea complexă încercată în fața unui erou în care se concentrează vitalitatea și proșpețimea întregii lumi dar și toată efemeritatea ei. În acest sens, personajele lui Marin Preda sînt o enigmă, personaje enigmă deschise spre semnificații multiple. Aici trebuie căutată modernitatea romancierului Marin Preda.

Ce oferă Vale despre motivele rupturii dintre Constanța și soful ei din relatarea medicului Sirbu? Aproape nimic precis, nimic sigur, dar faptele înfățișate sînt încărcate de sugestii. Pe cauzele despărțirii cade retrospectiv și privirea Constanței. Tinăra femeie are certitudinea indifferenței sofului și trăiește acut senzația de teamă ce pare a porni din adîncuri: „Și parcă mi-e frică și de ceea ce înțeleg că înseamnă frica asta. Ce-ai făcut? ! Il întrebuse ea și pe chipul ei începuse să apară tregptat o expresie de înstrăinare înspăimîntătoare, de ce ai stricat ce începusem și de ce-ai mai început dacă aveai de gînd să strici? Ce sa întîmplat?” „Nu știu ce s-a întîmplat, de unde vrei să știu eu? răspunse el cu o voce parcă goliță de viață lăuntrică și se întoarseră apoi unul la altul, privire în privire, fără să clipească un timp nesfîrșit de lung, căutînd parcă să afle astfel ceea ce rațiunea și gîndirea logică nu reușea să descifreze“. Relatăta de soț doctorului Sirbu, aceeași scenă e învăluită în altă tonalitate, deoarece el se străduiește să găsească o explicație „înstrăinării“ Constanței produsă sub ochii lui în numai cîteva ceasuri. Și pe măsură ce povestește și încearcă să explice, observă că certitudinile sale, sau mai bine zis ceea ce a crezut că reprezintă niște cer-

titudini, devin nesigure, estompate, faptele de atunci nemaiavind acum gravitatea inițială.

Constanța, în perioada convalescenței, se întoarce iarăși, de data aceasta intrigată, asupra aceluiași episod adunînd neistovită reproșuri și învinuiri „cu speranța obscură că această tristețe nemiloasă și agresivă o să-i înceapă în cele din urmă sufletul și o să poată în sfîrșit să bocească, prăbușită într-o suferință reală...” În sfîrșit, doctorul Sirbu, pus alături de Constanța, rămîne deconcertat de relațiile ei, hilare nu o dată. Unde este adevărul personaj? Pilduitor în ordine umană, destinul Constanței prefigurează pe plan spiritual destinul tuturor „risipitorilor”.

Aproape cu regularitate, criza morală este declanșată, figurat vorbind, de un accident provocat de un eșec intim, accident aflat în incongruență cu aspirațiile interioare ale eroului și care brusc pune în primădie echilibrul lui lăuntric. Acesta reprezintă momentul declanșării crizei, urmat imediat de o perioadă depresivă în care eroul caută să înțeleagă ce i s-a întimplat. Eventual un altul, medic de obicei, intervine, străduindu-se prin ceea ce ce am numi „anchetă” să elucideze natura șocului și să-i găsească remediul. Odată criza trecută, personajul își dobîndește un relativ echilibru, echilibru clădit pe o nouă ordine rezultată din confruntarea individului cu epoca.

Istoria contemporană imprimă existenței umane un sens căruia nimeni nu i se poate sustrage: „Șocurile la care sîntem supuși din pricina pierderii seninătății și echilibrului sufletesc, seninătate și echilibru supuse unei continue agresivități a mediului și de care nici măcar nu sîntem totdeauna conștienți, nu sînt ele cauza unor mari tulburări în comportamentul omului de azi?” — nota romancierului în mărturisirile prilejuate de apariția celei de a treia ediții a romanului.

Timpul istoric rămîne permanent termenul de raportare. În acest apel tragic la sensul istoriei trebuie căutat semnificația metaforică a ti-

tlului romanului, cit și locul cărții în proza contemporană. Nu s-a observat că Risipitorii se constituie într-o frescă a societății române din anul 1952, an decisiv, pare a spune prozatorul, în acțiunea de armonizare a personalității cu idealurile colectivității.

\*

Relația dintre om și timpul istoric, de integrare sau de expulzare a lui în și din epocă constituie tema romanului Intrusul.

Eroul principal, om cu cultură și pregătire profesională modestă dar cu vizibile potențe, Călin Surupăceanu, este un oarecare, „normal, ca atîția alții”, care nu face nimic altceva decît să se comporte „normal” într-o etapă dată. Cu sinceritate dezarmantă, omul spune semenilor ce gîndește, dar adevărul incomodează și curînd, tocmai din străduința de a se comporta cum îi e firea într-o vreme cînd nu toți fac așa, eroul crează impresia de „anormalitate”.

Fondator, alături de inginerul-șef, al șantierului și viitorului oraș, Călin trăiește într-o societate tinăra încă, aflată în plină transformare, dăruindu-se cu abnegație muncii colective. Printr-o adecuată intuiție a raporturilor dintre om și timp în manifestarea lui istorică, Marin Preda demonstrează convingător, acumînd fapte comune, dar impregnate de o puțin obișnuită forță de generalizare artistică, cum mediul devine treptat, treptat, de neînțeles pentru erou, care continuă să-și păstreze ingenuu contemplativitatea și încrederea în lucrarea timpului. El însuși devine un „străin”, un „intrus”.

Pe această latură, Intrusul poate fi alăturat Străinului lui Camus, cum a observat, printre cei dintîi, Georgeta Horodincă. Analogia este fundamentală, dar nu se poate vorbi de o influență directă a lui Camus, ci de reflectarea națională a unui spirit universal al vremii, izvorît din înfruntarea directă a omului cu istoria... „Intrusul” este un străin autohton, un om al unei lumi încă în formare, pus brutal în

fața absurdului, printr-o inversare a raportului dintre conținutul și sensul faptelor și noțiunilor.

Călin Surupăceanu — numele însuși este caracteristic pentru răscucirea lăuntrică a eroului care caută să se înțeleagă pe sine și pe semenii săi — săvârșește o faptă ce în condiții „normale” este considerată eroică: salvează fără șovăire un om de la moarte, accidentându-se în același timp grav, devenind inapt pentru profesia în care se calificase. Fapta, în loc să-i atragă laudele colectivității, îi aduce numai umilințe, punctind fără greș, în indiferența generală, prăbușirea eroului.

Decăderea are loc nu numai pe plan profesional, social și sentimental, ci și în ordinea năzuințelor intime ale personajului, a idealului ce-i canalizează energia și-i susținuse forțele. Totul se derulează invers, ca un mecanism scăpat de sub control, tot ce pînă la actul de eroism semnificase urcare și realizare este supus după aceea implacabil destrucției. Păstrîndu-și neatins idealul îndepărtat al vieții, înconjurat feeric de o lumină nepămînteană, Călin acceptă în ordine terestră compromisul sperînd să găsească liniștea refacerii echilibrului, dar pretutîndeni intențiile sale dau greș.

Cu amară voluptate sint analizate consecințele singularizării nevoite a eroului, îndepărtarea prietenilor, înstrăinarea soției care îi reproșează numai aparent absurd „egoismul” dovedit în fapta eroică făcută. Mobilurile ce pun în mișcare reproșurile soției sînt de o logică stringentă, disperarea ei adevărată: omul pe care-l așteptase trei ani spre a-i deveni soție a greșit undeva ireparabil — nu în fapta eroică propriu-zisă, ci mai înainte, reproșul vizînd de fapt structura caracterologică a eroului, felul lui de a fi așa și nu altfel, însă salvarea de la moarte a omului acela a declanșat moartea lui socială, rostogolindu-se vertiginos pe ultima treaptă. Zbuciumul eroului e nu mai pușin spectaculos. Pătrunderea caracterologică, capa-

citarea de a sintetiza în figura umană vaste semnificații, reliefează însușirile romancierului de observator profund al sufletului uman. Visul final are rezonanțe simbolice, individul nu poate suplini mersul istoriei și Călin Surupăceanu aici a greșit. Partizan al timpului istoric, Călin a mers prea repede. Singur cînd a călcat grăbit, rămîne la fel de singur în clipele prăbușirii, cînd timpul istoric grăbește el însuși pașii, împingînd la marginea societății pe cei împotriva cărora Călin se ridicase singur.

Pentru erou nimic nu se mai putea reface. Doar elanul constructiv a rămas neatins. Plecînd spre un alt șantier, în căutarea omului pe care-l simțise inițial veghînd asupra lui, Călin Surupăceanu are pentru orașul părăsit, în care și-a ratat viața, un zîmbet nostalgic: „Adio băieți! Trăiți și munciiți în noul vostru oraș, pînă o să-i dați bătrîni care-i lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care or să vă convingă”.

\*

Romanele lui Marin Preda ne dau sentimentul că ne aflăm în fața unei personalități artistice ieșite din comun și printre elementele ce-i conturează plener personalitatea, cîteva se impun cu necesitate.

Înainte de toate, Marin Preda a modificat radical optica asupra unei întregi clase sociale: țărînia mea, luminînd-o dintr-un unghi inedit, schimbînd, în același timp, și datele esențiale ale raportului țaran-pămînt. Abordînd dintr-o perspectivă nouă relația fundamentală tradiție-inovație, Marin Preda a adus o contribuție reală la cunoașterea fondului sufletesc al omului de azi, a universului său de gînduri și sentimente, de aspirații și frămîntări.

Cultivînd tradiția romanului românesc interbelic cu punctele de plecare în Liviu Rebreanu și Camil Petrescu, Marin Preda s-a arătat totodată receptiv la noile mijloace artistice experimentate pe plan mondial. Asimilarea tradiției și a-

titudinea deschisă spre inovație, unificate într-o conexiune dialectică de o personalitate originală —au infuzat romanelor lui Marin Preda una din caracteristicile esențiale ale marii literaturi de totdeauna: echilibrul și armonia clasică. Marile conștiințe ale veacului nostru, un Malraux, un Hemingway, un Faulkner sînt „simpli” în arta lor.

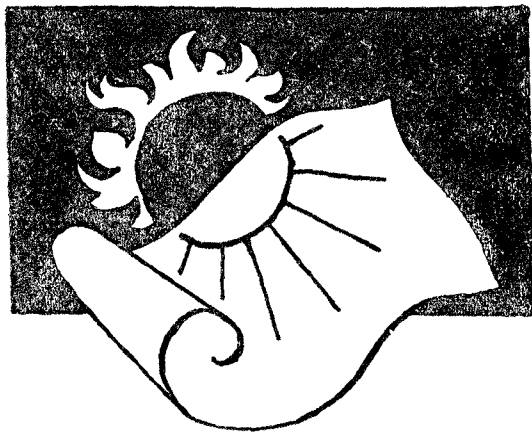
La nivelul marilor literaturi străine, dar cu mijloace personale, Marin Preda introduce în cîmpul literaturii contemporane, asemenea lui Proust sau Thomas Mann, tema acțiunii timpului asupra vieții omului, încleștare din care individul iese învingător sau învins.

Densa problematică umană cu implicații filozofice a romanelor lui Marin Preda își are izvorul în participarea activă și reflexivă a autorului la socialism. Timpul prezent este pentru Marin Preda, ca pentru toți marii creatori de la Nea-

goe Basarab la Sadoveanu, aspectul fenomenologic al prezenței și permanenței românești pe un anumit meridian geografic. Prin intermediiul romanelor lui Marin Preda ne redescoperim pe noi înșine și ne resfrîngem mai adecuat în oglinda lumii: oferim universului o spiritualitate și un ethos specific.

Influența lui Marin Preda din nuvele și mai cu seamă din Moromeții asupra literaturii române de azi, rămîne covârșitoare. O întreagă generație de prozatori contemporani intrată în literatură în jurul anului 1960 — generație ce numără în rîndurile sale pe Dumitru Radu Popescu, Ștefan Bănuțescu, N. Velea — a debutat sub înriurirea stimulativă a romancierului Marin Preda.

Moromeții, Risipitorii și Intrusul sînt lespezile de granit cu care Marin Preda, un foarte mare prozator, contribuie la edificarea romanului românesc.



90 de ani de la  
nașterea lui Lovinescu

Florin Mihăilescu

## e. lovinescu și condiția criticii

Ca și impresionismul\*), dogmatismul (ca abitudine generală, caracterizată prin rigoare, consecvență și opoziție la subiectivism) va dobîndi la un moment dat în viața lui Lovinescu accepții destul de paradoxale. Înclinat, în general, spre reconsiderarea noțiunilor, teoreticianul relativismului și al revizuirilor le folosește foarte des în înțelegeri care îi aparțin în exclusivitate. De aici necesitatea de a glosa cu cea mai mare atenție la marginea termenilor lovinescieni, ca să altfel pot lua naștere — cum s-a mai întîmplat — confuzii regretabile, care ne îndepărtează inevitabil de cunoașterea adevăratei situații.

Procesul de clarificare teoretică, început încă înainte de primul război, intră în deceniul al III-lea într-o fază superioară, odată cu apariția marilor sinteze: „Istoria civilizației...” și „Istoria literaturii...”. Aproape toate ideile vechi mai importante le întîlnim acum situate în ansamblul unei concepții cu amănunțit mărturisit sistematice. După 1939, „Memoriile” aduc, în fine, o nouă considerații fără a mai schimba însă perspectiva.

Reținem mai întîi din epoca anterioară marea repulsie a criticului față de spiritul pamfletar, trăsătură pe care o va păstra totdeauna.

\*Vezi art. nostru „E. Lovinescu și impresionismul critic” în „Contemporanul” nr. 17 iulie 1968, p. 9.



eugen lovinescu. văzut de marcel iancu

Pe bună dreptate a putut scrie mai târziu că „sensul precis al acțiunii mele de un sfert de veac este tocmai disocierea criticii de pamflet și eliminarea pasiunilor, a relei credințe și a necuviinței din domeniul evaluărilor estetice”. Lovinescu a acuzat în repetate rînduri critica contemporană de „cleverie mărunță”, demascînd diferitele forme de ofensivă ale imposturii, care sub masca anonimatului lovește în talentele reale sau mutualitatea „micilor clanuri” sau „cooperative literare”, care promovează lauda reciprocă fără să poată ieși din cercul unor interese înguste.

Aversiunea față de orice neprincipialitate în viața literară, față de așa-numita „critică a Corybanților”, l-a dus pe Lovinescu de la început spre exaltarea condiției de obiectivitate. Convingerea lui, pe care a exprimat-o de nenumărate ori, era că „obiectivitatea de cugetare și stăpînirea de formă sunt singura pavăză de care se poate rupe lancea pamfletarului”. Nesprîjinindu-se pe criterii sigure, neputînd avea

încă un caracter propriu-zis științific, critica trebuie să se întemeieze pe răspundere morală și probitate intelectuală.

Atitudinea pamfletară este, dimpotrivă, expresia lipsei de respect nu numai față de alții, ci și față de sine. Violența cu care se manifestă tocește în cele din urmă cuvintele și le răpește forța originară, virulența condamându-se și anulându-se prin propriile sale mijloace. Când a constatat că „impresionismul conține virtual însuși germenele pamfletului”, dacă nu se caracterizează prin „respectul tuturor valorilor, simțul demnității personale, conștiința ordinii morale”, Lovinescu a început să folosească tot mai mult termenul pentru a defini „un principiu de anarhie socială”.<sup>1</sup>) Delimitarea lui față de impresionismul dezlănțuit al lui Iorga sau față de subiectivismul fără idei generale al lui Chendi a devenit mai fermă și mai transparentă. Curvintul însuși îi va fi devenit criticului insuficient pentru a-i fixa mai limpede poziția de austeritate morală. Cum să ne explicăm altfel că evoluția sa ajunge până acolo încât Lovinescu crede a se defini mai bine prin dogmatism?

Este înfățișarea sub care se prezintă criticul însuși în ultimul volum al „Istoriei literaturii române contemporane”, „Mutația valorilor estetice”. Pornind de la un articol al lui G. Călinescu asupra temeiurilor autorității critice și întrebându-se la rândul său asupra aceleiași probleme, Lovinescu înlătură din discuție talentul, cultura, sensibilitatea estetică, argumentând incapacitatea lor de a conferi în ultimă instanță prestigiul și reține, în spiritul mai vechilor sale convingeri, condiția morală a criticului. Atât talentul cât și cultura, „în absența unor principii de o natură universală și științifică” pot devia „critica din instrumentul unei ascensiuni spirituale în cel al unei ascensiuni sociale, de parvenire, de compromisuri divers interesate”, a cărei singură frână „stă numai în

caracter, care, fără să excludă eroarea, anulează reaua credință și poza; în critică, caracterul reprezintă unitatea de reacțiune estetică împotriva elementelor externe ce s-ar interpune între obiect și subiect”. Desigur, Lovinescu admite fără discuție că orice alte însușiri „nu-i pot decît spori prestigiul”, dar „elementul esențial al autorității” rămâne „de natură pur morală”.

Mai mult decît atât: „Pentru a-și spori autoritatea, în complexul căreia intră și factorii psihologici, critica trebuie să aibă un caracter oarecum dogmatic”. „O afirmăm cu atât mai categoric, scrie Lovinescu, cu cât ni se recunoaște, de obicei, practica impresionismului critic”. Iată niște declarații care pot să pară cel puțin derutante. Criticul se explică însă pe larg.

Mai întâi el distinge „în dogmatism un element de fond, directiv, și un element de expresie”. Definind pe primul prin „raportarea în aprecierile estetice la un punct fix, normativ, inflexibil, oricare ar fi el”, Lovinescu se desolidarizează, totuși, de „concepția metafizică a unui frumos în sine” și preferă lui M. Dragomirescu, modelul bazat pe autoritate morală al lui Titu Maiorescu și cel animat de „o aprigă convingere” al lui C. D. Gherea sau chiar al lui N. Iorga. Fără a pune în discuție valabilitatea principiilor acestora, criticul notează faptul demn de reținut că ele „chezăuiesc cititorului prezența unui judecător incoruptibil”. Evident, „fixarea unui punct de orientare nu atrage după sine mai multă comprehensiune, ci, dimpotrivă, înseamnă o limitare de orizonturi și un izvor de nedreptăți. Sub raportul însă psihologic ca generator de autoritate — și critică, înainte de toate, e autoritate — prezintă o superioritate incontestabilă asupra impresionismului”.

Iată — putem zice, o dată ajunși aici — încă un ecou al polemicii din 1909 cu M. Dragomirescu. Pentru că nu cu puțină surprindere constatăm că Lovinescu a ajuns după douăzeci de ani exact pe ace-

<sup>1</sup> „Memorii”, vol. II, p. 27.

eași poziție cu adversarul său, recunoscând că autoritatea criticii stă totuși în principii, acestea și nu mai acestea asigurând unitatea judecăților de valoare. Preferința pentru siguranța verdictului o dă Lovinescu pe seama publicului care, „fără a fi în stare să distingă calitatea estetică a judecăților, rămâne în planul moral care impune“.

În afară însă de această valoare de fond a dogmatismului, criticul subliniază latura formală a atitudinii, care i se pare chiar mai importantă, intrucît „nimeni nu posedă certitudinea estetică, dar mulți pretind a o practica infailibil“. Și, citind din nou cazul lui Dragomirescu, Lovinescu observă că în asemenea situații „dogmatismul nu e chiar un dogmatism de fond ci de formă, bazat pe fermitate de expresie, de ton, fără referințe și fără replică, pe o afirmație categorică în numele unui frumos absolut dar absent care câștigă și impune, căci nimic nu impune ca tonul categoric“.

Oricum am privi nuanțele pe care Lovinescu le introduce din belșug la fiecare pas, nu putem să nu recunoaștem în cele de mai sus punctul cel mai înalt al unei evoluții, care pornind de la supremația subiectului critic a ajuns acum să postuleze nu numai nevoia unei obiectivități morale, susținută încă mai de mult, ci chiar a uneia fundate pe coerența principiilor. Deși afirmațiile criticului sînt suficient de clare, vechea lui nostalgie după certitudine se simte și dincolo de ele, plutind parcă printre rînduri ca o prezență obsedantă.

Dar chiar mutînd discuția în plan practic, nu se poate să nu se vadă că Lovinescu și-a îmbogățit neconținut perspectiva asupra literaturii cu concepte bine articulate, care, deși lipsite de rigiditate în fața talentului, nu sînt mai puțin ferme sub aspect ideologic.

Existau astfel motive puternice pentru ca opinia critică a contemporanilor să poată proclama aderența fostului impresionist la un gen de dogmatism, ale cărui nuanțe, oricît de complicate, nu pu-

teau totuși să-i disimuleze esența. Indiscutabil însă că Lovinescu nu abandonează ideile sale de bază din prima perioadă și afirmă constant realitatea „inefabilului“ și incapacitatea criticii de a-l amula: „peste sensul cuvintelor, scrie el, se comunică o forță (...) înregistrată numai de anumite sensibilități receptive fără a putea fi fixată sub forma grafică“. La acestea, Lovinescu ține să adauge imediat: „Dincolo însă de aceste elemente imponderabile, îi rămîne, totuși, criticii posibilitatea de a se apropia de opera de artă pentru a-i studia procedeele tehnice, după cum se apropie omul de știință de lumea organică pentru a-i studia mecanismul, fără a putea ajunge, totuși, la însuși izvorul vieții“.

Se remarcă numai de cît o amendare sensibilă a impresionismului de altădată. Și nu e singura. Criticul găsește cu cale să se sprijine și pe alte „principii“ mai mult sau mai puțin riguroase. Răspunzînd acuzației de dogmatism, Lovinescu nu recunoaște nici o „mutație bruscă“ în ideologia sa, dar precizează că „dacă în privința atitudinii generale, în cursul celor douăzeci și cinci de ani de activitate nu s-ar putea constata decît o evoluție de clarificare și de afirmare categorică a mobilității fenomenului estetic, e neîndoios că simplismul atitudinii inițiale de scepticism și diletantism s-a complicat cu timpul cu numeroase alte puncte de vedere și considerații, care integrează relativismul în carele locului și timpului, ale culturii și stilului epocii“.

O astfel de „complicare“ este, după Lovinescu, și concepția sa cu privire la genurile literare. Mărturisind aceeași nevoie absorbantă de certitudine, critica „evadează din domeniul esteticii“ în direcțiile cele mai îndepărtate pentru a se întemeia mai statornic pe criterii sociologice sau morale, în general, pe criterii extraestetice. „Impresionist în materie estetică, la noi, dl. Iorga de pildă, a dogmatizat în numele imperativului național și, uneori, și moral, iar C. Dobrogeanu-

Gherca, în numele imperativului social". Pe M. Dragomirescu, Lovinescu îl scoate din cauză din „lipsă de autoritate“.

Cit despre sine, afirmând legitimitatea nevoii de certitudine, dincolo de „deviațiile și confuziile de situare la care a dus“, el mărturisește dorința de a descoperi puncte solide de reper în chiar planul esteticului și preconizează în consecință „principiul de oarecare stabilitate a genurilor literare“. Considerând în mod hegelian că „puterea de creație a omului nu se manifestă decât în două direcții fundamentale: a subiectivului și a obiectivului“, Lovinescu crede a putea deduce de aici o seamă de legi interioare care justifică o anumită puritate principială a genurilor literare. Bineînțeles dificultatea practică a unei asemenea viziuni nu este ignorată. Criticul știe că „realitatea este, negreșit, mai complexă și genurile se găsesc, în cele mai multe cazuri, implicate în variații numeroase; difuziunea auralului sub forma unor firicele impalpabile în masa vastă a minereului nu exclude însă ideea auralului pur și valorificarea lui pe măsura purității“. Iată de ce aplicarea principiului genurilor literare nu trebuie privită ca un exces al „dogmatismului strîmt“, ci ca un principiu util de orientare estetică.

Oprindu-se numai la o accepție destul de largă a concepției sale, Lovinescu nu operează cu diviziuni mai mărunte ale genurilor literare: specii, subspecii etc. Dicotomia subiectiv-obiectiv a creației artistice a aplicat-o însă la procesul de evoluție a literaturii noastre cu o strictete destul de mare, trăgînd de aici foarte adesea concluzii din cele mai categorice. Nu în principiu ca atare a stat dogmatismul — și Lovinescu are dreptate să o sublinieze — ci în aplicarea lui uneori restrictivă. Cădînd adesea în fața talentului, criticul a făcut alteori erori evidente, ca în cazul lui Sadoveanu sau al prozei lui Arghezi. El era de altfel conștient „că nici această metodă nu e fără greș și, intrată pe mîini

fanatice sau nedibace, poate duce la rezultate catastrofale“. Cum însă numai fanatic și nedibaci n-a fost Lovinescu, rezultatele sale n-au atins niciodată proporții catastrofale. Erorile lui nu constituie mai mult decât niște păcate veniale.

În afară de aceasta, trebuie observat că Lovinescu știe să-și argumenteze întotdeauna convingător rezervele și să nu confunde realizarea estetică a operei cu tipologia ei. Este de aceea exagerat să i se reproșeze a nu fi văzut talentul lui Sadoveanu sau al lui Arghezi ca prozator. A nu le fi înțeles — da, dar a nu le fi văzut — nu se poate spune. Conștient că „nu trebuie comparate numai tendințele și realizările“, Lovinescu scrie, de exemplu: „Dacă creația epică a d-lui Arghezi este incontestabil inferioară creației epice a d-lui Rebreanu, nu înseamnă că poate fi comparată cu epica altor prozatori mărunți, întrucît, pe de o parte, tendința spre epic nu ajunge, iar pe de altă, ca în orice lucru omnesc, e de finuț seamă și de coeficientul personal; insuficiența epică a d-lui Arghezi, raportată la epicul pur, este precumpănită printr-o totalitate de calitate literare și printr-o investiție verbală atît de remarcabilă, încît chestiunea comparației nici nu se pune“.

În fața unor astfel de recunoașteri dovedind simțul naunțelor și putința elasticității necesare, putem conchide și noi dimpreună cu Lovinescu că „mistica genurilor literare nu are rigiditatea regulilor matematice“ și putem adăuga că, devenit un dogmatic principal el continuă să fie totuși un om de gust incurabil în sensul cel mai fericit al cuvîntului. „Critica rămîne, în definitiv, tot o artă, și criticul, tot un om de gust, care se pricepe să umble cu instrumentele de investigație și știe să le rectifice acțiunea și printr-o intervenție oportună“<sup>2</sup>). Acesta este, fără îndoială, întregul secret al adevăratului talent critic.

<sup>2</sup> „Istoria literaturii române contemporane“, vol. VI. pp. 199—228



Analizându-și retrospectiv metamorfoza ideologică, Lovinescu va semnala și el „existența unei infiltrații dogmatice (...) fără ca ea să fi luat însă niciodată un caracter de exclusivitate“, datorită „relativismului fundamental“ și unui „oarecare spirit de ponderație“. Cu toate acestea, criticul găsea necesar să constate că „oricât de temperate ar fi, nu-i mai puțin adevărat că aceste principii conțin indicația precisă a nevoii de certitudine, singura care, în definitiv, susține demnitatea criticii în cadrul unor ocupații serioase“. Și, mai departe, Lovinescu subliniază din nou, ca și în „Mutația valorilor estetice“, că de fapt dogmatismul său se sprijină mai ales pe siguranța tonului, fiind ca atare un dogmatism „de natură formală“. Autoritatea, zice pe drept cuvânt criticul, „n-am căutat-o însă în imutabilitatea unor principii (...), n-am căutat-o nici în principiul diferențierii, nici în principiul genurilor literare (...) ci într-un ton de siguranță izvorit dintr-un gust literar, failibil, negreșit, dar încercat, prob și decis, în limitele experienței proprii“. <sup>3)</sup>

Deși ajuns, prin urmare, la „demnitatea unui sistem“, Lovinescu nu se va revendica niciodată de la certitudinea unor principii absolute, avînd convingerea că autoritatea iese în primul rînd din fermitatea expresiei critice și — ceea ce a subliniat întotdeauna — din unitatea nedezmîntită a caracterului. Vom zice așadar că dogmatismul lovinescian nu este numai unul de natură formală, ci și — într-o măsură poate și mai însemnată — unul de natură etică. Am văzut mai sus demonstrația criticului în sprijinul acestei concluzii. Este momentul acum să cercetăm mai îndeaproape în ce condiția morală a criticului, cu atât mai mult cu cît această problemă revine în preocupările lui Lovinescu din deceniul al IV-lea și se impune în primul plan al

atenției sale. Încă mai demult, el observase că „pentru a degaja impresia autorității, suprema calitate a criticii, extirparea legăturilor de afecție reprezintă o imperioasă operație preliminară: „așa și-a construit meșterul Manole minăstirea și așa își construiește mai ales criticul opera“. Autoritatea necesită deci o anumită obiectivitate în sensul impersonalității judecății critice. Desigur, a fi obiectiv nu poate însemna nici un moment a demisiona de la datoria atitudinii, ci numai a respinge orice impulsioni temperamentale sau interesate, în numele exclusivității estetice: „Obiectivitate nu înseamnă imobilitate și mai ales lășitate de opinie în toate domeniile actualității, ci numai maximum de eliminare a spiritului de polemică inutilă, a spiritului partizan atît de viguros la noi, a complicităților de cafea și a asociațiilor de interese mutuale, prin care se falsifică zilnic scara valorilor“. <sup>4)</sup>

Vechiul dușman și vechea obsesie a lui Lovinescu, spiritul pamfletar, trăiește după 1930 o puternică recrudescență, fapt ce-l determină pe admiratorul „implacabilului“ Maiorescu să definească din nou critica și polemica disociindu-le de pamflet. El, care deosebise încă demult între polemica de idei a lui Iorga și cea de cuvinte a lui Arghezi, procedează acum la ample și pătrunzătoare distincții între spiritul polemic și cel pamfletar, identificînd în cel dintîi mai puțin un „spirit“ propriu-zis și mai curînd o formă de manifestare a spiritului critic.

Semnăind mai întîi confuzia dintre polemică și pamflet, atît de răspîndită la noi, Lovinescu, deși recunoaște o anumită înrudire, atrage atenția că prima „presupune liniște, stăpînire de sine, calcul și strategie“, în contrast cu violența de expresie a pamfletului, cu graba lui nesăbuită de a se manifesta: „spiritul polemic are nevoie de nerv, nu însă și de nervi“. El necesită „detășare față de obiect“,

<sup>3)</sup> „Memorii“, vol. II, p. II, pp. 23—24

<sup>4)</sup> „Reporter“, 24 ianuarie 1934, p. 3.

ticul generației sale, recunoscându-și-l ca demn succesor și „simțind într-însuși obiectivitatea atitudinii, ponderația scrisului, maturitatea judecății și acel minimum de dogmatism, fără de care nu se poate realiza o autoritate critică, dogmatism ce nu înseamnă raportarea la un principiu fix de judecată, ci la o unitate temperamentală și la o consecvență”. Chiar când tânărul discipol își va contraria maestrul, nu va ezita să-și reafirme încrederea în el și opinia sa rămâne neschimbată pentru totdeauna. În marea frescă istorico-literară care este „Titu Maiorescu și posteritatea lui critică”, el va sublinia din nou aceleași calități ca și altădată: „seriozitatea profesională izvorită dintr-o mare conștiință a rolului împlinit ca un sacerdoțiu laic, obiectivitatea deci, curajul și lipsa de oportunism”.

La Șerban Cioculescu remarcă vădit satisfăcut raționalismul, tendința spre obiectivitate, „diminuarea succesivă a toxinelor pasionale”, în timp ce pericolul criticii lui Perpersicius i se părea a fi o amabilitate exagerată, „sacrificiul copios pe altarul prieteniei”.

Despre G. Călinescu, criticul mai vîrstnic are păreri împărțite. Dacă la Tudor Vianu găsea „nu numai darul însemnat al imparțialității grave ci și dragostea de om și de umanitate”, regretînd demisiunea acestuia de la o carieră critică legitimă, la celălalt confrate al său presimțea talentul și mai tîrziu îl afirmă viguros, fără reticențe, nu fără a acuza însă tot atît de categoric abaterile, ce i se păreau evidente, de la imperativul obiectivității. Semnalînd mai întîi „elasticitatea și ambiția ce se ascundeau îndărătul unor atitudini inegale, basculate între adeziune și rezervă”, apoi inconsecvența aprecierilor pe care i le-a consacrat lui însuși în mai multe portrete succesive, Lovinescu ajungea la încheieri defavorabile pentru destinul critic al lui Călinescu.

Cînd, în 1941, se desfășoară cu patimă campania de tristă amintire împotriva „Istoriei literaturii

române de la origini pînă în prezent”, Lovinescu ia atitudine fermă împotriva unor acuzații dușmănoase, punînd în lumină marile calități ale lucrării, dar și lipsa uneia „și mai esențială decît toate celalalte, cel puțin în această categorie de activitate: obiectivitatea”. Deși distingea cu luciditate inexistența și imposibilitatea practică a unei obiectivități totale, considerînd că „lipsa aceasta de obiectivitate este însă organică”, Lovinescu rămîne în mod categoric la ideea că „există totuși un minimum peste care nu se poate trece, fără a cădea în subiectivism frenetic, pamphletar”.<sup>10</sup>

Cu altă ocazie, el acuza, de asemenea, la Călinescu încercarea cu orice preț de a da judecăți „prin contradicție principală” cu cele exprimate în „Istoria literaturii române contemporane” sau aiurea, deși, din depărtarea timpului care crește mereu estompînd detaliile nesemnificative, cei doi critici ne apar astăzi mai curînd aproape, cel puțin în chestiunile fundamentale.

Ce concluzie se poate scoate, așadar, din exemple ca acestea precum și din întreaga discuție de pînă aici? Mai presus de orice concluzia că Lovinescu nu vede în profesiunea critică o simplă profesiune, ci, cum a spus-o singur, un sacerdoțiu, un apostolat, care cere în afara unor calități de sensibilitate, intelect și cultură, obligatorii dar insuficiente, și o condiție esențială și anume aceea a moralității exemplare. După cum misiunea de a împărți dreptatea nu se poate încredința unui judecător mai mult sau mai puțin corupt, nici aceea de a cîntări valorile nu trebuie dată în seama unor spirite oportuniste și interesate, într-un cuvînt incapabile de a se uita pe sine în exercițiul funcțiunii critice. Nu gustul, fatalmente failibil, asigură autoritatea judecății și a celui ce o exprimă, ci caracterul despre care pe bună dreptate spunea Eminescu că este mult mai rar decît inteligența.

<sup>10</sup> „Curentul literar”, 13 septembrie 1941, p. 1.

Renunțarea în fine la ambițiile ascensiunii sociale, la tranzații și compromisiuni și la atâtea alte perversități mărunte care umplu orizontul de preocupări al multor oameni este și ea un examen indispenabil al viitorului critic. „Date fiind condițiile vieții noastre publice”, scrie Lovinescu, „critica implică un fel de asceză; independența morală, elementul ei esențial nu se dobândește decât în urma unei renunțări la niște bunuri accesibile doar dependenței și complicității”.<sup>11)</sup>

Mai târziu, în 1942, într-o cunoscută confesiune radiofonică asupra carierei sale, criticul va spune în același sens: „Cel dintâi act al afirmării mele critice a fost cel al renunțării; numai în clipa când m-am crezut capabil de această jertfă consimțită, am pornit la o acțiune critică; la vârsta de douăzeci și trei de ani luasem o poziție ideologică împotriva tuturor celor ce puteau dispune de destinele mele sociale; patruzeci de ani nu mi-am schimbat apoi obiectivele și mijloacele de acțiune, izvorite din setea de independență”.<sup>12)</sup>

Ar mai fi de adăugat poate că, după părerea lui Lovinescu, imperativul unei înalte conștiințe morale este o particularitate a criticii și nu a artei. Obiectivitatea care iese din probitate profesională, din cinste și sinceritate, din refuzul oricăror concesii cotidiene este însăși condiția de existență a criticii. „Efecte literare se pot scoate din orice atitudine; autoritatea critică nu iese decât din obiectivitate”.<sup>13)</sup>

Am săvârși însă incontestabil o eroare dacă am rezuma numai la atât evoluția lui Lovinescu de la impresionismul sceptic al tinereții la fermitatea principală a maturității. În realitate, în pofida susținerilor sale, criticul n-a fost numai

o înaltă conștiință morală a epocii lui, dar și autorul unui sistem de ideologie literară foarte limpede, ale cărui concepte nu ne-am propus să le tratăm aici întrucât le-am analizat în altă parte, dar care trebuie neapărat amintite pentru încheierea unei imagini complete a punctului de vedere pe care Lovinescu l-a reprezentat în focul dezbaterilor teoretice ale criticii noastre dintre cele două războaie mondiale.

Revenind însă la condiția imperativului moral, putem afirma că, oricât de paradoxală la prima vedere în unele din punctele sale, concepția lui Lovinescu se dovedește rezistentă și azi, când ne apare și mai clar decât în trecut, că numai opiniile rostite din perspectiva impersonalității și emancipării spirituale au înfruntat, înfruntă și vor înfrunta timpul. Desigur, nimeni nu va contesta necesitatea și importanța gustului, culturii și inteligenței critice, dar, puse în slujba unor atitudini neprincipiale, ele devin dintr-o podoabă și o armă a spiritului un element de diversione și amarhie morală și chiar socială. Pledoaria lui Lovinescu pentru caracter și pentru libertatea de opinie este pledoaria pentru o înaltă conștiință profesională a criticului. Iată explicația evoluției sale spre dogmatism, spre acel „dogmatism necesar”, cum l-a numit el însuși, care trebuie extras, în ultimă instanță, din straturile cele mai profunde ale conștiinței etice individuale. Dogmatismul moral al lui Lovinescu a fost expresia unei aspirații înfrinte, a aspirației spre o certitudine de obiectivitate științifică pe care n-a putut-o cuceri niciodată, dar la edificarea căreia a pus el însuși câteva temelii conceptuale, susceptibile desigur de discuție, dar nu mai puțin prezente în patrimoniul criticii noastre moderne.

<sup>11)</sup> „Adevărul”, 11 decembrie 1937, p. 1.

<sup>12)</sup> vol. „E. Lovinescu”, Vremea, 1942, p. 217.

<sup>13)</sup> „Mișcarea literară”, 4—11 iulie 1925, p. 1.

## „anotimpul posibil“

(roman)

de al. simion

Foarte curioasă această carte! Te prinde greu; felul cum comunică între ele personajele nu prea e verosimil, protagoniștii par că-și țin încontinuu lungi discursuri pline de o mare exaltare intelectuală, sau își scriu nu mai puțin interminabile scrisori cu o scormonitoare insistență psihologică. Pe deasupra, trebuie să ne imaginăm că asemenea dispoziții analitice se manifestă la niște comuniști, în condițiile aspre ale muncii conspirative și apoi când se bat să cucerească puterea și mulțimea sarcinilor politice nu le dă nici măcar timpul să răsuflă. Dar cu cât lectura înaintează, interesul considerabil pe care ea îl trezește crește; textul se dovedește treptat foarte antrenant, conducându-ne pe nesimțite în miezul unei interogații dramatice de o ascuțită actualitate. Începem să pricepem și de ce romanul a fost scris așa, formula lui care ne părea greoaie ni se impune ca necesară și originală; sintem ciștițați: Al. Simion ne-a dăruit o carte de autentică ardență comunistă.

Emil primește într-o zi o scrisoare la ministerul unde lucrează; cineva îi mulțumește pentru că l-a ajutat să rezolve o problemă spinoasă și cu acest prilej îi aduce la cunoștință că o persoană, de care îl știa legat, Neag, a murit. Vestea, comunicată laconic într-un postscriptum, îl tulbură profund pe Emil. Neag întruchipa pentru el o

întregă epocă a vieții, cea mai frumoasă: adolescența, vîrsta marilor avînturi sufletești și idealurilor chemate să le aprindă. Emil simte nevoia să împărtășească și altcuiva trista veste; ființa, pe care socotește că se cuvine să o anunțe în primul rînd, e o prietenă, Neli; o caută la telefon; înțelegem că se teme de reacția pe care i-o va suscita tocmai ei această știre; începe conversația cu multe preveniri; face o lungă și complicată introducere; pînă la sfîrșit, își ia înimă dinți și rostește cuvintele pe care nu găsea curajul să le spună: „Neag a murit“. De la celălalt capăt al firului, vocea interlocutoarei îi parvine într-un firziu complet străină; o defecțiune telefonică nu i-a permis să audă nimic. Descurajat, Emil întrerupe convorbirea.

Amintirea lui Neag, însă, îi cotropește conștiința abia acum. Romanul va fi reconstituirea, din momente fragmentare, discuții și confesiuni a unui trecut care reînvie astfel.

Pe Neag, Emil îl cunoscuse în ultimele clase de liceu. Tînărul cu fața triunghiulară și mersul neobișnuit (împingea un umăr înainte, parcă ar fi plecat necontenit în salt) îl atrăsese în activitatea conspirativă. Prin el, orizontul existenței lui Emil se lărgise deodată brusc spre a cuprinde universul exaltant al revoluției. Se întîlneau pe niște străzi dosnice ale orașului de provincie, prin preajma grădinii publice; aveau discuții aprinse, supunea la flacăra unui suprem ideal uman, toate problemele existenței cu o irezistibilă pasiune juvenilă. Neag îi dăduse să citească primele broșuri marxiste și-l inițiasse în codul aspru al muncii ilegale. Prietenul puțin mai vîrstnic din adolescență fusese, pentru Emil, un model de viață. În Neag ardea, cu o extraordinară intensitate, o flacără extrem de pură. Lumina ei îi incendiase lui Emil, în toți acești ani capitali ai formației sale, sufletul. Neag îl învățase să prețuiască inteligența lucidă, niciodată resemnată, ci mereu la pîndă pentru a găsi căile cele mai bune spre ținta luptei comu-

de; de la el aflase ce putere dobîndise curajul disciplinat și pus iarăși în slujba cauzei. Omul care a rămas facultatea să distingă ultima vrea nuanță îi dăduse exemplul intransigenței revoluționare. Cînd legătura lor superioară, tovarășul Nicolae, avea să treacă printr-o criză personală și să dea semne de înăsprire și nervozitate, Neag va suferi, se va revolta, va simți nevoia să-și explice originea alterării unui caracter și să o împiedece cît mai e vreme. După ce vechiul activist își va regăsi echilibrul, prietenul lui Emil va trăi o adevărată ușurare morală. Ne dăm seama că orice impuritate în comportările celor pe care îi stimulează și îi iubește, o socotește inacceptabilă.

Prin Emil, Neag o cunoaște pe Neli, fiica avocatului Dordea din localitate. O sănătate cam șubredă a silit-o să-și întrerupă studiile la București și să rămînă pentru cîtăva vreme acasă. Delicată, cultă, serioasă, fata își petrece o bună parte din timp în librăria doamnei Mîncu, unde-l descoperise pe Emil. Neag se împrietenește la rîndu-i cu ea și între cei doi tineri se naște repede o afecțiune reciprocă. Apare necesitatea de a i se da adăpost pentru o noapte unui tovarăș urmărit; Neag, care intenționa oricum să o atragă pe Neli în mișcare, se grăbește să-i solicite concursul. Fata cere o zi spre a reflecta dacă acceptă, apoi se oferă să-l găzduiască pe tovarășul căutat de poliție în casa părinților ei. Își împlinește sarcina asumată cu mult zel, dar lucrurile nu ies bine. După ce părăsește locuința avocatului Dordea, activistul e arestat. Cercetînd cauzele căderii, forurile de Partid ajung la o concluzie tristă; se află că unul din oamenii Siguranței o vizita des pe Neli și îi făcea curte. Neag nu vrea să creadă așa ceva; datele obiective pledează însă împotriva fetei. Aceasta vine la el și-i mărturisește, adînc răsucită sufletește, că într-adevăr comisarul Antim, un intelectual ambițios care acceptase acest post spre a nu fi trimis pe front, o spionase și izbutise astfel să provoace

nefericita cădere. Ancheta luase totuși o direcție falsă. Antim, filosof clinic și profet al prăbușirii tuturor valorilor morale, imprimase voit cercetărilor un curs greșit spre a nu o implica pe Neli. Neag ascultă îngrozit cuvintele fostei sale prietene, fără să scoată o vorbă; raportînd apoi ce a aflat, primește ordin să părăsească imediat orașul. Neli, la rîndul ei, se mută de acasă socotindu-și părinții răspunzători pentru nenorocirea întimplată. Din cercul lor de cunoștințe burgheze răsărise Antim și ca să nu-i contrarieze acceptase ca un asemenea individ detestabil să-i dea țircoale. Rupînd relațiile cu familia, Neli pleacă la București să-și reia studiile. Ține însă, mai înainte de orice, să-i dovedească lui Neag că merită încrederea oamenilor ca el. I se confesează într-un șir de scrisori patetice, cu nădejdea că ele vor ajunge prin Emil la destinatar. Ca studentă, Neli se apropie în acești ani ultimi ai războiului de mediul intelectualității antifasciste, dorind din tot sufletul să facă ceva spre a risipi oribila bănuială care plana asupra ei. Cînd, după 23 August 1944, începe lupta pentru cucerirea puterii, se grăbește să revină în urbea natală și să-și ofere serviciile comuniștilor. Emil primește sarcina să conducă gazeta locală de partid și obține ca Neli să poată lucra în redacția acesteia. Fata se avîntă cu tot entuziasmul în muncă, necruțîndu-și energiile. Intervine peste foarte puțină vreme și explicația cu Neag; el capătă convingerea întimă că Neli e realmente ființa cinstită și pură în care crezuse, și că numai hazardul o făcuse să contribuie fără voie la căderea unui tovarăș de luptă. Amîndoi își dau seama că se iubesc și-și lasă de astă dată frîu liber sentimentelor. Dar fericirea lor nu ține mult. Curînd, Neli începe să fie chestionată tot mai stăruiitor cerîndu-i să lămuirească ce amestec avusese în greu explicabila cădere din trecut. Pînă la urmă e silită să părăsească redacția gazetei de partid. Pe Neag, hotărîrea îl revolta; se căsătoreș-

te cu Neli, asumându-și urmările actului său.

Aici, atingem nodul problematicei romanului. Sîntem invitați să participăm la o dilemă dureroasă. Neli nu-și poate dovedi **obiectiv** nevinovăția; rațiunea luptei revoluționare reclamă să i se refuze deocamdată o prea mare încredere. Oamenii, care o cunosc, încearcă să-l ajute a privi cu înțelegere această concluzie dură. Neli poate lucra în învățămînt și să-și aducă astfel contribuția la construirea socialismului. Timpul va arăta dacă e cu adevărat atașată sau nu cauzei, de justiția căreia se declară convinsă. Neli, chiar dacă suferă inițial, fiindcă se știe nevinovată, recunoaște îndreptățirea deciziei și o acceptă. Neag are însă cu totul altă reacție. În sinea lui, consideră neîncrederea aceasta arătată unui om, independent de argumentele logice chemate să o justifice, incompatibilă cu idealurile comuniste. Nu consecințele practice ale hotărîrii îl deranjează, ci însuși principiul pe care ea se întemeiază. Chiar faptul că e scos din munca de activist la județeană și trimis să facă o treabă cam plăcitoasă de documentarist îl primește fără să se plîngă. Facultatea sa de a lucra oriunde cu aceeași înflăcărare rămîne intactă. Dar ideea resemnării în fața dreptății îl chinuia. Ajunge să-i reproșeze lui Neli împăcarea cu situația. Felul cum Neag privește lucrurile devine sursa unor neînțelegeri conjugale. Eroul se îndepărtează și de foștii săi prieteni. Pe tovarășul Nicolae, secretarul județenei îl ocolește; lui Emil, care studiază la București, nu-i mai scrie; cînd acesta se oferă, prin relațiile sale, să intervină spre a determina o reexaminare a cazului, îl refuză cu brutalitate. Neag cere să fie trecut într-o muncă politică și mai „de jos“, la uzina din localitate. Acolo, cheltuiește un egal entuziasm. Dar iarăși felul său de a privi lucrurile provoacă greutăți. Tendințele multora spre bunul trai îl irită; e înclinat să le considere forme de îmburghezire. Intră în conflict cu inginerul-șef al uzi-

nei, un tehnician priceput și harnic, dornic să îmbogățească efectiv organizarea producției, dar condus de interese strict materiale. Neag — observă Emil — e, fără să știe, bolnav, îl stăpînește o nevroză ascunsă. Peste puțin timp, efectele acesteia se vor face simțite. Un raport, descoperit în arhivele Siguranței certifică nevinovăția lui Neli, care e invitată să-și reia activitatea publicistică; lui Neag i se propune, de asemeni, să revină la județeană. Eroul refuză însă. Raporturile sale cu Neli ajung tot mai reci și mai încordate; nu vrea să audă nici de ideea unei mutări la București, unde să-și poată termina studiile. Într-o zi fuge de acasă și soția sa îl găsește rătăcind prin împrejurimile orașului. Pînă la urmă, căsnicia se strică; Neli pleacă în Capitală și peste cîțiva ani se recăsătorește cu un fizician. Despre Neag, Emil mai primește, din cînd în cînd, vagi vești. E pe un șantier geologic, s-a reinsurat, etc. Cu puțin ani în urmă venise la București, îl căutase pe Emil, voia să-i ceară ceva, apoi renunțase... Și acum, sosise vestea aceasta lapidară. Romanul sfîrșește cu tentativele infructuoase ale lui Emil de a o găsi, totuși, pe Neli și a-i comunica știrea ca, în cele din urmă, resemnat să renunțe. Spunem că factura curioasă în care e scris romanul se justifică după ce problematica lui ni se relevă. Asistăm, practic, la o confruntare de trăiri ideale. Strict vorbind, Emil își amintește tot ce ni se spune, dar îl preocupă gîndindu-se la Neag, nu atît amănuntele unor întîmplări, cît semnificația lor într-o ordine principială. Romanul se constituie ca o rememorare centrată pe atitudini în fața vieții. Neag, Neli, el însuși, cînd era mult mai tînăr tovarășul Nicolae vin să-i tulbure lui Emil conștiința în această ipostază specială. Sînt importante condițiile re-memorării. Entuziasmele lui Emil s-au tocit; el lucrează acum într-un minister, copleșit de o anumită rutină funcționărească; s-a căsătorit, are doi copii, îl urmăresc tot soiul de griji casnice; puținul timp li-

ber și-l petrece în fața televizorului. Vestea morții lui Neag vine să-l smulgă, măcar pentru câteva ore, din aceste ape calde resusorice, din aceste ape căldute resusorice, din aceste ape căldute resusorice, citind o vîrstă stăpînită de fascinația marilor idealuri, „anotimpul poeziei marilor idealuri”, „anotimpul poeziei marilor idealuri”. Pe Emil îl roade și sentimentul secret că poartă o anumită răspundere în degringolada finală a fostului său prieten. Neag venise ultima oară să-i ceară ceva; retrasat în comoditățile cotidiene, Emil nu insistase cînd solicitatorul își abandonase intenția de a-i comunica rugămîntea pentru care îl căutase. Aici e originea unei atrofici suflătești resimțită dureros în lumina știrii funeste.

Personajele sînt reduse astfel la principiile conduitei lor. Cînd vorbesc într-un chip greu credibil, nu fac decît să exprime ceea ce se vedește că au gîndit și simțit, poate fără să o spună astfel. Din diferite convorbiri fragmentare, din gesturi, din tăceri, din reacții citite pe figură, se compune dialogul lor ideal, sinteză și pledoarie nuanțată a unor crezuri intime, profunde. Autorul n-a greșit deloc construindu-și astfel cartea. Dimpotrivă, acest tip de comunicare inexactă în ordinea observației imediate, e mult mai adevărată și revelatoare într-o ordine superioară, substanțială. Suta de discursuri esențializate care se substituie dialogului viu, ascute considerabil dramatismul propriu-zis, moral și ideologic în primul rînd, al cărții. Ce apără de fapt Neag? Aș spune valoarea stimulatorie a utopiei cuprinsă în orice mare crez politico-social, inclusiv cel comunist.

Și ce-i opune tovarășul Nicolae? Rațiunea constrîngătoare a „praxis“-ului revoluționar marxist.

Meritul rar al lui Al. Simion e de a nu se fi mulțumit în această confruntare cu niște simplificări caricaturale. Ambele principii ne apar însuflețite de o egală bună-credință și devoțiune comunistă. În consecință există și la Neag și la Nicolae o dorință sinceră de a nu ignora argumentele adverse. Fiecare încearcă din răspuțeri să-l înțeleagă și pe celălalt. Neag nu este un

banal îndrăgostit de utopii, el recunoaște logica de fier a realităților și se vrea un luptător lucid. Protestul lui e împotriva împăcării sub orice motive cu victoriile parțiale și cu fatala alterare a idealului pe care ele le-ar implica. Pe Neag nu-l obsedează „jocul ielelor”; el nu e un Gelu Ruscanu. Necesitățile practicii le pricepe și le respectă. Cu ceea ce nu se poate împăca e renunțarea în numele lor la orice fărîmă de entuziasm autentic și dăruire curată omenească. Utopismul lui năzuiește să păstreze intactă speranța, forța socială stimulatorie a încrederii. Că numai o probă materială contează spre a o scoate pe Neli de sub niște bănuiele înșoșitoare, cînd un om ca el și-a format din nenumărate comportări convingerea absolută sincerității a femeii cu care trăiește, i se pare un lucru inacceptabil.

Dar și Nicolae are dreptatea sa. El îi contestă lui Neag capacitatea de a judeca imparțial situația care s-a creat, fiindcă o iubește pe Neli. Nicolae nu exclude posibilitatea ca fata să fie nevinovată. Caută chiar, pe cît îi stă în putință să-i menajeze sensibilitatea; insistă să i se dea o altă slujbă, după ce a fost scoasă de la gazetă. Are o explicație cu Neag; îi arată că oamenii care răspund de interesele maselor n-au voie moralmente să riște a se înșela ascultînd vocea inimii. Și ce le poate da siguranța că nu vor greși decît lăsînd să vorbească faptele obiective.? Nicolae e departe de a întruchipa un principiu pragmatic mărginit. Și încercatul activist nutrește o apreciabilă speranță în perfectibilitatea naturii umane. Dar pentru el praxis-ul revoluționar, în primul rînd, posedă această putere transformatoare. Muncind răbdător să prefacă lumea din jurul lor, bizuindu-se pe realitățile concrete obiective, oamenii se modifică ei înșiși. Pierderile sînt inerente unui astfel de proces uriaș; puterea elementelor viabile de a crește în focul revoluției certifică tocmai valoarea lor; practica poartă cu ea însuși criteriul transformării.

Din absolutizarea celor două atitudini se nasc dilemele dureroase ale cărții. Pe măsură ce se înverșunează să apere exclusiv „adevărul” său, Neag pierde simțul realităților și cade în contradicții flagrante. Încrederea reclamată pentru Neli, i-o refuză inginerului Velescu. Respinge intervenția pe care vrea să o provoace Emil, deși ea urma să acorde judecării cazului, tocmai greutatea factorilor individuali neglijați până atunci.

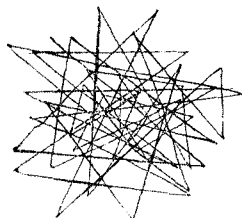
Și pe Nicolae, absolutizarea „ce-luilalt adevăr”, impersonal, îl împartează de idealurile comunismului. Practic, concedierea lui Neli, fie și temporară, dăunează cauzei. O vocație autentică e împiedecată să se manifeste, cu toate că vrea să se pună în slujba revoluției. Cît privește trecerea lui Neag „pe linie moartă”, Nicolae ajunge să apere o măsură cu totul nejustificată, ba chiar revoltător de nedreaptă. Cînd adevărul iese la iveală, practicis-mul absolutizat se arată dispus să-l înregistreze fără nici o tresărire morală. Neli să reînceapă a scrie, Neag să-și reia munca la județeană, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat. Răspunderile actelor cu efecte dezastruoase urmează să le preia istoria; nimeni altcineva nu are vre-o vină. În acest cîmp de forțe se mișcă Neli și Emil. Dar în atitudinile lor precumpănește sentimentul. Emil nu-și face probleme în a o frecventa pe Neli chiar după ce știe ce bănuiele planează asupra ei. Mai tîrziu, nu ezită a o chema să lucreze la ziarul partidului. Pentru Emil, Neag, ca și Neli sînt oameni de calitate cărora nu se îndoieste nici o clipă, fiindcă-i admiră și-i iubește. Dar unor asemenea atitudini sentimentele, bazate pe reprezentări ideale, le lipsește forța. Emil primește sarcina să o concedieze pe Neli și se exe-

cută jenat, negăsind curajul să-și asume rațiunea gestului și nici să refuze a-l îndeplini. Lui Neag, iarăși nu e capabil să-i acorde tot creditul moral, de care acesta ar fi avut nevoie. Cînd imaginea ideală a prietenului din adolescență se umbrește, atașamentul lui Emil slăbește, pînă a rămîne doar o re-mușcare tîrzie.

Neli, la fel, se îndrăgostește mai mult de proiecțiile sentimentale. Drama ideologică a lui Neag o leagă de dînsul mult mai puțin. Așa ajunge să-l părăsească, dilema moral-politică a eroului sporind în intensitate și înstrăinînd-o prin ne-participare de el.

Romanul lui Al. Simion pledează pentru o unitate a principiilor care, absolutizate, provoacă atîtea victime. Într-o sinteză dialectică dificilă a utopismului și practicii revoluționare ar sta puterea idealului comunist de a se păstra neștirbit și a permanentiza „anotimpul posibil”. Discuția pasionantă, în care ne antrenează cartea, sigur că suscită și remarcii critice. Termenii ideali ai confruntării au meritul să facă pregnantă dilema, dar o și simplifică. Absolutizările evocate au luat — cum știam — forme mult mai dure și cu implicații tragice infinite mai grave. Posibilitatea păstrării unui echilibru în asemenea condiții reale, apare prin urmare simțitor îngreunată. Nu o Neli, scoasă dintr-o muncă de gazetă și obligată să se facă profesoară, e prețul crunt plătit acestei dispute. Apoi, nevroza pe care o trădează la sfîrșit Neag, conduce iarăși explicația întîmplărilor pe un teren străin de natura lor profundă.

Oricum, Al. Simion a scris o carte cu adevărat comunistă, vie și angajată nemijlocit în cele mai dramatice probleme moral-politice contemporane.





vasile vetişanu

• • • • •

## „aurul cenuşiu“ eseuri rostite de mircea maliţa

Civilizaţia tehnică a dat naştere unui nou Ev: Evul Modern, cu o gândire proprie lui, dinamică şi pătrunzătoare, preocupată de însuşirea concretă a lumii, de suma valorilor create. Cartea lui M. Maliţa debutează prin intruziunea acestei gândiri moderne în aproape toate domeniile existenţei. Avem înaintea noastră o gândire în mişcare, nu în spaţiul ei lăuntric, acolo unde ar putea făuri premisele unui sistem metafizic, ci într-o realitate supusă controlului şi rigorii ştiinţiste. Este o gândire ce stă sub semnul pozitivităţii şi al finalităţii practice. De aici începe înţelegerea lumii. A cărei lumi? Evident, a celei dinafara noastră. Gândirea acţionează prin eficienţă practică, pentru că aşa cere civilizaţia tehnică, progresul neîncetat în sistemul practic al existenţei diurne. Rînd pe rînd gândirea ni se prezintă în ipostazele ei prolifece, încorporînd activităţi reglate de mecanisme perfecte, reificînd substanţa realităţii şi fenomenul după o matrice prospectivă. Ea ne apare ca o *gîndire practică*, contrapusă speculaţiei sterile, o *gîndire globală*, atotcuprinzătoare, o *gîndire probabilistă*, încărcată de necesitatea preciziei, o *gîndire modelatoare*, suplîmînd procesul creaţiei permanente, o *gîndire operatorie*, de imediată soluţionare, o *gîndire pluri-dimensională* şi *prospectivă*, depăşînd observaţia şi avansînd calculul eficient, o *gîndire laică* şi

*optimistă*, convinsă de siguranţa progresului, o *gîndire educabilă* şi *economică*, în direcţia rezultatului maxim. În aceste ipostaze ni se prezintă *gîndirea modernă*. Raza ei de acţiune pare a fi nelimitată. Depăşînd ea se depăşeşte. Expansiunea acestei *gîndiri* pe orizontal nu duce la o filozofie a omului. I se impunea acestei *gîndiri* să realizeze un echilibru existenţial pentru om, să-i dea fireasca posibilitate de a se integra în realitatea lui specific umană şi dinafara lui. Există într-adevăr un echilibru prin care omul modern se simte mai mult stăpîn decît stăpînit? Nu cumva spaţiile străbătute de *gîndirea modernă* răscolesc, în loc s-o liniştească, „mica noastră insulă numită pămînt“ de către marele Kant?

Bogăţia unei *gîndiri*, indiferent de ipostazele sub care apare, constă în modalitatea prin care dă sens şi realitate unui univers interior, uman. Dacă mijloacele şi instrumentele civilizaţiei ne pot înspăimînta, dacă ele nu înalţă privirea noastră către nemărginit, altfel decît sub presiunea incertului şi imprevizibilului, înseamnă că reflectarea filozofică, de adîncime, nu şi-a spus cuvîntul asupra rosturilor umane. Înaintarea *gîndirii* este o falsă credinţă, şi poate avem de a face numai cu o *civilizaţie a miinilor*, gata să declanşeze mecanisme, chiar distrugătoare. Tocmai aceste probleme le ridică valoroasele eseuri ale lui M. Maliţa. Instrumentele şi mijloacele tehnice nu trebuiesc mitizate. Rămîne în om, mai departe, rîvna către ceva care nu sfîrşeşte în acţiunea încheiată.

În direcţia de mai sus, ni se pare firesc să privim civilizaţia actuală în ritmurile devenirii ei seculare, pentru a înlătura extazierea fără acoperire în faţa a tot ce ni se oferă probabil. Cu acest puternic simţ al reconsiderărilor lucide, autorul spune deschis că o dată „cu evitarea acestei erori, putem spune că sintem în era sistemelor şi că, secular obse-dată în parte, *gîndirea umană dă astăzi preferinţă totului*“ (p. 14). În această „*cursă seculară a ideilor*“,

omul s-a definit pe el însuși, justificând rațiunea unei existențe.

Cartea lui M. Malița obligă la meditație. Ea încearcă să spargă limitele unui mod de a gândi, cu preferință numai pentru proiectul de miine al omului. Da. Un proiect care își permite să se numească „o nouă instituție, fără prejudecăți de metodă” dar în dependență de „sonda de adâncime a modelului matematic” (p. 27). Este firească întrebarea autorului: „Oare nu ne artificializăm?” (p. 62). Cum putem recunoaște substanța originară, naturală, a ființei umane, dacă ea intră în parametrii exacti ai măsurimilor? Ce este autentic în noi și etern viabil? Ne răzvrătim împotriva naturii sau o cuprindem, nu înțelegem oare lucrând după înțelepciunea și mersul firii? Ce reprezintă natura umană, dacă ostilitatea ei devine mai intensivă față de universul natural, din care e o parte, o monadă, cum ar spune calculatorul Leibniz? Simțul cosmic al ființei umane nu dispare, căci detașarea de natură nu înseamnă și ruptură, chiar atunci când ea va crea o altă existență. Gândirea modernă nu mai dă crezare și drept de viață aceluia element care integrează și unifică umanul cu naturalul de esență cosmică. Spațiul natural este pus sub neîndurata cerință a utilității, diminuând forțele intersubiective, sensibilitatea ca o reacție pozitivă în universul obiectiv. Așa explică autorul însuși de ce „atunci când i s-a prescris omului o formulă sau un șablon pe care să-l utilizeze în orice situație, i s-a dat o soluție neinteligibilă” (p. 56). Discursurile despre pasiune, timp și civilizație, reiterează calea deschisă către reflecția teoretică. Întocmite după rigoarea clasică a cuvintului, fidele celor mai adecuate forme, *discursurile* ne pun în fața cugetării adânci, din care se revarsă vechia înțelepciune. Elementul pasional, aproape despărțit de mecanismele strategice ale acțiunii practice, își câștigă drepturile mult așteptate. Căci „lipsa de pasiuni, spune autorul, este ceea ce ne sterili-

zează și ne împiedică să sorbim în pumni această viață plină de atracție și fior” (p. 133). Creația însăși e o prelungire a pasiunii, mai exact o materializare a ei. Poate niciăieri mai mult ca în domeniul pasiunilor, al trăirilor fiecărui eu, s-ar cere o educație sistematică, o selectare, în funcție de valoarea lor pentru viața individului. Sintem martorii unui veac, uneori generos cu pasiunile efemere, de scurtă durată și scăzută intensitate în raport cu reflecția și cugetarea, deși elementul pasional se leagă cu idealul. De aceea, „el trebuie păstrat, întreținut și încurajat, căci aruncă pete mari de culoare pe urzeala cenușie a zilelor, care pentru vârsta adolescenței face mai mult decit ozonul și vitaminele, iar pentru alte vârste este factor de întinerire” (p. 136). În același asalt cu timpul, individul acestui *Ev Modern* se simte adeseori învins, dar „numai pentru cei ce confundă timpul cu calendarul măsurărilor și prezențelor lor fizice... ei simt chiar o adevărată plăcere în a fi purtați de obligațiile pe care le invocă ca o scuză a unei totale neangajări mentale” (p. 139). E vorba de o mentalitate în formare, la nivelul unei colectivități, năzuind către o saturare deplină, sau de indivizi care nu și-au creat încă acea „disciplină interioară” (p. 139). O filozofie pentru om va putea lumina această agonie a timpului, violentă uneori cu omul. Și dacă autorul acestor minunate eseuri se întoarce credincios la izvoare, găsind paternitatea vieții, eternitatea ei, în acea încrustare făcută de meșterul anonim în lemnul naturii, evident că păzuiește spre găsirea armoniei pe care ne-o oferă originarul, autentică glăsuire a vieții, de la firele țesute de mâna inteligentă a sufletului, până la fabulația și gândul aprins, scânteietor despre lume al proverbului. Într-un sistem de referință al nostru, organic și nedezmăntit de nimic aleatoriu, pot fi repuse în valoare adevăratele forțe ale romanului, „Autorul cenușiu” al speței pentru care pledează paginile mărinimoase ale acestui excurs idiatc.

**anca midia**

● ● ● ● ● ● ● ●

## **„explozie înăbușită“ de mihai beniuc**

Avem surpriza unei întâlniri cu Mihai Beniuc, din nou în ipostază de romancier. Ne aflăm în fața unei cărți incitatoare la meditație și la un dialog activ, poate cu personajul principal al cărții, poate cu autorul însuși. La prima vedere, romanul își face un loc în șirul de cărți despre activitatea comuniștilor din prezenta victoriei finale a poporului nostru împotriva fascismului. Privit însă în adâncimea semnificațiilor, romanul devine mai mult jurnalul unui destin uman plămădit în vârtejul acelor evenimente capitale.

Există o înrudire de structură a compoziției între acest ultim roman și romanele anterioare ale lui Mihai Beniuc — „Pe muche de cuțit“ (1959) și „Disparația unui om de rind“ (1963) — prin problematică, prin metoda de lucru, prin stilul sobru și precis. Mihai Beniuc se apropie programatic de un anumit tip de om, ales din șirul acelor eroi necunoscuți, ce fac de obicei istoria, înzestrat cu „veleități științifice“, cu studii în străinătate, cunoscând mai multe limbi și totuși rămânând integrat condiției omului obișnuit. O mărturisește el însuși în „Disparația unui om de rind“ : „Omul de rind este altceva. Omul de rind are viața sa proprie, cu intim-

plările ei, unică, necunoscută, despre care nu se spune în cărți și nu se scrie în ziare. Acolo, în viața omului de rind găsești într-adevăr noul, lucruri necercetate, fapte neștiute și nu există bucurie mai mare decât să descoperi ceva nou“.

Ilarie Pantea, personajul principal al romanului „Explozie înăbușită“, face parte din familia lui Atanasie Mustea și a lui Avram Proțap prin aceeași singularitate a existenței sale, ce intră în fluviul larg al marilor necunoscuți. Asemeni personajelor din romanele anterioare, el este un om de rind în sensul aceluiași amestec de stări și sentimente ce-i ulcerează existența, cu entuziasme și derute, cu îndârjiri și staționări specifice unei colectivități. Oamenii devin egali între ei în fața unor evenimente, a unor situații-limită în care sînt puși să acționeze și care le sensibilizează conștiința, provocînd deturnări de atitudine.

Autorul își restituie personajele lumii din care le-a scos fără să se atașeze de ele, fără să le călăuzească, cu o totală obiectivitate, lăsîndu-le să trăiască, să gîndească și să acționeze singure. „De acum înainte — scrie Mihai Beniuc în *Disparația unui om de rind* — eroul meu apare, eu nu fac decât să consemnez aceste apariții, dar fără să mă amestec în treburile lui... Nu vreau să stric întru nimic jocul umbrelor ce se ridică din trecut. Sînt un ecran“.

Orice om e o tolbă de gînduri și fapte, depozitate de-a lungul anilor în straturi durabile și neclintite. Dar e de ajuns un simplu semnal, apariția unui om, întrebarea ciudată a unui prieten și conștiința e zguduită de mișcări seismice, de tulburări explozive. Începe drama, operația de cufundare treptată în adîncimea eului. Cartea lui Mihai Beniuc sondează conștiința unui astfel de om, îi desfăce, fibră cu

fibră, mecanismul încolțit al gândurilor trecute, îl confruntă cu imagini de umbre și lumini.

Ilarie Pantea se află pus de la primele pagini într-o situație-limită; a optat conștient să comită o crimă, săucidă un om, — un ofițer neamț, dar totodată fost prieten din vremea studenției. Crima capătă însă o continuitate neașteptată — ea se prelungeste și asupra iubitei prietenului ucis — de care se face vinovat tot Ilarie Pantea. Cei doi morți au rămas îngropați în subconștientul său, căci „evenimentele care au urmat erau prea mari ca să-ți rămână timp pentru a pune flori, chiar și în gând, pe morminte” și apoi s-au petrecut drame și mai mari în fața cărora Ilarie Pantea își considera drama eclipsată total.

După 27 de ani de la înfăptuirea crimei, într-o zi, un om îl privește complice și-i sugerează întâmplarea părăsită în trecut. Romanul devine o înfruntare subterană a personajului cu sine însuși, un balans de întrebări chinuitoare dacă a fost sau nu vinovat de crima comisă. În clipa acestei reînvieri a trecutului, a acestei „explozii” interioare, Ilarie Pantea simte datoria să se disece cu luciditate, să-și caute motivația. Crima îi fusese cerută; ca membru al mișcării „fracționiste” fusese „ales” săucidă un ofițer neamț pentru declanșarea unei mișcări de eliberare mai amplă. Acțiunea lui ca individ fusese subordonată scopului înalt pentru care lupta, datoria față de partid îi arătase că actul trebuie îndeplinit. În ciuda torturilor de la Siguranță și a umilințelor de la închisoare — gândește el — „simțea în tine o forță fantastică la ideea numai că ești comunist, că ți se dă cinstea să-ți riști viața pentru partid, pentru oamenii muncii! Poate că nu era întru nimic o forță mai mare decât a celorla ce construiesc azi socialis-

mul, poate chiar dimpotrivă! Tăria era de ordin moral: ideea de sacrificiu pentru ceva ce se înalță, ca o auroră boreală, deasupra oricăror egoisme, și de bunăvoie, din convingere, conștient că aceasta e suprema omenie!”

În raportul cu prietenul său, Ilarie Pantea avea o anumită îndatorire care-i limita libertatea morală în îndeplinirea actului. Situația sa personală însă trebuia subordonată uneia colective, ce nu permitea nici o amânare. A ales datoria: „Atunci am înțeles că trebuie să fac singur veau dreptate. Mă angajasem! De tot, fără nici un ajutor. În fond altfel nu puteam refuza.” Conștiința lui Ilarie Pantea se încarcă de oscilații, gândul crimei îi repugnă. Viața lui capătă o curgere simultană, pe firul spinos al unor contradicții interioare și pe cel al aderenței la momentul istoric concret. Mișcarea la care aderase suferea în acea perioadă de o anumită confuzie, permițând pătrunderea unor elemente străine partidului în rîndurile sale și astfel provocînd derută. Personajul principal suferă și el de o confuzie ideologică cu care rămîne pînă la sfîrșitul vieții; tot ce știe este că trebuie ieșit odată din lîncezeală, dar drumul pe care trebuie mers rămîne nebulos și fermitatea lui revoluționară este adeseori pusă în cumpănă. Slăbiciuni manifestă și atunci cînd trebuie să-și salveze fosta iubită, devenită iubita prietenului său. Îl salvează o dorință de frumos și de încredere nemărginită în acțiunile sale și ale tovarășilor săi, chiar dacă uneori suportul rămîne utopic.

Ilarie Pantea se zbate între spaima de a nu fi descoperit și convingerea că libertatea îi este asigurată, că după atîta timp nu mai există nici un martor și crima n-a produs asupra tovarășilor săi nici un efect. Nici nu-l crezuseră. Dar curajul retrospectiv nu-l are: pen-

tru el, trecut înseamnă suferință și mizerie morală, or, apariția unui martor după 27 de ani îl readuce brusc în miezul unor evenimente intenționat uitate: „*Uitasem complet această faptă a mea, singura mea faptă «de arme», și cred că nici pe patul morții nu mi-aș fi adus aminte de timpurile de atunci, dacă nu apărea în parc afurisitul de bătrinel, apoi întâlnirea cu Cebe, tușișul acela blestemat de unde i-am pindit, gestul bătrinelului, prin care arăta tușișul... Toate m-au răscolot profund, ca un cutremur de pământ care amestecă straturi din ere diferite, surpă și dărâmă de nu mai știi unde te afli*”.

Disecția este făcută de autor la rece, personajul este lăsat singur să se descurce din plasma de întrebări și fapte; sarcina lui este „reabilitarea” în proprii ochi, cu riscul unor descoperiri stînjenitoare pentru el sau pentru oamenii cu care a lucrat. Ilarie Pantea trebuie să-și regăsească acordul cu sine, să se scuture de povara pe care a purtat-o toată viața. Asta înseamnă a-și reaminti semnificația tuturor faptelor și gândurilor trăite, a-și retrăi viața cu toate „accidentele” care i-au scăpat, pentru că amănuntele, „care de multe ori ne scapă”, sînt cele „ce aruncă lumină asupra adevărului”.

Pe măsura parcurgerii ei, cartea capătă noi semnificații, întrebările devin răscolitoare prin concluziile ce se conturează. Ce contribuție au avut la crimă motivele subiective, a fost ea o acțiune conștientă sau a fost subordonată unor impulsuri de moment? Se mai putea numi liber din momentul comiterii unei crime sau devenea sclavul ei? A lupta pentru o cauză intră în cumpană cu jertfirea unui prieten? Întrebările sînt definitive, motivarea fiecăreia în parte presupune o dialectică a construcției susținută cu artă de autor. Romanul pendulează între situații-limită ale existenței,

fundamentale pentru viața unui om. Și totuși, cînd la sfîrșitul cărții, aflăm că de fapt crima a fost comisă de altcineva, că nici nu fusese omorît ofițerul neamț, prietenul său, ci un soldat necunoscut, avem impresia că tot zbuciumul care a zguduit conștiința lui Ilarie Pantea a fost pentru o vină închipuită și că reabilitarea după 27 de ani e venită prea firziu; subteranul ființei sale purtase inutil cadavrul unui prieten.

Bătrînul ilegalist va păstra pînă în clipa morții obsesia celeilalte crime, comisă de partea obscură a sufletului, din vanitate, din amor propriu lezat, poate din gelozie, rămasă ca un enorm eșec. Explosia din conștiința personajului principal a fost prea multă vreme înăbușită și atunci cînd a izbucnit a fost din nou înăbușită. A fost o explozie întîrziată și, deși crima nu-i mai aparține, cu gîndul o comisese. Prietenul, chiar recuperat peste a\_ni, nu mai are substanțialitate.

Romanul capătă curgerea unei mărturisiri ce-și caută vadul, cu intreruperi, cu reveniri, cu îndoieli. Cuvintele se mișcă tăioase și o dată unul pornit, o amintire urnită din memorie, toate se rostogolesc brusc, nemaiputînd fi oprite pînă la descoperirea adevărului. Nu este cruțat nimic, chiar și gîndurile cele mai obscure, cele mai ascunse sînt scoase la lumină fără rezervă, autorul încercînd o reconstituire integrală a unui act de viață, a unei adeviziuni, a unui moment. Romanul devine o pledoarie curajoasă pentru sinceritate și răspundere.

Cartea devine un proces-verbal în care nu se omite nimic, indiferent de consecințe. Este o carte scrisă dintr-un unghi de vedere incomod, ce nu lasă cititorul liniștit, antrenîndu-l într-o confruntare cu toate ipostazele personajului principal, iar sugestiile sînt de multe ori grave și tulburătoare.

Lucia feneșan

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

## „vremurile mele“ de pavel bojan

Pavel Bojan nu a mai semnat pînă azi nici o carte, nu e cunoscut ca scriitor; ca militant progresist, ca martor și participant la evenimentele de dimaine de 23 August 1944, el s-a simțit dator să ni se înfățișeze cu mărturii și amintiri ce vor duce fără îndoială la îmbogățirea cunoașterii trecutului de luptă al comuniștilor și a participărilor lor eroice la lupta împotriva fascismului. Vibrantă profesiune de credință, volumul „Vremurile mele“, scris sub forma unui jurnal, este de un real interes. Ceea ce a trăit Pavel Bojan și a notat în cartea sa de mărturie, ne dă măsura unei tensiuni formidabile între individ și istorie, — omul, militanțul, situîndu-se în același timp (și în mod inevitabil) ca exponent al unei colectivități naționale, al unei întregi categorii de luptători formați în cadrul mișcării muncitorești și antifasciste din România.

Cartea lui Pavel Bojan vine să confirme ceea ce a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu, Secretarul General al Partidului nostru: „arta trebuie să servească unui singur scop: educației socialiste, comuniste“.

Cu toate că ne aflăm în fața unui volum de memorii, cartea prezintă istoria obișnuită și dramatică a unei întregi categorii sociale, privită prin prisma unei conștiințe comuniste, aderența lui Pavel Bojan la realitatea trăită fiind potențată de pasiunea lui pentru istorie, mai bine zis, pentru sensul evenimen-

telor care au marcat istoria României între cele două războaie pînă la glorioasa zi de 23 August 1944. „Vremurile mele“, urmînd o strictă cronologie, se remarcă prin omogenitate, asigurată înaintea de toate prin consecvența punctului de vedere al povestitorului. Autorul nu a recurs la nici un artificiu „tehnic“, ci „și-a așternut simplu, viața“, născîndu-se astfel o narațiune seducătoare prin sinceritatea confesiunii directe. Fără a recurge la descriptivism sau ilustrativism, Pavel Bojan prezintă locuri și oameni pe care i-a cunoscut îndeaproape; introspecția, nuanțată cu finețe în limitele realului, ne dezvăluie incontestabile capacități de memorialist. Copilăria povestitorului (curmată la numai 13 ani), adolescența anevoioasă, dar în același timp bogată în evenimente (înscrierea în sindicat, incorporarea ca meseriaș pe vasul „Mărăști“, călătoria pe Mediterana, „descoperirea“ porturilor Pireu, Neapole, amintiri mereu vii pentru cel ce nu cunoscuse pînă atunci decît Feleacul și Clujul —), sînt pagini în care naratorul păstrează mereu tonul sincer al confesiunii (nostalgic uneori cînd se lasă prins de descrierea locurilor îndrăgite), fără să caute însă a înfrumuseța nimic, nici înîmplări, nici oameni, nici cuvinte.

Urmînd firesc drumul propriu biografiei, Bojan nu încearcă să facă o disociere între om și luptător, ci el include aceluiași destin pe om, și pe militant, a cărui personalitate se dezvăluie treptat și firesc sub ochii noștri. Este interesant de urmărit felul în care s-a format caracterul exemplar al comunistului Bojan. Prin angajarea sa ca muncitor în 1924, Pavel Bojan s-a înscris în sindicat, la sfaturile unui muncitor strungar. După o scurtă perioadă de somaj, lucrează la Atelierele CFR—Cluj, unde începe să înțeleagă scopul intrării muncitorilor în syndicate, optînd pentru cel „în curs de organizare, de sub influența comuniștilor“. Orientarea decisă către mișcarea muncitorească nu a fost rodul unei înîmplări, ci consecința unei op-

șii responsabile, nu lipsită de riscuri. Pe lângă participarea sa ca delegat la unele ședințe ale Consiliului Sindicatelor Revoluționare, sfârșitul muncitorilor Bojan citește *Manifestul Partidului Comunist*, Biografia lui Marx, „Cimentul” de Gladkov: „*În condițiile de atunci — spune autorul — literatura ideologică revoluționară a însemnat foarte mult pentru formarea mea. Cărțile pe care le citeam erau interzise, se imprumutau în mod secret și trebuiau ascunse ca la o eventuală percheziție să nu fie găsite*”.

Cele mai cumplite închisori ale României (Jilava, Închisoarea Militară din Cluj, Doftana, Văcărești) îi devin locuri familiare, unde autorul întâlnește figuri de seamă ale mișcării comuniste și muncitorești. În ciuda regimului de represalii, închisorile constituiau adevărate școli de pregătire politică și revoluționară pentru deținuți. Astfel, la Doftana se ducea „o viață colectivă”, unde Foriș, „un intelectual marxist, cu nivel cultural și ideologic ridicat, se ocupa de învățămîntul politic al comuniștilor din închisoare”; se organizau acțiuni de protest contra teroarei și brutalităților: „Comuniștii și antifasciștii din Penitenciarul special Doftana erau mai hotărâți ca oricînd să lupte pînă la cucerirea regimului politic. Organizarea acțiunilor a continuat. Se redactau manifeste care circulau printre tovarăși, se trimiteau cereri și proteste la Direcția Generală a Închisorilor”.

Prezentînd aspecte ale unei epopei trăite — lupta comuniștilor și a muncitorilor pentru o viață mai bună — Pavel Bojan nu-și propune doar să le descrie, ci socotea necesar să le explice prin perspectiva istorică. Problema națională — rezolvată astăzi — a fost mereu în atenția partidului și înainte de 23 August; măsurilor luate de guvernul burghezo-moșieresc pentru dezbînarea muncitorilor români și maghiari din Cluj li s-a opus „influența opoziției roșii sindicale” din localitate. Conferința generală a sindicatelor din 1932 a marcat un

moment însemnat în formarea comunistului Bojan.

Căsătoria cu Agneta, pe care o cunoaște în închisoare, nu este nici o clipă o piedică în urmărirea idealurilor. Dimpotrivă, soția îl ajută și îl înțelege, suferind de multe ori și ea alături de soț pentru aceeași cauză nobilă.

Peregrinările luptătorului ardelean în urma Dictatului de la Viena și a guvernării hortyste, care ordonă arestarea comuniștilor din Nordul Ardealului (cunoscută sub denumirea de „arestările de la Someșeni”), amenințarea cu noi condamnări în urma „procesului celor 66”, odiseea luptătorului care a trecut granița în România, cutreierînd mai multe orașe în căutare de lucru, sînt tot atîtea episoade impresionante ca și întreaga carte. După eliberarea orașelor din Ardeal, autorul, aflat la Tulcea (în momentul August 1944) s-a reîntors la Cluj, reluîndu-și activitatea în mișcarea muncitorească.

Scriitorul acestei cărți, care se remarcă printr-o deosebită autenticitate reușește să reconstituie evenimentele trăite printr-un fel de montaj aproape cinematografic, imprimînd faptelor un dinamism deosebit. Oamenii, faptele, sentimentele, totul dă sugestia de prospețime a concretului, a firescului. Între momentul notării pe hîrtie și evenimentul trăit distanțarea de perspectivă în timp a permis autorului nu numai să-și exprime firesc și curgător amintirile prin prisma anilor scurși, dar să și izbutească a le desluși semnificațiile. Cartea lui se adresează îndocsebi noilor generații, prin caracterul profund educativ al memoriilor, a căror filosofie esențială este rezultatul îmbinării firești dintre bogata experiență de viață și ideologia clasei muncitoare.

Mărturiile lui Pavel Bojan sînt de natură să accentueze și să dezvolte în cititorul de azi spiritul umanist, responsabilitatea patriotică, angrenarea lui la efortul de formare a omului societății socialiste.

## poezia lui mircea ivănescu

Cu Mircea Ivănescu s-a petrecut cam același lucru care s-a petrecut și cu alți conrați ai săi. A existat un „moment Ivănescu“, cînd poetul a fost ridicat în rîndul zeităților de prim-rang ale micului nostru Parnas, acele zeități de care avem necontenit nevoie. Mitologia literară și-a mai adăugat un nume, în care s-au investit aceleași speranțe ce au însoțit apariția multor poeți: poate că el este *Poetul* însuși! Unii s-au grăbit să ne încredințeze că el era cel așteptat, cel mai mare sau printre cei „mai mari“.

Cineva a spus că un mit este expresia sublimată a unui mare eșec. Se poate! Dar un mit mai poate fi și expresia frustă a unui succes: De un asemenea mit a avut parte și Mircea Ivănescu.

Însă fragilitatea statorniciei omeștești, nevoia de senzații din ce în ce mai tari, de alte și alte zeități l-au împins și pe el, în mod tacit, în conul de umbră. Și astfel, ultimul său volum de poezii a trecut aproape nementionat de critică.

Se înțelege de la sine că traiectoria aceasta a fost în bună parte creația grăbită a criticii, și nu e pentru prima oară cînd asistăm la evoluții artificiale construite. Aș vrea să mă refer la „cazul Sorescu“, în jurul căruia se crease un mit și mai frumos, căruia i s-a rezervat, zgomotos și temporar, primul loc într-o ierarhie literară prea ușor întocmită. Intervenția noastră a vrut să fie, pe lângă examenul poe-

ziei lui Sorescu, o invitație la decență și luciditate critică, avînd convingerea că împotriva unui rău nu trebuie să lupți prin promovarea altuia, mai precis, că împotriva degradării poeziei prin excesul de sociologism nu poți lupta decît prin promovarea valorilor adevărate. Altfel, nu facem decît să înlocuim un neant cu altul. Urmarea a fost schimbarea de atitudine față de poet, mergînd de la prudență pînă la negarea totală, ceea ce este desigur o altă exagerare.

Critica noastră (vai, mereu trebuie să spunem acest lucru!) acționează de cele mai multe ori după principiul „dezintegrării oilor“ (am citat din memorie dintr-o poezie a lui Sorescu). De la un timp, aproape în fiecare săptămînă se „descoperă“ cite un poet. Criticii (chiar și cei mai serioși) se află în competiție de „lanșare“ a noilor talente, așa încît Olimpul nostru literar va fi în curînd ticsit de zei-tăți.

Debutul editorial relativ tîrziu (1968) al lui Mircea Ivănescu presupune o conștiință artistică deosebit de exigentă, cel puțin dintr-un anumit punct de vedere. Fără a avea, prin ea însăși, obligatoriu, o însemnătate în aprecierea poeziei, tăcerea pe care și-a impus-o poetul un timp trebuie reținută, cu atît mai mult, cu cît constituie un gest aproape singular.

Ultima sa culegere de versuri (*Poezii*, 1970) se termină cu poemul *Intoarcere (roman gotic)*. E vorba de revenirea, cu care pare să se încheie un ciclu liric, în timpul și spațiul primului volum, *Versuri*, 1968. Adică, un interior semiobscur, un „hall“, fotolii, în care poetul o aștepta pe ea, o scară interioară, iar sus, camera ei, acum goală. Itinerariul liric-biografic al poeziei lui Ivănescu ar fi, pe scurt, cam acesta: mai întîi poetul trăiește în umbra ei, tot ce face, tot ce spune e în legătură cu ea. Apoi ea moare probabil, el pleacă, urmează un interludiu „mopeteian“, gînduri și reflecții despre moarte și alte cîteva teme (stereotipia vieții de fiecare zi, îmbătrînirea, etc.). În sfîrșit, consolată



ne pare de dispariția ei, poetul se întoarce în același interior al începutului.

Care e semnificația lirică a acestui „roman” aparent sentimental, a cărui tonalitate o dă volumul din 1968? O nesfârșită curgere somnolentă ca a unui riu istovit, încetinită încă și a unui mult de lungi paranteze retrospective, o îngăimare molcomă și adormitoare la gura șemineului, o perpetuă divagație lirică uniformă încât poeziile seamănă între ele, una fiind continuarea parcă a celeilalte. Atmosferă de interior suferind, vetust, încărcat de amintiri și mobilier, în care timpul a încremenit și în care sufletul se dezintegrează încet, fără zvâcniri, fără dramatism. Poezia unui univers domestic, intim, banal, cețos, inconsistent; poezie de alcov în destrămare, astenică, limfatică, dezlinată, ce se dilată și se trăste ca o reptilă abia dezmoțită, monotona și apăsătoare ca o burniță nesfârșită de toamnă.

Apropierea de Bacovia care s-a făcut e posibilă, însă cu o precizare. Mircea Ivănescu e un Bacovia obosit, care se recompune intelectual și sceptic într-un decor aproximativ bacovian. Bacovia e mai energic, mai nervos, concentrat și dramatic până la crispare. Ivănescu e un rafinat vaporos și diluat, un vicios al detaliului concret, al nuanțelor și reflexelor crepusculare. „Abur alene rostit”, „Jocul acesta blînd”, „dar eu sint într-o stare de spirit melodică”, „înceata legănare a vremii” etc., iată ritmul său interior, egal cu el însuși, în care nu intervin decât câteva salutare tulburări trecătoare, de care vom vorbi mai încolo.

Poezia lui Ivănescu e ca o căutare a timpului pierdut, cu toate atributele proustiene pe care le comportă, un joc maladiv al imaginației, prelungit cu intenție prin notarea migăloasă a amănunțelor: „O poezie de iarnă — cum, pe furis, / m-am strecurat în spatele ei — și am ridicat deodată / lampa în mîna dreaptă, mult înălțată. / Trupul ei s-a înscris, în fondul de aur / al luminii, ca o inițială de manuscris vechi, / (Afară, dincolo de perdelele grele, seara iernatică / în văluri

translucide de frig, strada pustie, / amintirea serilor din copilărie cînd casele erau cenușii / și răsturnate în sus, spre cerul fără lumină.) / Și pe urmă, ea și-a întors capul spre mine, / și i s-au făcut ochii deodată înguști, / și unde eram eu, în spatele lămpii înalte, / doar un cerc roșiat. / A stat un timp astfel, întoarsă / spre lumina mea aprinzîndu-i obrazul / — avea o față de oarbă, atentă. / Apoi și-a plecat încet capul, / și părul i s-a încărcat de lumină” (Jocuri, 4).

Și totul se reia aidoma, cu același interior, aceleași gesturi, aceeași atitudine. E de ajuns să intervină o singură nuanță, ca ea (această prezență obsedantă, aproape absentă prin imaterialitatea ei) să schițeze o imperceptibilă schimbare de poziție, pentru ca poetul să găsească prilejul unei alte și alte improvizării pe aceeași temă și la același diapazon: „E ca o întoarcere într-un timp părăsit, / Mă așez pe covor, camera se face înaltă, / pe parchet, lumina alunecă mată — aș putea / să întind mîna spre ea. (Cînd eram mic / mă jucam așa, pe covor. Acum, muzica / de la radioul din colț îmi aduce amînte / de odaia cu mobile vechi unde mă ascundem / printre picioarele arcuite ale mesei s-ascult / cum cînta la pian. A trecut totul.) / Acum, ea, așezată la masa cu multe sertare, /nici nu ascultă muzica asta lentă, / în colțul mesei paharele mai ard încă moenit — / (într-unul din ele lumina răsfrîntă închipuie-o perlă / ca cea otrăvită din cupa lui Hamlet...)” etc. (Ascultînd muzică).

Cititorul care n-a parcurs integral primul volum, cu greu își va putea face o imagine asupra lui din cele câteva citate ale noastre. El trebuie să-și închipuie lectura acestuia ca o lungă noapte de iarnă cu însoțenie, în care poetul claustrat încearcă să-și alunge urîtul, să uite de singurătate și de pustiul din jur, fără a prinde de veste că se învîrtește într-un spațiu exterior și sufletesc de o monotonie și anostitate ucigătoare: „E poate ultima oară că mai intru în casa aceasta — e poate / ultima oară că mai privesc / lumina

pe care atit de bine o știu cum se face în odăi — / mată, bolnavicioasă, în diminețile de iarnă cu ploaie, / și apoi, spre miezul mort al iernii / ... / tot un praf bolnav. E poate acum / timpul să-mi iau adio de la camerele acestea / — singura carte în care am trăit eu (și n-am să pot / să scriu niciodată eu însumi o carte) — / și pisica afară așteptind, / ca altcineva să-i deschidă încet ușa” etc. (Și încă o dată).

Nu, nu e ultima oară. În volumul următor — *Poeme*, 1970, poetul revine iar și iar, cu o stăruință morbidă, la aceeași obsesie calmă, : „ea în fața mea, / nemișcată, și totuși legându-se lent / prin ceața prea străvezie, ca a febrei, /.../ Ea, privindu-mă / fără suris — și eu, risipit, / căpătînd o altfel de făptură prin privirile ei...” (*La aniversare*).

S-ar părea că e vorba de o iubire ce se consumă într-o așteptare indefinită. Însă poetul nu face indiscreții de natură intimă. Dimpotrivă, el se menține strict în planul aparențelor, eliminînd cu grije tot ce ar putea să-l trădeze sau chiar să-i fixeze liric prezența. Nu știm în fond care e mobilul acestor mișcări, atitudini, priviri. Și nu știm cu siguranță cine este ea. Poate că e un simplu pretext vag pentru exorcizarea unui neclintit sentiment al singurătății.

Am putea să ne lansăm într-o serie de speculații și de justificări teoretice, așa cum au făcut alții, pentru a valida poezia. Preferăm totuși să rămînem față în față cu creația ca atare, care trebuie să se justifice prin ea însăși, nu prin rațiuni exterioare ei. Corelațiile presupuse, indirecte, pot fi foarte interesante, dar noi căutăm poezia și sensurile ei interioare. (Într-adevăr, raportată la ceva din afara ei, de exemplu la ostilitatea naturii sau a mediului ambiant, poezia lui Ivănescu capătă o altă justificare. Așa s-ar explica — și poetul va încerca mai târziu, cum vom vedea, asemenea explicații — alternativa pe care și-o oferă. Dar acestea sînt și rămîn doar presupuneri, pe care poezia nu le certifică prin substanța ei).

Poetul se refugiază în banalități și murmură încontinent un descîntec,

pe care-l repetă pînă la epuizare, cu nuanțe și disocieri infinitezimale: „Se cuvine să mai spunem cite o vorbă / și desepre pisică. Pisica în fond știe / ce vrem noi de la ea. Și trece din cînd în cînd cu o mică / flacără de frig prin ușa camerei ei, E argintie, / privirea pisicii — nu mai e verde. / Asta înseamnă că ea i-a trecut mina peste ochi. / Noi nu îndrăznim. Ascultăm / în flacura din cămin gîndurile noastre. Se pierde / și prilejul acesta de a ști ce face / ea acum sus. Pisica ne privește. Cască. Tace”. (*Convalescență*, 18). Sau : „să-i povestim intimplări / lăuntrice, însă cu poze — unele colorate — / (și să pîndim cu coada ochiului, indiferenți / însă — ca să vedem dacă ea se recunoaște în vreuna / din umbrele, despre care — noi înșine în umbră — / îi povestim”) (*Winter Tale*, 1).

Rareori poetul își îngăduie o intervenție directă, mai energică : „Timpul se sfarmă, și ce mai rămîne din acest praf mohorît / face pe geam o lumină întunecată. Atît”. Sau : „Le tremură încă grotesc / umbrele. Ei stau la fereastră aici. Ninge afară amorțit”.

Dar poetul revine imediat la elementul său cel mai obișnuit, singura certitudine poetică ce se impune : „Era / ca și cum ar fi trîntit ușa — și noi deodată / să ne-ntorcem spre ea, iritați — și de aici / să începăm vremuri de după amiază în camere înecate / în răsfrîngeri de zăpadă și altfel de liniște, / în care sunetul reverberat al ușii, în urma / ei, să capete înțelesuri așezate savant, / și mereu depărtate...” (*O vizită, dimineața*, 7).

Toată această odisee modernă în interiorul și în jurul ei pare să stea sub semnul unei anumite idei despre poezie, exprimată în bucată *Poezia e altceva?* din volumul *Versuri* :

„Nu trebuie să povestești în poezie — am citit / un sfat către un tînăr poet — deci să nu povestesc / cum, foarte devreme, ea se scula dimineața, — și așezîndu-se pe pat / aștepta să i se liniștească respirația, cu fața în mîini — / să nu spun nimic despre chipul ei atît de obo-

sit / Să nu umblu cu versuri, ca și eu oglinda în mâini / în care se răștrîng acele dimineți cu lumina cenușie / dinainte de zori. Poezia nu trebuie să fie reprezentare, / serie de imagini — așa scrie. Poezia / trebuie să fie vorbire interioară. Adică / tot eu să vorbesc despre fața ei înecîndu-se, căutîndu-și / respirația? Inșă atunci ar fi numai felul în care eu vorbesc / despre fața ei, despre mișcările încetinite prin straturi / de remușcări, de gînduri doar ale mele, / ale imaginii ei — ar fi un chip, o imagine — / și ea — adevărata ei ființă atunci?"

Așadar, contrariu „sfatului” invocat, poezia trebuie să fie povestire și reprezentare, cu scopul de a înțreține senzația realității, a „adevărata ei ființă”, nu suplinire a realității cu vorbirea interioară.

Mai firziu poetul va încerca să se explice într-un chip sensibil diferit care amintește de concepția baudelaireană a artificialului în artă. Poezia apare acum ca un joc mental însă motivat existentialist: „Gesturi de acestea sentimentale — gesturi de acestea / îmi pot închipui la nesfîrșit — și uneori le și înscriu / în timpul nesemnificativ dintre mine și vreo altă ființă — / și nu înseamnă nimic!.../ Pe mine mă sperie / timpul fără întîmplări — mi se pare că dacă nu intru / în fapte așezate alături de altele, continuîndu-se chiar / dacă risipindu-se poate, în splendoare, ca a nînsorii / mi se pare că nu sint eu însumi în timp, că viața / trece și eu rămîn nemîșcat, de-o parte, mort — lăsat la o parte. / Din cauza asta îmi fac mereu întîmplări și legende / despre tot ce mi se pare că simt” (O vizită, dimineața, 15) vol. Poeme, 1970).

Alternanța prezent-amintire, real-imaginar, încît dă impresia unei perspective în care planurile se suprapun și se confundă, poate părea încărcată de semnificații. De fapt, nu ne interesează dacă lucrurile și situațiile sînt reale sau imaginate, dacă ne aflăm în prezent ori în trecut. Fără îndoială că totul e rodul imaginației, indiferent de motivație. Dar, ceea ce interesează e

faptul că totul aici e posibil, că poetul se menține în planul aparent al unei realități, că jocul său nu presupune, nu relevă o substanță care să depășească datul, că totul rămîne în imediat, în domesticul posibil și anost. Rareori universul acesta e străbătut de o tensiune care-l transfigurează, care-l sustrage aparențelor și îl proiectează în necunoscut și inefabil.

Poezia ca reprezentare nu înseamnă clișeu al realității. Așa ceva nici nu există. Condiția reprezentării nu e copia ci invenția în marginile realității, ale posibilului. Or, poezia lui Mîrcea Ivănescu, de care am vorbit pînă acum, e perfect posibilă, niciodată nu face saltul în ireal și ipotetic. Ea nu edifică o realitate autonomă ci e continuarea realității. Poetul are o mistuitoare foame de real. Are nevoie să audă foșnetul covorului, să mîngăie blana pisicii, să vadă scripșirile ochilor ei, să-i ghicească gîndurile, să privească zăpada, obiectele, lumina din interior. Refuzat ori refuzînd lumea, el o recrează, într-o latură a ei, cu disperarea naufragiatului care caută să se prindă de ceva. Neavînd prezent, el își inventează un trecut, la fel de inexistent poate, dar nu ipotetic, nu imposibil.

Și dintr-o dată, în mijlocul acestei monotonii fără speranță apare Mopete, prilej pentru poet de autopersiflare a ipostazei sale anterioare. Mopete e un fel de *homunculus* pierdut printre lucruri și habitudini mărunte. El citește un roman polițist, scrie un poem despre Mopete, bea apă dintr-o cutie de conserve galbenă, așezată pe noptieră, iese la plimbare în grădina orașului „să plimbe un cîine de aer — ciîmele său personal”, se căznește să scape de umbra care-l urmărește pe ziduri (aluzie la ipostaza pe care acum poetul o refuză?), e „prada unor amintiri pe care nu mai vrea să le asculte”, frecventează bufetul Termita, unde stă la o masă visînd, merge la teatru cu o fată și e strigat de prietenul tatălui lui Vasilescu etc. Acest *homunculus* e introdus la rîndul lui în același decor vag bacovian — ploii mărunte, străzi

murdare. Mopete e un maniac subțire al intimismului, o victimă a ironiei blinde a poetului, la fel ca toți ceilalți „eroi” care apar în această secvență *mopeteiană*: V. Innopteanu, I. Negoescu, dr. Cabalu, prietenul tatălui lui Vasilescu, bruna Rowena, Malvida, etc. Exemple de intelectuali rafinați și totuși provinciali, de un intelectualism sentimental, un fel de nepoți evoluți ai eroilor lui Bassarabescu și Brătescu Voinești.

Iată o scenă care amintește de atmosfera în care poetul însuși se complăcea altădată: „*mopete a intrat astăzi dimineață în odaia / luminată iernatic de răsfringerile zăpezilor matutine / și-a văzut-o pe bruna rowena, lampa o îmbia / urcînd de pe masa ei în glob transparent de lumină*”.

Pentru a nu complica inutil lucrurile, vom spune că *mopeteniana* poate fi o ironie la adresa propriului cerc de amici ai autorului. Obiectul ironiei este un soi de mic romantism intelectual, o anumită atitudine de „poetizare” și de mimare a trăirilor intelectuale. Mijloacele ironiei sînt subtile iar tonul, cel mai adesea ipocrit serios.

Ironia prin forma arhaizantă a frazei: „*v. innopteanu s-a dus astăzi în vizită / la prietenul tatălui lui vasilescu, / Și au discutat despre cite și cite, și au purces cu / incredere spre acea sporită / înțelegere a faptelor care dintr-o mai ocolită / amănuițire a sensurilor vine*” (Vizita).

Solemnitatea de epopee a versului e un alt truc al autorului: „*prietenul tatălui lui vasilescu se joacă cu mînea pe plajă. / O aruncă spre mare cu grije, o strînge la umbra propriului său trup, / fără să ia în seamă cum la picioarele lui se rup / valurile pe stînci. El înconjoară fașe de alinare pe rana gîndurilor lui deschise spre soare. / El se retrage după masă la umbră și stă, / meditează, și se gîndește că a ajuns la limită...*” (Plăcerile vacanței).

Unele stereotipii de limbaj care indică adresa și sensul ironiei: „*v. innopteanu poate fi văzut mai nou*”; sau: „*e de departe cel mai*

*mare meditativ*”. Foarte curios e că poetul, cu același limbaj prin care în altă parte indică un sens pozitiv, acum obține un sens răsturnat. Sună fals în preajma marionetelor sale, dar cu atât mai delectabil, cite un vers grav. Sau, vorbind de doctorul Cabalu, ins cu o viață „poetic-intelectuală”: „*și rotunjește vremea lăuntrică privind muzici hieratice*”.

Prin fantasticul absurd ce se rezolvă în umor, unele poeme amintesc de proza lui Urmuz: „*v innopteanu se plimbă de mîna cu un animal ciudat — / e un piscicine, care pe cîmpul heraldic / se exprimă prin laba ridicată spre cerul daltic...*”; „*broscoporcul se mișcă atîta de încet prin iarbă / încît prietenul tatălui lui vasilescu era să calce pe el / cînd a trecut ca v innopteanu, cu Malvida și cu acel / tînăr tăcut care nu încetează să-o soarbă / din ochi pe domnișoara malvida, broscoporcul e gras...*” etc.

Și tot urmuziană e poza de povestitor serios, cu un efect irezistibil rezultînd din contrastul dintre tinuta frazei sau forma clasică de sonet, cu imagini de înaltă poezie, și banalitatea situației. E un procedeu pe care poetul îl stăpînește ireproșabil și prin care discreditează subtil sentimentul de poezie, odată cu convențiile rafinate ale eroilor săi: *v innopteanu poate fi văzut mai nou / însoțit de o delicată bufniță blondă, adică / înțelepciunea însăși făcută trup, care s-ardică / uneori pe umărul său și de acolo susține cu i nego // escu cele mai interesante discuții. / v innopteanu și delicata sa bufniță blondă / formează o iluminură cu scriere rondă, / și pentru cine o citește atent, încurcată de — astuții // și amply, melodica muzică a trecerii lor împreună / îl încintă înțelepțește pe i negoescu — / în schimb pentru prietenul tatălui lui vasilescu / închipuie o melancolică rună. / Zilele se scurg tot mai senine pentru v innopteanu așadar / și pentru bufnița delicată și blondă și nopțile chias” (prezentarea bufniței blonde și delicate).*

Deși foarte originală și modernă în spirit, poezia aceasta ține de

irismul minor. Nu e neapărată nevoie să invocăm autoritatea lui I. I. Maiorescu sau pe aceea a lui Călinescu pentru a susține că există o poezie profundă și una superficială, în funcție de viziunea poetului și în relația lui subiectivă cu tema tratată. Și nu cred că ar fi de prisos dacă poezii ar medita la vechea dualitate a temelor. Dacă un poet cu mijloace modeste nu poate face dintr-o temă majoră o poezie mare, nici un poet excelent nu reușește acest lucru cu o temă minoră. Fără această modalitate, de care vom vorbi imediat, poezia lui Mircea Ivănescu ar rămâne, prin prima secvență, marcată de monotonie și banalitate, o lirică minoră, iar prin *mopetiana*, un divertisment foarte reușit, dar numai atit.

Din fericire, în partea a doua a volumului *Poeme* și în ultimul volum *Poesii*, intervine o tonalitate mai gravă și mai voluntară. Poetul renunță la „jocul cu aparențele“, la obstinajia realului banal, care nu depășește logica comună a jurnalului intim, se regăsește pe sine într-o *solitudine* fără remediu doar cu propria-i conștiință care acum se întoarce asupra ei însăși observându-și dureros lucid plâsmuirile. Autorul vrea parcă să-și justifice creația anterioară, însă demersul lui rămâne, sub acest aspect, o explicație exterioară. În schimb, el realizează o poezie de o adâncă vibrație reținută: „Parabole de felul acesta — jocul cu aparențele / pe care le așez între mine și cei de afară /.../ înșelăciunea pe care cu ochii / o durăm între noi și ceilalți — părelnicia — / tăcerea — toate acestea sint numai măsurători / ale despărțirii noastre, unde se sparte / lumina. Și e o dimineață de iarnă — cum o visam în copilărie...“ (vizită, dimineața. 7).

Poemul are o conștiință scindată, care se observă pe sine în actul creației, despre care știe că e un artificio; știe că lumea creată prin cuvint se ruinează la fel ca și lumea reală: „Ceasul acesta alb — / ce este acuma în camera / a mea, în spatele meu — nu mai e altă substanță / decât a chipu-

rilor răsturnate în cimpul minții când ți le-nchipui / din cărți sau visind, cu ochii inchisi. Eu însă pot așeza / închipuirile acestea de iarnă în jurul ferestrei / prin care privesc pomii străbătuți de cerul murdar / și zăpada bolnavă...“ („O vizită... 12).

Mircea Ivănescu e prin excelență un poet intelectualizat, în sensul că poezia lui nu mai crește direct dintr-o stare proprie poematizării, ca la Ion Alexandru, de pildă, ci dintr-o stare difuză de anxietate, conștientă de ea însăși, trecută prin filtrul minții. Reflecția poetică asupra propriei creații, de fapt o anulare a ideii de creație, revine acum ca un leit-motiv: „și facem o punere în scenă — / și chiar credem un timp că înțelesurile se fac mai reale, / dacă le grupăm, și le dăm umbre — ca siluetelor iluminate de foc. / Și de fapt numai noi, / noi singuri am fost aici — trecind / de la o vreme la alta...“ (Lupta dintre ingeri și nori sau despre trăznet, 3).

Poemul acesta, în întregime citabil, reprezintă după părerea noastră, cea mai frumoasă realizare a liricii lui Mircea Ivănescu. Străbătut de neliniștea solitudinii și a morții, de conștiința creației ca singură iluzie a salvării, el concentrează virtuțile supreme ale poeziei sale: „Așa dar, oricare dintre noi am putea alege / oricând ultima clipă — despărțirea de lucruri, / acceptarea timpului de mai târziu, când nu va / mai fi decât amintirea — și atunci de ce / nu o facem? de ce ne reîntorcem, mereu cu spaima / de a rămâne singuri, în țara de sare / a umbrelor amintite? de ce revenim / spre ce era odată vremea noastră, și cu ființe / pe care atunci le știam, și de care / nu acceptăm să ne despărțim?“ (Lupta..., 3).

Clipa despărțirii de tot, acută și fecundă conștiință heideggeriană a solitudinii totale, iremediabile, a neputinței de a comunica în nici un chip cu nimeni și nimic, e o prefirgurare a clipei morții, identice în conștiința poetului. Pentru că la Mircea Ivănescu e mai mult o con-

știință complexă a solitudinii, a realității, a relațiilor lui cu lumea decât un sentiment al lor. Ceea ce îl arată încă o dată ca un poet de structură intelectuală, fapt ce nu exclude ci dimpotrivă presupune un lirism de cea mai elevată esență: „Dar putem să ne amintim și de acea clipă stearpă / în care, uneori, rămînem nemișcați, deodată / însingurați, într-o cameră plină de oameni / care se mișcă, vorbesc, se privesc între ei — / despre clipa aceea cînd e deodată liniște / a tuturor sunetelor, care nu mai ajung / decât înțelese pînă la tine — și este un cîmp iernatic / de la oricare din ei, de la oricare din lucruri, / pînă la noi. Despre clipa aceasta să ne amintim / doar, că vine uneori, și face goluri fără culoare / în jurul nostru.“ (Lupta., 13)

Camera, acum simbol al închisorii poetului și al creației sale, în realitate camera minții în care se petrece această dramă a claustrării, revine și aici, la fel și anotimpul hibernal, mobilele, ploaia, adică recuzita cu care mai înainte își construia o realitate ca atare, dar totul aici e străbătut de o tensiune halucinantă, poetul e parcă un somnambul care-și caută un punct de reazim. Dacă în prima secvență el era prizonierul acestei recuzite sumare, în spatele căreia dispărea, acum ea trece pe un plan secundar, ca un simplu fundal al dramei interioare: „Spre seară începe să plouă mai

tare — stăm / încă în această imensă — E un timp / bățut de un fulger incet. Dacă / ridică / mina ne-am vedea / oasele degetelor — și în jurul / carnea arzînd roșiatică. E un / veghiu / fără sărbătoare funerară / la capăt — e o vreme intrată / în moarte — moartea care / privirea / pentru cea din / oară — spre o ființă, un lucru / cet — / și plouă. Mergem / mobile grele — / Este, acum, / oară cînd mai sintem / în / acestei ființe de-alături. Așa / se / treptele — și le cobori prin / măruntă / — dar fără să / capul” (Lupta.. 4).

Dincolo de jocul plictisului și de banalitățile și de divertismentul ironiei rămîn momentele de mare poezie, ca această viziune superb semnificativă, amețitoare cădere în golul fără nume: „Catedralele / construiesc în cite o sută de / frigul / vine, revine — ca / zbaterea lui foarte înceată / tărîm — sau, în lumina lui albă / printre zidurile care se înalță / tat / și scheletul zidurilor, / nervurile / arcadelor, un / șcat — să mergi / printr-o / de frig, care acuma se înalță — / cînd se va încheia bolta, să / torni / încet capul, să te / într-o imens / de lentă / frigul de sus“ (Frigul și scheletul său).



evgheni osetrov

## poezia rusă de azi și de mâine

Controversele în jurul poeziei nu se potolesc. Mai mult, ele devin chiar din ce în ce mai acute. Nu putem să nu observăm că acolo unde până mai ieri rămău încă rime și ascultătorii se extaziau în fața metaforelor bogate și surprinzătoare, a frumuseții și ușurinței versului, — astăzi se aude o judecată critică rațională. Nu e deloc înfăptitor că la serile de poezie, dintotdeauna îndrăgite la noi, sînt invitați astăzi, de regulă, nu numai poeți, ci și critici, cărora auditoriul le pretinde stăruitor să-și spună părerea sinceră despre cele citite și publicate. Cititorul care, până mai ieri, se mulțumea doar să aplaude, astăzi meditează cu voce tare. Epoca entuziasmelor fără rezerve aparține trecutului. Cititorii știu bine aceasta. Dar și poeții simt că trebuie să-și aprecieze lucid credința, că astăzi nu mai sînt suficiente doar criteriile emoționale. Un poet, examinîndu-și mai atent versurile, ca și pe acelea ale confracților săi a exclamat chiar : „În concluzie, dragii mei, trebuie s-o spun că sînt slăbuțe...“ E, în această apreciere, desigur, o anumită doză de autoumilire. Ceea ce s-a făcut există, și nu poate fi anulat pur și simplu. Ce putem spune însă despre poezia din ultimii zece-doisprezece ani ? Poate fi ea oare definită în totalitatea ei, așa cum a spus K. Vanșenkin : „În poezie domnește estrada, parada ei triumfătoare ?“ Nu

cred ! Desigur, în tumultul serilor literare, la recitalurile de poezie din piețele marilor orașe, în polemicele literare, recent încheiate, se putea constata o anumită înclinație pentru spiritul de estradă. Fenomenul a fost însă superficial, doar o expresie exterioară a evenimentelor ce se petreceau în adîncurile procesului literar. Perioadele de „avînt și declin“ sînt foarte convenționale. În literatură, ca și în viață, întotdeauna ceva se naște și ceva moare, în același timp.

Apariția în paginile revistei „Voprosi Literaturi“ a însemnărilor polemice ale lui Mihaail Isakovski „Pînă cînd ?“..., a articolelor lui B. Ruciev, A. Makedonov, V. Gușev se înscrie ca o verigă în lanțul general al disputelor în jurul poeziei. Tonul încordat al articolului lui Isakovski poate părea exagerat. Există oare, într-adevăr, temeiuri pentru o alarmă serioasă, de vreme ce M. Isakovski însuși vorbește despre succesele neîndoielnice ale poeziei noastre ? Merită oare, în acest caz, să acordăm vreo atenție unor versuri slabe ? Doar nu ele definesc caracterul poeziei noastre contemporane. Orizontul poetic de astăzi nu este, după părerea mea, un spațiu absolut senin. Mai mult, în panorama complexă a vieții literare de azi există fenomene pe care nu le putem ignora pur și simplu : ele există, dimensiunile lor cresc, și ele nu dispar numai prin faptul că noi preferăm să nu le observăm.

Se știe că există momente cînd aprecierile despre versuri sînt tot atît de importante ca și versurile înseși. Într-un asemenea moment ne aflăm acum. Niciodată literatură nu a cunoscut o asemenea revărsare a discursului rimat și ritmat. Meditațiile despre necesitatea experimentului în poezie, manipularea liberă a rimelor, versurile frînte — toate acestea au generat o confuzie în aprecierea poeziei. „De ce nu se poate scrie și așa ?“ — iată întrebarea la care trebuie să răspundă acum un redactor, iar un răspuns nu e chiar așa ușor de găsit, cu atît mai mult cu cît referirile la gust nu pot fi de mare folos,

gusturile fiind — precum se știe — foarte discutabile.

Proliferarea poetică nu e un fenomen nou. Nekrasov, amintindu-și de anii tinereții, nota : „Cîndva Rusia scria versuri, curgeau rime fără număr...“. Lev Tolstoi se plîngea într-o scrisoare : „În ultimii cinci ani primesc zilnic nu mai puțin de 2 scrisori... cu înșiruri îngrozitoare de cuvinte, care li se par lor, autorilor, poezii, cu rugămîntea de a-i ajuta «să-și dezvolte darul», cum se explică ei, și de a plasa operele lor în presă. Dacă aș număra cîte scrisori de acest fel, însoțite de versuri, am primit în ultimii ani, aș ajunge la cîteva mii. Dar cîți mai sînt, din aceștia, care se ocupă cu aceleași lucruri și nu mi se adresează mie? Versificarea a devenit astfel în ultima vreme o epidemie nefastă care nu numai că nu trebuie încurajată, ci, din contră, trebuie combătută cu toate puterile...“ Într-o altă scrisoare, Tolstoi se exprimă cu multă hotărîre la adresa unu poet : „Poezia Dvs... nu e rea, dar e atît de banală, încît nu prezintă nici un interes. Cred că nu aveți un talent puternic, și de aceea v-aș sfătui să nu vă ocupați de această treabă lipsită de sens“.

Referindu-ne la o epocă mai apropiată, vom aminti că Valerii Briusov și-a început unul dintre articolele sale de sinteză a poeziei cu următoarele cuvinte : „Șaisprezece noi volume de versuri în trei-patru luni ! Nu e oare prea mult ?“

Despre cîte versuri nu s-ar putea repeta cuvintele lui Tolstoi : „nu e rău, dar e atît de banal“, sau „nu prezintă nici un interes“. Ajunge să aplicăm acest criteriu tolstoian la unele fenomene actuale, și toată discuția despre excesul de poezie devine superfluă, căci simplele versificări nu sînt poezie.

S-ar putea spune, desigur, că Lev Tolstoi manifesta o exigență excesivă față de poeți. Istoria literaturii cunoaște destule exemple cînd un autor talentat și stăruitor, după o cercetare îndelungată a mii de tone de materie primă literară, își găsea, în cele din urmă, drumul său propriu în literatură, rostindu-



și cuvîntul lui propriu, original, fără să recurgă la împrumuturi. Să nu omitem însă și un alt aspect. Dacă Tolstoi ar fi trăit în zilele noastre, în epoca științei de carte generalizată, a publicațiilor periodice de masă, a radioului și televiziunii, ar fi primit nu numai una sau două poezii pe zi. De asta putem fi siguri.

În decursul anilor, un talent poate deveni mai profund, se poate perfecționa și îmbogăți. Dar se mai întâmplă și altfel în viață. Un autor crează în tinerețe câteva lucrări bune, e citat în presă, numele lui capătă o oarecare notorietate. Dar anii trec, se produce „cea mai teribilă dintre amortizări — amortizarea sufletului” și se constată că „în creația de maturitate” a lui Cutare „nu există nici Fată de Împărat, nici Pasăre de foc, nici talent, nu există principalul”. E ceea ce caracterizează întotdeauna situația în care s-au pomenit unii poeți, care credeau multă vreme că esențialul în viață e să fi publicat, citat, să produci carte după carte. Orice talent, chiar fictiv, își găsește admiratori. Se știe, încă de pe vremea lui Aristotel, că din toate speciile de literați, poezii sunt cei care își iubesc cel mai mult operele. Aceasta e, desigur, bine. În practică, însă, zarva care se face în jurul poeziei duce la rezultatul că radioul, televiziunea, presa, cinematografia, editurile revarsă asupra bieților cititori și spectatori torente de scriitură ternă, proslăvită pînă-n ceruri. Dacă vom cerceta însă bibliografiile marilor scriitori, vom vedea cu cită seriozitate și cu cit simț de răspundere își tratau ei cuvîntul întredîntat tiparului. Știm cu toții, că Nekrasov, încă de pe băncile școlii, după ce a primit avizul negativ al lui Belinski despre prima sa plachetă de versuri „Visuri și sunete” și-a retras-o din librării și a distrus-o. Lermontov și-a văzut tipărit în timpul vieții doar un singur volum de versuri. La lectura corecturilor el a eliminat poezia „Pe cer în miez de noapte...” Am dat aceste exemple îndeobște cunoscute nu-

mai pentru a reaminti o veche tradiție.

Astăzi, fără îndoială, aproape orice isteț poate fi învățat să-și exprime gândurile și sentimentele într-un discurs ritmic organizat, să se exprime în rime, folosind în cazuri mai grele dicționare speciale. Ni-mai dăm drept noi nu va considera muzician pe un bun prieten care face muzică la concertele improvizate acasă. De ce continuăm să numim poezii nenumăratele opuri publicate în periodice, iar pe cei ce le compun — poeți? Această deplasare de noțiuni mai duce și la faptul că, precum spunea Griboedov, „ni se ordonă să recunoaștem pe fiecare drept istoric sau geograf”.

Elogiile lipsite de răspundere, distribuite de periodicele centrale și din provincie, duc în realitate la consecințe dăunătoare. Am citit unul după altul aproape treizeci de volume de versuri ale unor tineri, apărute atît la Moscova cit și la Vladivostok și am rămas cu impresia să citesc aceeași carte. Sînt, în ele, surprinzător de asemănătoare, nu numai lexicul, metrul, ritmul (în cele din urmă, nu e vorba decît de aspectele formale!), dar, ceea ce e trist e similitudinea impresiilor selectate de autori pentru versurile lor. La unii autori nu se poate stabili vreă deosebire de atitudine față de realitate. De aici rezultă un erou standardizat, care se plimbă cu bonomie prin paginile cărților. Eroul este îndrăgostit de munca lui (la oraș, în sat), se bucură din toată inima de natura înconjurătoare, admiră școala (institutul, liceul, cursurile), admiră frumusețea iubitei, se indignează împotriva filistinului mic-burghez, este convins de „destinul său zimbăreț” (expresia e autentică!) și, obosit de excursii turistice sau expediții geologice, scrie o odă a vieții de familie și un înduioșător cîntec de leagăn... Mi-ați putea spune că mă refer la versurile unor debutanți. Dar astăzi și debutanții s-au schimbat — fiecare are deja publicate două-trei sau patru plachete.

Să vedem acum versuri scrise la

nivel profesional (a apărut — vai — la noi, și o asemenea noțiune!). Să deschidem o imensă culegere de versuri publicată de o editură din Capitală. Sute de poezii, zeci de nume, cunoscute și necunoscute. Sînt prezenți aici autori de generații diferite, oameni cu înclinații variate, viața fiecăruia, fiind, la urma urmei și ea diferită. Dar citind versurile te urmărește gîndul că sînt scrise de un om plictisit, care de fapt nici nu are ce spune și că a pus mîna pe condei nu pentru că dorește să se întîlnească cu muzele, ci mai curînd din obișnuință („poezie profesională”). Frunzărind zeci de pagini de text versificat, începi, vrînd-nevrînd, să te îndoiști de teza proclamată de A. Makedonov că: „Posibilitățile polologhiei în poezie sînt principal limitate”. În principiu, ele sînt, desigur, limitate, dar în practică...

„Dar extazului meu de copil i-a luat deodată locul rușinea”. Această mărturisire o găsim la un erou liric al lui Narson. Trebuie să relevăm astăzi justetea și actualitatea ei. Ieri încă critica scria cu entuziasm și încîntare despre un avînt al poeziei, distribuia cu generozitate lauri învingătorilor, prezicea longevitate unor versuri și poame zgomotoase. Astăzi nu se mai aud exclamații de bucurie. Tăcerea prudentă este întreruptă, din cînd în cînd, de replici în care nu se simte entuziasmul. În dezbaterile publice se pot auzi cuvinte ca: „acalmie”, „nivel mijlociu”, „platitudină”, iar uneori se mai strecoară și expresia sumbră — „declin”. Ce s-a întîmplat? Au devenit oare poezii mai puțin activi? Condeiele lor? Nu, în reviste și în edituri, în ziare și la radio există versuri cu prisosință. Nici n-a apucat un autor cunoscut să scoată un volum de sub tipar „100 de poezii noi”, și iată-l anunțînd grăbit în ziar că a pregătit pentru tipar o culegere care va cuprinde tot atîtea noi creații. Atîta nu a scris în decursul vieții lor poeți ca Venevitinov și Barafinski. Prin urmare, nu e cazul să ne preocupăm de creșterea cantitativă. Dar întînderea acestei mări

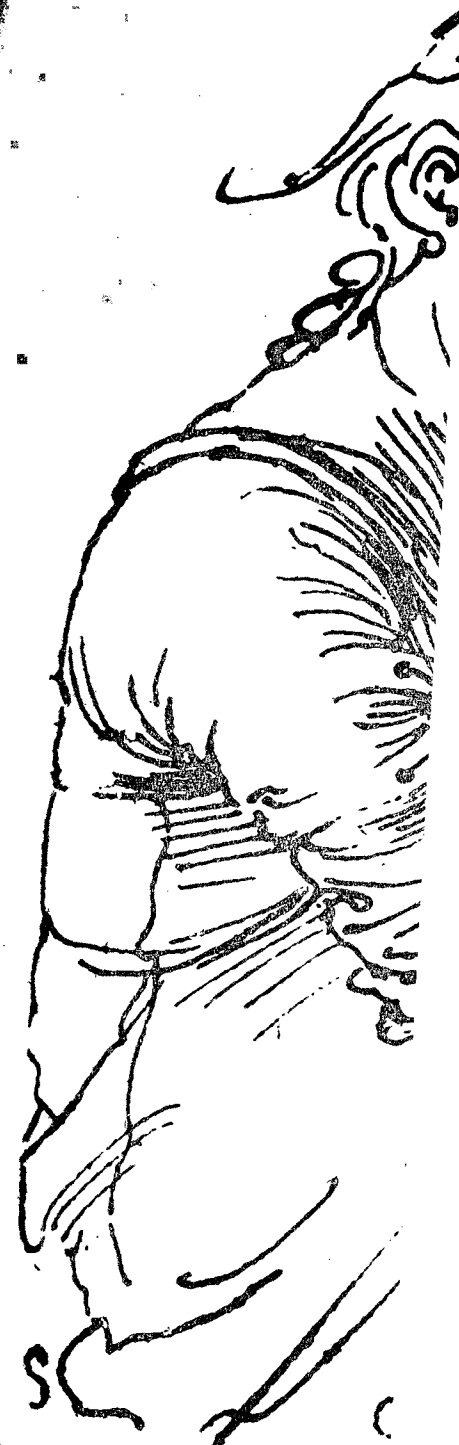
revărsate de poezie nu corespunde adâncimii ei. Mai mult, trebuie să observăm că scăderea de nivel se produce cu o viteză îngrijorătoare. Pe de altă parte, abundența versurilor slabe (și ele sînt, într-adevăr destul de multe) nu trebuie să umbrească valorile literare autentice. Mă declar cu hotărîre împotriva denigrării globale a creației poetice din ultimii 10—15 ani. Desigur, nu a lipsit superficialitatea; uneori, la suprafața evenimentelor, a dominat cuvîntul răsunător, adeseori estrada versificatoare își organizează „parăzile triumfătoare”. Dar noi nu putem trece cu vederea uriașa creștere a interesului cititorilor față de literatură, accentuarea spiritului critic în poezie, faptul că publicistica poetică a început din nou nu numai să ilustreze tezele îndeobște cunoscute, ci și să intervină activ în problematica vie a realității. Criticînd pe bună dreptate spiritul „de estradă”, versificarea ușoară și lipsită de idei, să nu uităm că tocmai în a doua jumătate a anilor 50 a fost dată lovitură hotărîtoare teoriei „non-conflictualiste”, a devenit oarecum jenantă ilustrarea mecanică a unor adevăruri cunoscute, și deși unii poeți nu au renunțat nici acum la această deprindere, operele lor sînt iremediabil depășite.

Să frunzărîm una dintre cele mai vechi reviste din Federația Rusă — „Sibirskie Ogni”. Consider că acest lucru e important, pentru că, după părerea mea, în această revistă se reflectă caracteristicile pozitive și lacunele întregului proces. Redacția urmărește cu atenție tot ce se petrece la orizontul poeziei. Ea nu acceptă criteriul „geografice” față de autori. Faptul e confirmat, printre altele, de articolele care tratează problemele poeziei. Redacția manifestă și un bun gust estetic. Am citit cu plăcere însemnările, scrise într-o manieră liberă, degajată, despre poezie ale lui V. Kazanțev, sub titlul „Zborul versului”, apărute în două numere ale revistei. Ele cuprind multe observații juste și uneori destul de subtile asupra poeziilor tratate. Din păcate,

maniera impresionistă a expunerii ne împiedecă să sesizăm ideea generală a autorului iar mozaicul petriț al însemnărilor nu se integrează într-un tablou unitar. Kazanțev scrie cu aceeași pietate despre amănunte, ca și despre lucrurile esențiale.

Revista „Sibirskie Ogni” are excelente tradiții poetice. Ajunge să menționăm că în diferite perioade, ea s-a bucurat de relații de colaborare solide cu poeți ca: Leonid Martînov, Pavel Vasîliev, Serghei Markov, Ilia Muhaciov (ce păcat, în trecut fie zis, că versurile pitorești, inspirate de folclorul din Altai, ale acestuia din urmă, sînt încă puțin cunoscute). În momentul de față din colegiul redacțional face parte Leonid Reșetnikov, care lucrează de mulți ani, cu seriozitate și talent, pe tărîmul poeziei, iar redactorul-șef Alexandr Smerdov, este autorul poemului „Colinele lui Pușkin”, care a intrat în antologia poeziei naționale.

Redacția a înregistrat destule succese, descoperiri, dar acum este necesar să virbim, mai înții, despre slăbiciunile revistei, într-un anumit grad tipice, căci nivelul artistic general al poeziei din „Sibirskie Ogni” nu este deosebit de ridicat. Ne amintim cu toții de controversele în jurul așa numitei „lirici intelectuale”. S-au încrucișat și s-au rupt destule florete, dar, după opinia mea, scînteia adevărului totuși nu a țîșnit. Să examinăm mai atent ce anume se publică în revistă sub forma meditațiilor poetice intelectuale, cit de profunde sînt ideile autorilor acestor versuri, cum au izbutit să-și îmbrace gîndurile în materia vie a metaforelor. M-au dezolat versurile lui Oleg Bușko. Autorul a hotărît să realizeze portretele poetice ale lui Isac Newton și Albert Einstein, să-și exprime atitudinea față de progresul tehnic și să încheie cu o sinteză de meditații despre generația părinților. Sarcinile pe care și le-a propus autorul sînt grandioase, se simt avertura și dimensiunile siberiene precum și legăturile directe între Novosibirsk și Akademgorodok.



dărer: agnes, sofia artistului



durer: la odihnă sub pom

Până azi nimeni nu a izbutit să expună în versuri nu numai teoria relativității, dar nici măcar accesibila lege a gravitației universale. Schișind personalitatea lui Einstein, Oleg Buško a ales calea reproducerii detaliilor domestice. Chiar în primul vers ni se spune: „Lărăși scârțile bătrînului la vioară”. Vedeti, cit e de firesc! Dacă ar fi scris: savantul, fizicianul, teoreticianul — „bătrînul” — e cu totul altceva, dintr-o dată ai senzația atmosferei cazaniere. Adoptînd acest ton familiar, autorul se grăbește să sublinieze că nu e străin de problemele științifice și afirmă că Einstein a devenit Einstein (citez textual!) „descoperînd că E este egal cu em-cepătrat”. Iar Dvs., profani, ați mai avut îndoieli! Urmează apoi versificarea unui monolog interior: „Și ce e dacă esența acelei formule nu a priceput-o majoritatea covârșitoare?” Poezia are, firește, nevoie de o concluzie optimistă. Aflăm că „sunetul coardelor viorii e iarăși tolorat în tonul major”. Și în încheiere ni se comunică ideea plină de efect că Newton i-a înmînat un măr autorului teoriei relativității. Toate semnele liricii intelectuale sînt prezente. Autorul scrie cu toată seriozitatea, dar o face în așa fel încît „intelectualismul” lui lasă o impresie comică. Poezia dedicată lui Newton e o parodie asemănătoare. Autorul revine iar la măr (la ați poezi nu am citit despre acest măr al lui Newton!), dar numai spre a ne oferi o nouă variațiune pe o foarte veche temă. În ce constă nouitatea? În faptul că mărul nu a căzut pur și simplu, ci l-a lovit pe savant în cap; autorul îl pune pe Newton să spună: „esențial e ce se află „sub perucă”. Umbra marelui savant a fost stîrnită numai spre a pronunța o penibilă banalitate. Autorul nu poate să nu ne spună că l-au oboșit aparatele tehnice casnice moderne: „Mă-nconjoară din toate părțile televizorul, magnetofonul, frigiderul și telefonul... De ce oare sînt eu nemulțumit?” Nu e nevoie de o prea mare perspicacitate pentru a înțelege la

ce face aluzie poetul: îi lipsește natura, răsăritul de soare deasupra pășunilor și amurgul peste cîmpii. Chiar și poezia dedicată tatălui este tot atît de pretențioasă. Autorul se străduiește să demonstreze că generația părinților nu și-a pierdut încă entuziasmul tineresc. Dar cum o face? Recurgînd la mijloace destul de primitive. Judecări singurari: „Tovarășul de rang mare și-a isprăvit importante treburi. De la ședință l-a dus, în sfîrșit, mașina sa acasă... Tovarășul ședea, zîmbea, nu-l zorea pe sofer, și fredona în surdina melodia unui vals străvechi”. Orice comentariu e, cum s-ar zice, de prisos.

Nu m-aș fi oprit asupra unor astfel de versuri, dacă ele nu ar caracteriza o anumită tendință, care a căpătat în ultima vreme o destul de largă răspîndire. Toga intelectualismului e la modă. Cînd cineva nu are ce spune, caută să înlocuiască lipsa unor meditații îndelung maturizate printr-o „profunzime de idei”. Nu e întîmplător că se recurge cu atîta energie la nume mari, că se rimează aforisme, împrumutate din ultimele ediții ale unor culegeri editate în tiraje de masă, că se versifică teorii științifice, sau, ceea ce e și mai rău, tot felul de teorii false... Arta, însă, nu suportă nici falsul, nici bombasticul, nici poza. Oricît s-ar înzorzoana un poet cu tot felul de podoabe, nu va putea înlocui, la urma urmei, absența adevărului, a adevărului artistic.

Eu sînt pentru o lirică filozofică profundă, dar sînt categoric împotriva intelectualismului manierist, a raționalității filistine, contrare artei.

Mimarea poeziei nu este întotdeauna atît de supărătoare ca în exemplele de mai sus. Cu atît mai mult cu cît însușirea modalităților tehnice, formale, s-a extins în ultimii ani. Într-unul din numerele revistei siberiene sînt publicate versurile lui Alexandr Plitcenko, autor nu lipsit de talent. El are un simț bun al cuvîntului, ritmul lui are muzicalitate, știe să evite construcțiile banale, și, în afară de a-

străini contemporani

ceasta, are o sensibilitate rafinată. La prima vedere versurile lui sînt destul de poetice. Dar citite cu atenție, se observă, în primul rînd că ele sînt cam nefiresc de frumoase. Prima dintre miniaturile lui începe printr-o declarație îndrăzneată: „Îi iubeam pe cei cu părul roșcat. Mi se părea că sînt însemnați de lumina soarelui. Copacii și bisericile Moscovei autumnale erau luminate și cîntau despre aceasta“. Veți fi, desigur, curioși să aflați ce se va întîmpla mai departe, ce înseamnă această pasiune a autorului pentru strălucirea culorii autumnale. Iată-o: „Cît e toamna de lungă îi iubeam pe cei cu părul roșcat. Iubeam fețele lor calme, calde, și așa de mult îi iubeam, încît uitasem cu totul capitala, — iartă-mă, capitală!“ Apoi, pe un ton dramatic, autorul relatează despre faptul că „pe noi nenorocirile lumestei ne fură de la lume“. Și urmează concluzia: „Muzeele tale — vor rămîne pe loc, iar oamenii trec o dată cu anii“. Aparent, nu există nimic între versurile lui Oleg Bușko și ale lui Alexandr Plitcenko. În primul caz avem de-a face cu un raționalism nud, în al doilea — cu sentimente subtile, cu culori de acuarelă. În ambele cazuri însă avem de-a face cu o mirare a artei.

Versurile sînt bune numai atunci cînd se sprijină pe sentimente și impresii autentice, izvorite din viață. „Sibirskie Ogni“ a publicat un grupaj de versuri ale lui Nikolai Perevalov, care, dacă nu dispune de un timbru poetic intens, are totuși un timbru personal. Naturalitatea este captivantă prin ea însăși. Versurile sînt însoțite de o introducere, care prezintă creația poetului. Sînt citate rînduri caracterizînd atitudinea lui Nikolai Perevalov față de poezie: „...guralive sînt micile pîraie, dar tăcut e fluviul cel adînc“. Lirica publicată de revistă confirmă această declarație poetică. Amintindu-și de anii războiului, autorul scrie cu profundă sinceritate: „...iar noi, cei ologi, cei fără mustăți. Iar noi cei trecuți prin multe cu ochii infundați, oameni de douăzeci de ani, oboșiți pe ve-

cie“. Ritmul versurilor este suplu, energic; poezia lui este lipsită de retorică, de o falsă afectivitate. Desigur, cititorul pretentios va descoperi la Nikolai Perevalov frazări greoaie, inexactități de sens, pe care nu am intenția să le justific. E vorba aici de o veche regulă artistică: pentru a scrie frumos, trebuie să scrii cînstit.

Nu putem ascunde faptul că poeții se grăbesc prea mult să încredințeze tiparului tot ce le iese de sub condei, iar revistele, ziarele, editurile, și mai ales radioul, televiziunea și estrada încurajează această tendință.

Siberia literară a dăruit Rusiei mulți ani de-a rîndul talente remarcabile. Această tradiție a înaltei exigențe nu trebuie să slăbească. În artă calitatea e preferabilă cantității. Poezia nu suportă pripeala. „Sibirskie Ogni“ are toate posibilitățile ca să fie o școală a unui discurs poetic profund. Să ne amintim mereu de vechiul precept: „cu cît mai lungă e tăcerea, cu atît mai remarcabilă e vorbirea.“

Acum voi trece la lucrul cel mai important.

Despre caracterul popular al artei scriem și vorbim mult, dar raționamentele noastre au adesea un caracter scolastic. Repetînd cunoscutele cuvinte ale lui Belinski despre caracterul popular al artei, începem numaidecît să căutăm identități acestui concept și astfel îl dizolvăm în alte categorii estetice. De aici derivă doctrinarismul, lipsa de claritate și confuzia. Am citit recent într-o disertație că actualmente există șaptesprezece definiții ale caracterului popular în literatură, iar autorul disertației propune o nouă definiție — a optsprezecea. Nu a sosit oare timpul ca gîndirea noastră estetică să renunțe la disputele scolastice și să abordeze experiența vie a artei?

În poezie caracterul popular este deosebit de evident. Nimeni nu va pune în discuție faptul că cele mai bune creații ale lui Nekrasov sînt profund populare, prin conținutul, ca și prin forma lor. Prin imaginile vieții reproduse de Nekrasov, prin

miloacele ei de expresie, poezia autorului „Cui îi e bine în Rusia” este indestructibil legată de întregul spirit al liricii populare și al eposului popular. Nekrasov a intrat ca un mare poet popular atât în istoria literaturii ruse cit și în poezia vie care s-a implantat pentru totdeauna în milioanele de inimi ale cititorilor. Mă îndoiesc mult că s-ar putea vorbi despre caracterul popular al versurilor lui Nadson, deși prin multe trăsături exterioare el se apropie de Nekrasov. Se apropie, dar nu într-un mod consecvent, și el nu poate fi considerat un discipol al lui Nekrasov. Nadson e un epigon tipic. Într-o vreme, în presă Nadson era mai apreciat decât Nekrasov, fiind considerat singurul poet al generației tinere și prezicându-se că va supraviețui peste veacuri. Astăzi nu e greu să considerăm că poezia lui Nadson poartă amprenta repetiției. Conținutul e repetat, lexicul e banal. Versurile nu sînt generate de viață, ci de un verbalism prea depărtat de realitatea vie. Pe atunci, acesta era denumit pompos sublimul idealism nadsonian. Erau versuri pentru liceeni, însă lirica lui Nadson nu poate fi considerată poezie pentru popor. Închipuiți-vă o serată de tineret în care, după muzică și dans, începe melodeclamația. Ne putem ușor închipui ce impresie făcea un tânăr care declama cu toată puterea plămînilor săi versuri nadsoniene: „Oameni-frăți! Cînd va lua sfîrșit lupta de la picioarele tronului lui Baal și se vor aprinde în ceruri deasupra pămîntului obștii, zăbile de aur ale idealului?”

Alina timp cit este vorba despre vremuri mai mult sau mai puțin îndepărtate, dispute de neîmpăcat aproape că nici nu apar. Mult mai complicate devin lucrurile cînd e vorba de poezia și spiritul popular în secolul nostru impetuos. Nu mă voi referi la problema școlilor poetice de la începutul secolului, care nu a fost de loc studiată la noi. Multe lucrări au rămas încă necitite cu ochii contemporaneității, multe sînt grevate de inerția aprecierilor formulate în focul polemii

cilor literare. Voi vorbi despre zilele noastre.

Cu toate că avem autori cu duiumul, poeți legați organic de tradiția populară nu sînt, în țara noastră, chiar atît de mulți. Consider drept poeți populari autentici pe Alexandr Tvardovski, Mihail Isakovski și Nikolai Rilencov. Tvardovski a creat eposul vieții populare ruse din secolul al XX-lea. Isakovski reprezintă caracterul liric rus contemporan în poezie. Versurile lui Rilencov reconstituie peisajul poetic rus, în afara căruia nu există viață populară. Acești poeți sînt legați prin toate fibrele lor de poezia țărănească orală, de poezia clasică rusă. Ei au intrat în literatură înarmați cu experiența intelectuală a omului secolului al XX-lea, cu concepțiile lui sociale. O altă mare școală poetică populară în literatura contemporană rusă este strins legată de munca industrială. Reprezentanții ei cei mai proeminenți sînt Boris Ruciev și Iaroslav Smeliakov, care au cîntat în versurile lor țara uzinelor, țara imenselor orașe și a așezărilor muncitorești.

Alte școli poetice cu caracter popular în literatura rusă contemporană nu cunosc. Există la noi, desigur, și poeți-intelectualiști, și traducători, și istorici, și publiciști, și autori de cîntece... Dar distanța între ei și cei citați de mine mai sus e tot atît de mare ca dintre Nadson și Nekrasov.

Talentul trebuie tratat cu multă grijă. Nu putem să nu-l cităm pe Valeri Briusov, care spunea: „Versurile sînt mijlocul cel mai perfect de folosire a cuvîntului și... a-l mărunti, a-l folosi pentru nimicuri e păcat și rușinos”.

A devenit la noi o modă, în ultimul timp, să vorbim despre importanța experimentului în poezie, despre căutarea unor forme noi de exprimare a sentimentelor și ideilor. În sine acest lucru este just, și nu stîmnește nici un fel de îndoieli, iar cei ce susțin că descoperirile și căutările în domeniul formei sînt apanajul marilor maeștri ai trecutului, nouă rămînîndu-ne doar să le preluăm de-a gata, greșesc.

Un artist rămâne un etern cercetător al necunoscutului; o operă autentică este întotdeauna rezultatul unor căutări. Acel ce consideră că a găsit totul este pierdut pentru artă, pentru că operele lui nu mai suscită interesul cititorilor. Căutările în domeniul formei pot fi tot atât de infinite, ca și în domeniul conținutului. Dar acel care proclamă cu mândrie că a inventat bicicleta și că a descoperit America de mult descoperite, se face pur și simplu ridicul.

Un poet a amuzat recent în „Literaturamaia Gazeta”: „Am terminat un ciclu de poezii în care am încercat să exprim lumea în imagini „grafo-sonore“ — o serie de versuri-desene, îmbinând grafica și poezia... O dată cu apariția cinematografului și televiziunii a crescut fluxul de informații, împachetate în tablouri, în imagini vizuale. Versurile mele le-am numit grafex-uri — experimente de poezie grafică. Ele unesc cuvântul cu grafica”.

Acest monolog poetic inspirat produce o impresie foarte stranie, ca să nu spunem mai mult. Despre ce este vorba în fond? Să facem abstracție de terminologia „originală“ a autorului („grafex”, „cuvânt și grafică” ș.a.) și să spunem lucrurilor pe nume. Versuri-desene nu sînt deloc un lucru atât de rar, și a vorbi despre ele ca de o inovație înseamnă a da dovadă de naivitate. Versificația figurativă o cunoștea încă Simeon din Poloțk, care scria versuri în formă de octoedre sau de inimi. De forme grafice extravagante erau pasionați — în chip de experiment! — poeții de la începutul secolului, mai ales Apuhtin. Cel mai cunoscut grafician-poet a fost însă Ivan Rukavișnikov, care a creat numeroase versuri-triunghiuri, versuri-piramide, versuri-inimi și alte figuri geometrice în versuri. Cine își mai aduce aminte astăzi de experiențele versificatoare ale lui Rukavișnikov? Constructiviștii, în tinerețea lor, scriau versuri care reprezentau prin aranjamentul lor grafic figuri de muncitori, clădiri, tot felul de construcții. Un timp au

fost la modă versuri în chip de serceră și ciocan.

Despre versurile figurative s-a scris la timpul său, destul de amuzant în cartea: „Versificarea atractivă”, apărută în anii 20. Experimentele grafice ale versificatorilor au același drept la existență ca și acrostihurile, criptogramele, cuvintele încruciate ș.a. De-altminteri, nu sînt prea convins că pentru literatura contemporană experimentul lui Ivan Rukavișnikov are vreo valoare deosebită.

Orice formă poetică, chiar de mare virtuozitate se naște moartă dacă poetul nu-i insuflă incandescența conținutului. Modalitățile poetice cele mai îndrăznețe rămîn niște experimente în sine, dacă în spatele lor nu se află omul cu sentimentele lui profunde și originale. Valeri Briusov scrie următoarele despre experimenterii de literatură din vremea sa: „Ei scriu versuri și uneori ajung la un mare rafinament, dar nu crează poezie. Versurile lor sînt inutile, pentru că în ele nu se simte omul, personalitatea... La ce pot servi expunerile rafinate ale unor locuri comune, variațiunile moi pe teme elaborate de mult, versurile meșteșugărești?”.

Se spune că arta este, înainte de toate, o experiență a vieții personale, povestită în imagini și senzații, experiență personală ce pretinde la generalizare. În versurile sale, poetul comunică biografia lui sufletească. Cu cît mai puternică e individualitatea artistului, cu atît mai mare sînt profunzimea și avertura impresiilor vieții artistului, pe care le dăruie cititorului. Dacă ne vom aminti, spre exemplu, de poeții pleiadei pușkiniene — Bațușkov, Baratinski, Venevitinov, Delwig, Kûchelbeker, Kozlov, vom constata multe trăsături comune în arta poetică și în impresiile lor despre realitate. Dar fiecare din ei trăiește o viață de sine stătătoare și ocupă un loc distinct pe firmamentul poeziei naționale. Faptul esențial este că dincolo de versurile lor transpar personalitățile originale, puternic conturate, profunde și excepțional de interesante. De regulă, în

spatele versului se întrezărește poetul care l-a scris. Și numai el e singurul care l-a putut scrie. Un altul ar fi putut scrie versuri mai bune sau mai proaste.

Astăzi un poet nu mai poate cuceri interesul cititorului numai prin exprimarea uimirii infantile față de miracolele multiple ale universului. Cititorul caută în poezie o concepție serioasă asupra serioaselor evenimente ce au loc în lume. Interesul față de lirica filosofică este astăzi considerabil. Nu e întâmplător că în zilele noastre au căpătat o viață nouă versurile lui Barafinski, Tiutcev și că se manifestă un mai mare interes față de poeții-filozofi de la începutul veacului nostru. Nikolai Zabolotki poate fi considerat, pe drept cuvânt poetul cel mai iubit al tineretului. Apar însă la noi prea multe poezii pseudo-filozofice. Majoritatea autorilor caută „ideea nudă”, uitând că orice idee trebuie să apară în fața cititorului într-un veșmânt artistic. Dacă vom examina cu atenție cum se fac experimentele filozofice în versuri, vom constata că se operează cu mijloace destul de simple. Se ia o teză sau o idee, adesea destul de banală, și în jurul ei se compune o poezie. Ceea ce se obține e rece, confuz și lipsit de eleganță. Neîntrecutul maestru al liricii filozofice, Nikolai Zabolotki, era un adversar înverșunat al poeziei abstracte și repeta deseori că raționamentul gol nu e în stare să ducă la performanțe poetice.

În creația sa, Zabolotki era adeptul triadei ideale: Ideie-Imagine-Muzică. Cuvintele, spunea el, trebuie să se îmbrățișeze și să se alăune unele pe altele, să formeze ghirlande și hore, ele trebuie să cînte, să trîmbețeze, să plîngă, și ca niște vrăjtoare să-și facă semne tainice unul altuia. Toate acestea sînt prea străine de conceptualismul și răceala prin care păcătuiesc epigonii actuali ai lui Zabolotki.

Pe fundalul scriiturii terne și al speculativului, se detașează vizibil și plăcut cartea lui Nikolai Rubțov „Steaua cîmpurilor” (Editura „Sovietski pisateli”) Principala calitate

a lui Rubțov aș defini-o drept un lirism filozofic. El a reușit să îmbine în chip fericit tensiunea și transparența versului, cantabilitatea verbului cu profunzimea și seriozitatea conținutului. Deosebit de frumoase sînt versurile natur-filozofice ale lui Rubțov. El are pentru natură o adevărată venerație. Peisajul nu e pentru el doar un obiect de admirație estetică superficială. Căutînd să dea o interpretare problemelor existenței, Nikolai Rubțov evită orice declarație superficială și își afirmă propria opinie, bine gîndită, maturizată. Poetul are un simț organic al patriei, față de care simte acea „stranie” dragoste ieremontoviană. El vorbește despre aceasta cu o mare demnitate interioară, cu emoție și sinceritate, este străin de orice patos fals, de retorica bombastică, nu suportă cuvintele banale și lipsite de sevă. Are o tonalitate interioară proprie, care îl captivează și îl seduce pe cititor: „E calmă patria mea! Sălciile, apele, privighetoriile... Maică-mea e-n-gropată aici, în anii copilăriei mele”. Schițînd în câteva trăsături un portret în acuarelă al „patriei mici”, poetul se simte acasă, tot ce se află în jurul lui îi este scump și sfînt: „De fiecare izbă și nor, de fiecare trăznet ce e gata să cadă, mă leagă cea mai înflăcărată și mai trainică legătură”.

Dar micul univers rural nu-l rupe pe poet, contemporanul nostru, de patria cea mare, ce se întinde pe spații de necuprins, și între granițele căreia au încăput nu numai crînguri liniștite de mesteceni și cărări ce taie pășunile, ci și mări furtunoase, imensele orașe din beton și piatră, văile de munte, insulele îndepărtate ca și întreaga realitate contradictorie a celei de a doua jumătăți a secolului al XX-lea. Îndrăgostit de satul nordic și de tot ce-l înconjoară, cunoscînd profund pe consătenii săi, nevoile și frămîntările lor, Rubțov nu a devenit un bard al patriarhalismului, în genul, să zicem, al lui Nikolai Kliuev. Remarcabilă e poezia sa „Hotarele”. La început poetul scrie: „Am crescut frumos, într-un sat bun, sub

scrieritului căruțelor! O crăiasă din sat mă plăcuse ca om!" Sînt cuvinte scrise cu un zîmbet blind pe buze, fără ca ele să conțină ceva deosebit. Dar autorul vorbește apoi cu sinceritate despre contradicțiile interioare care-l chinuie: „Aș vrea însă, nu știu cum, să trăiesc totodată și la oraș și în sat". De unde vine această dualitate? „Ah, orașul se năpustește asupra satului! Ah, ceva e condamnat la demolare! Mă chinuie mereu hotarele dintre oraș și sat"... Cuvîntul „hotare", care poate părea străin, e folosit aici într-un context ironic, care conferă acestei poezii pe o temă lirică o finalitate publicistică. Autorul meditează mult asupra trecutului, asupra rolului lui în prezent, îi lipsește cu totul acea îngustime a viziunii care l-ar împiedica să treacă dincolo de marginea satului. O poezie din acest volum se intitulează „Pace eternă", și cînd o citești îți vine în memorie, printr-o asociație involuntară, tabloul lui Levitan cu același titlu. Versurile și pictura se întrepătrund. Mare iubitor al plasticității cuvîntului, Rubțov îl urmează cu fidelitate pe Zabolotki, care spunea: „Poeți, iubiți pictura..." Fără a fi un discipol declarat al lui Zabolotki, Rubțov continuă totuși și dezvoltă în felul lui propriu tradițiile poeziei *natur-filozofice*, emoționale, pe care ni le-a lăsat autorul „Meta-morfozelor" și al „Fetei urite".

Poezia este o parte constitutivă esențială a vieții noastre spirituale, ea se bucură de dragostea poporului, e înconjurată la noi de atenția generală. În anii aspri ai Revoluției, Alexandr Blok, meditănd asupra căilor și destinelor artei cuvîntului, scria că poezia și proza, convergînd într-un torent unic, poartă pe valorile lor agitate, dar puternice, prețioasă povară a culturii ruse. În trecutul istoric recent i-a fost dat poeziei să treacă prin multe încer-

cări. Cuvîntul ei, însă, răsuna întotdeauna precum „clopotul pe turnul de pază, în clipele de bucurii și de jale ale poporului". Făcînd bilanțul ultimelor decenii, putem spune cu mîndrie că în toți acești ani poezia a răsuna în acord cu epoca, și adesea a devansat-o, urmînd lozincă poetică a lui Maikovski: „Un adevărat poet produce dinainte dintr-o scintile vagă o cunoaștere clară". S-au creat opere care au intrat în tezaurul spiritual al epocii. Poeții au scris cu consecvență opere care au fixat ceea ce reprezenta realitatea vieții poporului.

Cînd recitești cele 50 de volume din „Biblioteca poeziei sovietice ruse", publicate de editura „Hudojestvennaia literatura", constăți că de variat e verbul poetic contemporan, în el îmbrînindu-se frumosul și adevărul, ceea ce îți amintește uneori de vechea piatră prețioasă, — laziritul, profundă și pură, despre care legenda populară spune că dimineața e verde, iar la amiază e roșie.

Viața poeziei este de o rară specificitate. Evoluția ei nu poate încăpea într-o schemă conceptuală. Drumul ei nu poate fi reprezentat printr-o linie dreaptă într-o continuă ascendență sau printr-o spirală. Ea se desfășoară firească, așa cum se desfășoară natura care ne înconjoară.

Poetul trebuie să se simtă tot timpul un purtător al culturii, obligat să salvgardeze cu grijă și să îmbogățească bogățiile țării făurite din cuvinte. Atitudinea neglijentă față de discursul poetic e un fenomen care nu poate fi tolerat. Poezia autentică trebuie să fie desăvîrșită și cizelată. Poporul le-a încredințat poetilor cuvîntul, ca o armă cu care să apere valorile sale spirituale.

(În românește de P. IACOB)



## clasic și contemporan

„Clasic“ face parte din acele noțiuni care nu pot funcționa decât într-o relație, mereu raportabilă, încadrată mai ales într-o opoziție. O definiție în sine nu există, și aproape că nu se mai caută. Oricine știe ce înseamnă „clasic“, și pe de altă parte s-ar putea alcătui dicționare cu nesfârșitele șiruri de definiții ilustre, anonime sau chiar nesemnificative care au înconjurat adesea termenul.

Dar relația veșnică pe care o stabilește termenul vine mai ales din faptul că el, în sine, este o apariție post-fenomen. Și cu toate că nu este singura denumire apărută în urma unui fapt, există o unanimitate în a se constata că rămâne poate noțiunea cea mai grea de semnificații. Sigur să semnificațiile variază în funcție de unghiul, de raportul selectat pentru sistemul de referință.

Accepția fundamentală, și de altfel cea mai riguroasă a termenului se găsește în literatură, la rându-i situată pe diverse planuri. Planul cel mai restrâns, dar și cel mai corect, rămâne fără îndoială cel al curentului clasicismului — fenomen literar încadrat în legități pe cât de proprii pe atât de stricte, funcționând ca un corp de reguli, ca o dogmă. Într-atât de puternice erau aceste reguli încât greutatea lor face ca termenul să li se substituie mai mult decât se substituie literaturii care le conține.

Cînd se spune despre Racine că aparține clasicismului, afirmația se bazează cel puțin la început pe regula celor trei unități și mai apoi, pornind de aici, se declară clasică structura dramatică alcătuită de el. Pentru posteritate, însă, clasicismul, ca toate marile curente ale literaturii, trece de zona legilor interioare și devine un mod de a gândi. Într-atît de pecetluită este importanța aproape canonică ce i se dă, încît clasicul se ridică de la curent către concept și se opune oricînd altui mod de gândire artistică. Astfel, după opoziția primă și cea mai constantă în același timp: clasic / romantic, fenomenul artistic cunoaște și altele: clasic / baroc și clasic / modern mai ales, ultima din ele ieșind aproape din sfera categorisirilor și devenind o opțiune.

Apoi, rînd pe rînd toate aceste accepții frecvente ale clasicismului (și nu sînt singurele) devin altceva cînd termenul încercuiește zona antichității greco-latine, socotită a fi singura și inegalabila perioadă cu adevărat clasică din istoria literaturii universale.

În asemenea delimitări statutul valoric aproape nu intră în discuție, el există implicit dar nu devine criteriu al distincțiilor fiindcă nimeni nu se gîndește să nege sau să diminueze valoarea barocului sau a romantismului. Rămîn de la sine înțelese. Nici nu vîd cum s-ar putea întimpla o astfel de judecată de vreme ce barocul înseamnă, în par-

te, secolul de aur al literaturii spaniole (cronologic, contemporan cu clasicismul francez), iar romantismul a însemnat pentru literatura lumii o deschidere nemăiafinită a dimensiunilor, o extindere în altitudine și în profunzime a coordonatelor literaturii. Opozițiile se alcătuiesc pe structuri, nu pe valori. Între structuri și opoziții există în cazul de față o determinare reciprocă. Pentru că, modificându-și conținutul de trăsături distinctive, cel puțin parțial, în funcție de relația în care este așezată, structura clasică definitorie acordă o pondere diferită legăturilor ei interioare: clasicul ce se opune romanticului nu este tot una cu clasicul ce se opune barocului și mai puțin cu clasicul de factură generală opus modernului.

Cu alte cuvinte, luarea în considerație a unei anume opoziții determină configurația unei anume structuri a clasicului, și la rândul ei, datorită coerenței interioare obligatorii, structura determină opoziția. Rămâne să mai precizăm că ideea de opoziție are aici o accepție puțin mai specială. De obicei într-o selecție termenii opoziției se exclud tocmai datorită sensului invers pe care îl ocupă unul în raport cu celălalt. Asta ar însemna că se supun legilor paradigmei, o categorie excluzând-o pe cealaltă. Numai că în cazul clasicului, opoziția rămâne argument al definiției și obligă la conviețuire, la sintagmă. În lipsa sistemului de referință opozabil, clasicul poate deveni altceva. Pentru că un clasic în absolut nu există în conștiința colectivă, el poate fi doar o opțiune în conștiința individuală.

După cum se poate constata, cele câteva delimitări ale termenului s-au situat, cel puțin ca punct de plecare, în sfera istoriei literare, nu ca o delimitare cronologică, evident, ci ca una de structură. În această accepție clasicul acoperă o perioadă sau un grup de opere artistice aparținând unor perioade apropiate între ele. Ce se întâmplă de pildă cu o literatură care nu a străbătut toate perioadele și curentele literare, așa cum s-au conturat ele în literatura universală? Poate fi

ea privată de scrieri clasice, chiar dacă ele nu se supun nici dogmelor și nici nu intră într-o opoziție precisă? De pildă, literatura română. Altele au fost condițiile și determinările ei, alta structura ei specific națională. Sigur, teoreticienii și istoricii literari rigizi vor considera că nu avem clasicism. Așa și este! Dar există în conștiința oricui o culme a literaturii române care se poate numi clasică. Reluând din alt punct de vedere accepția termenului clasic ne dăm astfel seama că ea conține o solidă fundamentare estetică.

Nu este vorba de un conținut estetic unic, ci mai ales de ideea de valoare. Nu trebuie să cădem în păcatul de a susține că tot ce este clasic într-o literatură are o valoare incontestabilă și invers. Vom conveni mai degrabă să dăm termenului de valoare în parte accepția de „maturitate” artistică, așa cum o vedea T.S. Eliot: „Un clasic poate apare numai când o cultură a atins maturitatea, când limba și literatura sînt „mature”. Eseiul englez cerea clasicului trei tipuri de maturitate, unul ideologic: maturitate de gândire, unul social, pe care îl numea „maturitatea moravurilor” și unul artistic: „maturitatea stilistică”. Dar ne distanțăm totodată de opinia lui Eliot care consideră că nu se alătură conceptului de clasic cel de valoare ci dimpotrivă, susținem că maturitatea estetică nu poate fi decât una valorică. Afirmările nu sînt valabile doar pentru literatura română ci pentru omul contemporan în genere, care acordă semnificației clasicului sensuri ce depășesc cadrul istoriei literare și reflectă un mod de receptare artistică. A simți o operă clasică, a o recepta, deci a se integra ei — pentru că adevăratul act de receptare artistică înseamnă depășirea fazei contemplative sau fazei înțelegerii prin integrarea, prin implicarea în opera de artă — este sinonim cu a-i simți echilibrul și armonia interioară, a te lăsa cuprins în valențele ei stilistice, a traversa toate straturile ei de profunzime, a te scufunda în limpezimea ei durabilă, a-i constata

sensurile universale, mesajul coerent și clar pe care îl transmite. Și, din nou, o asemenea operație nu înseamnă a anula restul literaturii, nici a o pune între paranteze, ci doar a-i conferi alte opțiuni estetice pe care deopotrivă le poți recunoaște, înțelege și iubi.

În sensul maturității de care vorbeam, o literatură nu este obligată să aibă o singură perioadă clasică delimitată ca o singură perioadă a maturității, ci opere clasice conform acestei accepții specifice.

Astfel, clasici ai literaturii române pot fi deopotrivă Cantemir, Alecsandri și Eminescu, așa cum clasice sînt și operele poetice ale lui Arghezi, Blaga și Barbu. Clasici pot fi deopotrivă Negruzzi și Sadoveanu.

Calitatea incontestabilă a clasicului — pe lângă rotunjimea artistică dată de armonia dintre idei și imagine incluse unei structuri valide — este fără îndoială veșnica valabilitate a semnificațiilor.

Și în acest sens clasicii ne sînt contemporani. Desigur, nu există maturitate ultimă, lumea fiind o scară evolutivă, dar sensul maturității nu se poate pierde, fazele ei succesive îi pot înălța gradul fără să-i poată renega nici chiar stadiul prim.

Nimeni nu poate nega astăzi maturitatea homerică, deși lumea descrisă de el este departe de a fi perfect structurată. Artistic, însă, ea realizează maturitatea prin gândirea celui care a zămislit-o. Și mai ales semnificațiile ei nu s-au pierdut. Nici structura, nici condițiile societății homerice nu sînt similare vreunei societăți contemporane, semnificațiile fundamentale ale umanului însă, da. Problemele esențiale ale existenței umane nu s-au anulat vreodată, dar au evoluat, au devenit infinit mai complexe, mai profunde și au reclamat salturi în conștiința umanității și circumscrierea lor cît mai totală și mai acută.

Astfel, o operă cu adevărat clasică în accepția artistică este nu-mai aceea care cuprinde conduita umană, care stăruie asupra atitudi-

nilor fundamentale ale existenței, care stabilește un sistem de valori ale omului, autentice și vitale, nu prefabricate. De aceea clasicismul nu se poate îndepărta de realitatea omenească.

Omul parcurge existența într-un anumit fel, conform unor anume determinări social-istorice cu reflecții profunde în conștiință. Dar idei ca : adevăr, dreptate, bine, rău, viață și moarte n-au fost niciodată străine de marea literatură clasică. La fel, dilemele și întrebările asupra esenței fenomenelor vieții. Formele lor de manifestare în gândirea artistică au diferit de la o epocă la alta, de la o civilizație la alta, de la o societate la alta. Numele lor au rămas neschimbate, dar conținutul lor, nu.

Și pentru că ne-am învățat să căutăm rostul sensurilor în marile opere ale literaturii, am constatat valabilitatea lor continuă și mai mult, puterea lor de a dezvălui mereu alte semnificații. La fiecare lectură, un clasic, o operă clasică se apropie de tine cu aceeași măreție și cu valori mereu sporite, lăsîndu-ți liber drumul către mănunchiuri de noi înțelesuri poate nebănuite. Și astfel clasicii ne devin și ne rămîn contemporani, așa cum vor fi fost și generațiilor dinaintea noastră, așa cum vor fi și generațiilor ce ne vor urma.

Oricine va reciti astăzi pe Sofocle va regăsi o vibrație omenească incontestabilă, o veșnică răzvrătire împotriva nonsensurilor.

Nici Electra și nici Hamlet nu ne vor fi niciodată străini, așa cum peste sute de ani oamenii vor înțelege, evident raportate la alte realități, semnificațiile cercurilor Infernului lui Dante.

Oricînd, tragicul racinian va fi un tragic de valoare autentică, Oricînd, lumea lui Balzac va fi o „comedie umană“ reproductibilă, așa cum lumea lui Tolstoi și cea a lui Dostoievski nu vor înceta niciodată să semnifice și să resemnifice fiecare în maniera ei, complexitatea sufletului omenesc. Și nu cred că va exista vreodată un cititor care întîrziind asupra unei poezii de E-

minescu sau Arghezi să nu redescopere în ea o lume de credințe și, regăsindu-se în cel puțin una din ele, nu va voi să stăruie o clipă măcar cu sentimentul regăsirii contemporane. Nimeni din cei ce îl vor citi pe Sadoveanu nu se va simți mai aproape de sufletul poporului român și de va ști să-i caute ungherele tainice va fi răsplătit de bunătatea și căldura unei vibrații veșnice.

Dovada cea mai bună că, născută din pulsație vie și crez autentic, încercuind esențialul vieții oamenilor, oricât de specifice ar fi condițiile, sau tocmai de aceea, arta cu adevărat durabilă este clasică și contemporană deopotrivă.

Roland Barthes. afirma undeva că există atâtea interpretări ale unei opere cîți cititori au însumat. Practic, autorul verifică adevărul acestei afirmații, comentînd capodopere. Noi le-am numi pur și simplu opere clasice. Așa demonstrează încă o dată că omul contemporan se poate regăsi, își poate regăsi zone ale propriei problematice în literatura clasică. Afirmam că adevărata lectură, adevărata receptare artistică se realizează prin implicare, prin integrare. Or, cum s-ar putea produce un asemenea fenomen în afara unei comuniuni spirituale și ce altceva înseamnă comunicarea cu clasicul dacă nu cu valențele lui contemporane ?

Și mai există un fapt care dovedește actualitatea clasicului : pilda. Se știe că dintotdeauna marea literatură a oferit modele și tipare cu generozitate. Mai exact, fenomenul se întîmplă oarecum invers. Scriitorii sînt cei ce întorc privirile înapoi și iau pildă de la capodopere. Și aici nu e vorba de un fenomen se întîmplă oarecum invers. men oarecare de mimetism. Exemple ilustre o pot dovedi.

De ce oare s-a confundat Racine atît de adînc în literatura antichității ? Pentru că modelul nu produce copie, dar tentația de a cuprinde un adevăr ineputabil, o realitate polivalentă și de a spune

din nou, de a o reformula cu elementele proprii tale arte, nu este deloc nejustificată. Despre o esență nu se poate spune niciodată totul ; de aceea oricine are dreptul să se apropie și să se reapropie de ea, spre a-l conduce pe o nouă treaptă a esteticului, îmbrăcat în noi trăsături ale literaturii. A lua model, a lua pildă, nu înseamnă a copia ci a continua. Ori, continuitatea este între anumite limite necesară unei dezvoltări artistice armonioase. Nu ne putem uita trecutul, oricît de îndepărtat ar fi el, dacă el înseamnă valoare. Și numai valorile au dreptul la această generoasă descendență. Sigur, drumul conține și eșecuri necesare ; nu oricine s-a inspirat din literatura clasică se cheamă că a alcătuit o operă de valoare. Exemple de mediocritate abundă în acest sens. Pentru că una din noțiunile indestructibile ale artei este personalitatea creatoare ; ea dă măsura artisticului și valoarea lui. Fără aptitudini creatoare nimeni nu va izbuti să facă o operă de artă. Și invers, chiar dacă remodelezi o pagină de artă ea va fi altceva atît pe scară individuală cît și pe scară colectivă. Pentru că nici o conștiință creatoare nu este pur individuală. Ea deține întrînsa valențele colectivității în a cărei descendență se așează și a celei în interiorul căreia trăiește. Or, născută din confluente ale conștiinței colective manifestate prin filtru individual, opera se adresează în ultimă instanță conștiinței colective a prezentului și viitorului. Or, dacă scriitorii, oamenii de artă se pot întoarce spre arta clasică, este pentru că — vizionară la timpul ei — deține semnele actualității pe care nu le putea bănuși. Nimeni nu se poate inspira din adevăruri perimate. Dacă le poți prelua, este pentru că îți sînt contemporane. Păstrînd proporțiile, respectînd legile evoluției ca și cele ale unicității artei în zona esteticului precum și legea reverberației artistice, clasicii sînt totuși contemporanii noștri.

## modele de creativitate în „cuvinte potrivite“ de tudor arghezi

Romanistul Michael Howard Impey, născut la Oxford în 1933, a absolvit universitatea din Londra, cu limba și literatura italiană ca obiect principal de studiu. Între 1963 și 1965 a studiat la București sub îndrumarea lui Tudor Vianu limba și literatura română, interesându-se cu deosebire de fenomenul nostru poetic modern, mai ales de opera lui Tudor Arghezi. Predând apoi la diverse universități americane (Oregon, Michigan, Kentucky), Michael Impey și-a continuat cercetările în legătură cu poetica argheziană, între timp organizând un curs de civilizație și cultură românească la universitatea din Kentucky și punind bazele unui curs de limba română pentru anul viitor la aceeași universitate. Teza sa de doctorat, prezentată în 1970, se intitula

„Patterns of Creativity in Tudor Arghezi's Cuvinte Potrivite” (ceea ce ar însemna, „Tipare de creație în «Cuvinte Potrivite» de Tudor Arghezi”). În prezent Michael Impey pregătește o carte despre mișcarea literară contemporană din România (antologie și texte critice) și o monografie despre opera lui Tudor Arghezi — mai cu seamă cea lirică — care e deja în faza de contract cu editura Twayne Publishers din New York. Autorul a stat cu totul mai bine de trei ani în România, scriind și vorbind fluent în limba noastră. Paginile de mai jos, interesante atât prin ținuta academică cât și prin atitudinea cu totul originală, reprezintă sintetic „mișcarea principală” a tezei de doctorat amintite mai sus.

P. P.

### 1. spre recunoașterea poziției europene a lui tudor arghezi

O importantă preocupare a mea este faptul că poezia și proza lui Arghezi sînt aproape necunoscute în lumea anglofonă, deși poezia sa a cîștigat pe merit o largă acceptare în cele mai multe țări din Europa occidentală datorită unor excelente serii de traduceri. S-ar putea ca această regretabilă stare de fapt să se datorească aranjamentului metric tradițional al poeziei sale, rimele și ritmurile unor versuri

scrise într-o limbă romanică fiind foarte greu de redat în engleza modernă. Această lipsă de considerație față de poezi-dramaturgi și romancieri din țările numite în mod gratuit și uneori peiorativ „minor”, se mai datorește — cred — unei limitări automulțumitoare pe care țări puternice așa cum a fost odată Marea Britanie și așa cum sînt în prezent Statele Unite o arată de obicei literaturii neinfluențate de propria lor literatură, sau celei de interes periferic față de mișcările ideologice pe scară largă. Aprecierea poeziei argheziene și a lite-

raturii române în general este probabil mai profundă în Franța, deși trebuie admis — cu rezerve — că mult prea des literatura română a fost situată mai degrabă ca un apendice la cultura Franței decât ca o entitate de sine stătătoare. Ofcer deci acest scurt studiu — cu suferențe pentru momentele de miopie critică, consecințe naturale ale originii mele anglo-saxone — străduindu-mă să contribui la recunoașterea pe care de mult o merită Tudor Arghezi, ca și de altfel contemporanii săi Ion Barbu și Lucian Blaga.

## 2. considerații critice

Studiul acesta se referă — cum s-a referit și teza de doctorat din care este extras — la *Cuvinte potrivite*, primul ciclu și, — cred — ciclul poetic crucial al lui Arghezi, publicat în 1927, când poetul avea 47 ani. Puțini au fost poeții care să aștepte, de bună voie, atât de mult pentru a primi ovațiile criticii; și mai puțini au mers spre noi succese la o vîrstă atât de înaintată. Nu este surprinzător că criticii au acordat o mai mare atenție *Cuvintelor potrivite* decât altor cicluri poetice argheziene, chiar și numai pentru faptul că multe controverse legate de poezia lui Arghezi erau centrate în jurul celor 103 poeme originale publicate în acest prim volum. Unele poeme, totuși, au fost în mod neașteptat ignorate sau interpretate inadecuat. Printre acestea — cel puțin așa mi se pare, pe baza evidențelor critice de care am putut dispune — *Potirul mistic*, *Inscripție pe un pahar* și *Vînt de toamnă* au fost foarte superficial tratate. Această trecere cu vederea s-ar putea datora obscurității relative a sistemelor simbolice întîlnite în aceste poeme și, parțial, faptului că nici unul dintre cele trei nu poate fi ușor încadrat diviziunilor tematice și imagistice prestabilite de exegeții lui Arghezi. Deși aceste poeme nu sînt sub raport tehnic cele mai perfecte sau cele mai originale, ele sînt — cred eu — printre cele mai

profunde expresii ale viziunii poetice inițiale ale lui Arghezi. Merită, totuși, o serioasă reevaluare nu numai pentru motivul de mai sus, ci și pentru că par a oferi o cale — prin ceea ce am denumit „modele de creativitate” — în păienjenitul de contradicții și negații în care Arghezi și-a permis să se scufunde în numeroase poeme din *Cuvinte potrivite*.

Modul de abordare pe care inițial l-am utilizat pentru explicarea acestor trei poeme (și de altfel a tuturor poemelor pe care le-am interpretat) este, în general, cel descris ca „lectură concentrată” sau „analiză de adîncime”. Acest mod de abordare nu a fost atât de apreciat de exegeții lui Arghezi, precum ar fi fost de așteptat; lucrările lor au tendința de a reliefa elementele istoriografice sau tematice, deseori în detrimentul unității organice a poemelor luate în parte. Pentru a exemplifica în ce măsură pot fi „răsturnate” poemele individuale prin metodologii critice care nu iau în seamă unitatea lor organică, voi cita *Stihuri* și *Cîntare*. Majoritatea criticilor lui Arghezi au recunoscut preeminența misterioasei doamne care apare în fiecare din aceste poeme și au asociat-o cu idealul poetic al feminității, dar nici unul dintre ei nu pare a fi observat că aceste poeme pot fi, de asemenea, înțelese ca explorări ale principiului creativității poetice. Și acum, am să încerc să acord o mai mare atenție detaliilor structurale ale *Stihurilor* și, înainte de toate, progresului însemnat pe care îl demonstrează aceste două poeme; progres care relevă faptul că misterioasa doamnă nu este doar un instrument de salvare individuală ci joacă un rol vital în răscumpărarea universală a omenirii prin procesul poetic.

Deși analizele de profunzime ale tipului pe care l-am indicat mai sus concentrează inevitabil atenția critică asupra aspectelor originale intrinseci ale unui poem dat, se presupune că ele nu ignoră corespondențele vitale între un poem și altul. Într-adevăr, un poem indivi-

dual — parte dintr-un întreg — nu poate fi niciodată complet înțeles fără explorarea filiației sale cu alte poeme și fără stabilirea poziției sale într-un proces evolutiv. În sensul acesta am de gând să tratez lucrurile în acest studiu. În ceea ce privește *Cuvintele potrivite*, lipsesc factorii ajutători foarte necesari pentru trasarea evoluției sau „mișcării” generale a viziunii poetice a lui Arghezi: nu poate fi, de exemplu, stabilită cu precizie cronologia a aproximativ jumătate din poemele acestui ciclu, și legătura cu elementele biografice este adesea extrem de neclară. Astfel, experiențele monastice — așa cum amintește Șarban Cioculescu — sînt direct reflectate abia în poeziile publicate după primul război mondial, 16 ani după ruptura autorului cu biserică! Totuși, structural și imagistic poate fi observată o mișcare spirituală; ea a fost descrisă de Pom-piliu Constantinescu ca „o integrare a eului în ordinea cosmică, o acordare subiectivă” cu această ordine<sup>1</sup>. Examinînd ceea ce el denu-merge pre-structura versului lui Arghezi, Constantinescu distinge două elemente principale: bipolaritatea inexorabilă a omului — comparabilă cu rotația pămîntului în jurul axei sale, arătîndu-și fața întunecată și fața luminată — și un *naturism*, după care lumea naturală pe care omul o moștenește este necontaminată de eroare și este, prin urmare, un principiu absolut de creativitate neîntreruptă.

Reducînd poezia lui Arghezi la o căutare ardentă a unui principiu spiritual unic și coerent, Constantinescu pretinde mai departe că tendințele conflictuale ale poetului protagonist spre bine și spre rău sînt anulate în extremele luptei și apare *pacificarea* atunci cînd spiritul individual este reabsorbit în ritmul cosmic al naturii. Într-o asemenea pacificare sau reabsorbire este acceptată prezența materială a divinității în toate lucrurile, poetul recunoscînd în ea principiiul voinței divine.

<sup>1</sup> Tudor Arghezi (București: Fundația pentru literatură și artă 1940), p. 247.

Chiar dacă ideile oarecum dogmatice ale lui Constantinescu ar fi valabile în cadrul mai larg al ciclurilor poetice care urmează *Cuvintelor potrivite* (de exemplu *Versuri de seară* și *Hore*) și chiar dacă observațiile sale se aplică doar la un număr limitat de poeme, printre care *Vint de toamnă*, am rezerve serioase cu privire la metodologia sa critică, deseori strident selectivă. Prin aceasta înțeleg că, începînd cu analiza a două romane: *Ochii Maicii Domnului* și *Cimitirul Buna-Vestire*, lucrări lirice cu o tematică de naștere-moarte-reînviere, Constantinescu alege pentru discuții numai acele poeme care confirmă sau se potrivesc tiparului său. Oricît de original și de creator ar fi studiul său, selectivitatea extremă plasează deseori poeme individuale în afara contextului și ca rezultat nedreptățeste uneori viziunea poetică totală a variatelor cicluri și a *Cuvintelor potrivite* în special. Mai mult decît atît, trebuie amintit că „misticismul organic” care, după cum pretinde Constantinescu, ar exista în poeme ca *Beșug*, publicat în 1915, *Duhovnicească*, publicat în 1922, și în ciclul *Psalmi* (1923—27) cîștigă un adevărat caracter panteistic numai în volumul *Versuri de seară* (1935). Ar fi deci o greșeală gravă presupunerea că în *Cuvinte potrivite* s-ar găsi o simbioză a forțelor conflictuale, în ciuda faptului că ciclul se încheie cu o viziune extatică a naturii re-născute. Elemente panteiste sînt prezente doar potențial și desigur nu se sugerează în *Testament*, poemul prefață al ciclului, faptul că natura ar înzestra „centrul purificator” pe care poetul îl descoperă.

Este adevărat, pe de altă parte, că un număr de poeme ale anilor 20 — mă gîndesc la *De-a v-ași ascuns...* și *Buna-Vestire* în special — se ocupă cu boala, nașterea și moartea și că aceste evenimente ale existenței cotidiene sînt implicit dezumanizate și cîștigă proporții mitice ca fenomene nemodificabile prin rațiune. Dar aceste mistere organice rămîn nerezolvate, așa cum misterul prezenței divinității în

*Psalmi* (inclusi în *Cuvinte potrivite*) nu este niciodată rezolvat satisfăcător pentru poet. Singura scăpare posibilă, care cred ar putea fi dovedită de textul *Cuvintelor potrivite* ca un întreg, din labirintul ontologic în care omul se pierde fără speranță, stă în puterea mediatoare și vizionară a poeziei.

Mi se pare limpede faptul că Arghezi ajunge foarte devreme la convingerea că poezia nu este o Știință sau o Filozofie și că singurele probleme pe care poezia le poate explora satisfăcător sînt problemele poetice: asta înseamnă acele probleme — necesar legate de viziunea personală a poetului asupra lumii — care există și au semnificație pe un anumit plan al realității — realitate nu luminează sau supraluminează, ci plutind fără restricții în afara Timpului și Spațiului. Studiul meu este intitulat „Modele de creativitate în... *Cuvinte potrivite*” pentru că sper că acele considerațiuni ce vor urma vor arăta, măcar parțial, că Arghezi explorează din fiecare unghi imaginabil natura multiplă a creativității umane, o sarcină a multor poeți de avangardă ai secolului nostru. E destul să citez pe Rimbaud, Mallarmé, Claudel, Valéry și René Char, Dylan Thomas, Rilke și Montale — care abordează problema creativității din propriul lor punct de vedere, în propria lor manieră și cu concluzii pe atât de surprinzătoare și pe atât de diverse pe cît permite imaginația umană — pentru a demonstra extinderea acestei preocupări mondiale.

### 3. probleme de cunoaștere și conștiință

Unii critici din perioada interbelică, cel mai gălăgios dintre ei fiind, fără îndoială — Eugen Ionescu, se plîngeau că *Cuvintelor potrivite* le lipsesc calitățile de unitate organică și dialectică spirituală care, sugerez eu, sînt prezente în preocuparea nesfîrșită a poetului pentru procesul poetic. Parțial, cri-

ticismul lor, trebuie să admitem, pare justificat de introducerea tardivă a *Testamentului* ca poem închinat ciclului. În acest poem, așa cum bine se știe, poetul își asumă masca colectivă a înaintașilor săi obidiți și indică drumul viitoarei reîntineriri a omenirii. El aduce acestei sarcini proprii perseverența artistului maestru, unită cu forțele extrasenzoriale ale unui *vates*. Mai mult, poate fi demonstrat că *Testament* reprezintă o încercare de a crea ordine în haos, o încercare de a indica o direcție mai concretă tuturor divagațiilor poetice, contradicțiilor, inovațiilor și exceselor metaforice care fac din *Cuvinte potrivite* încintătorul talmeș-balmeș ce pare la suprafață. Cu alte cuvinte, se poate afirma că *Testamentul* constituie o respingere totală a valorilor literare prestabilite, deoarece prin susținerea distilărilor artistice ale urîșeniei („Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi“) Arghezi repudiază implicit idealurile pretențioase expuse de el în *Vraciul*.

Cu una sau două excepții semnificative (*Blesteme* și *Triumful* îmi vin în minte mai ușor), bubele și mucegaiurile aduse la lumină în *Testament* nu sînt totuși caracteristice *Cuvintelor potrivite* ca un întreg. Mai degrabă ele apar ca valori noi în ciclurile următoare, mai presus de toate în *Flori de mucigai*. Pe de altă parte, textul crucialei a treia stantă, — unde poetul spune: „Veninul strîns l-am preschimbat în miere / Lăsînd întregă dulcea lui putere“, și „Am luat ocară, și torcînd ușure / Am pus-o cînd să-mbie cînd să-njure“, susține clar alternanța de stări sufletești aspre și tandre pe care Tudor Vianu a amintit-o în scurta sa monografie despre poezia lui Arghezi. A cita excesele verbale din *Blesteme* fără a reamînti atmosfera de inocență copilărească și tonul capricios al unor poeme cum ar fi *Cîntec de adormit* *Mitzura cînd era mică*, sau senzualitatea discretă din *Morgenstimmung* sau duioșia jucăușă din *De-a v-ați ascuns* ar prejudicia grav lărgimea și pro-



funzimea opiniei despre lume a lui Argezi.

Privit ca o expresie a forței coerente, un program pentru viitor, *Testament* suferă cel mai puțin de acel spirit de inadecuație și impas care stă în miezul unui poem ca care stă în miezul unui poem ca *Jignire* și infiltrează chiar profunzimea indiferenței din *Vraciu*. De exemplu, în stanța finală din *Testament*, Argezi sugerează că virulența veninului atît de grijuliu mascat de cuvinte mieroase trece peste capul celor cărora le este adresat, deoarece cititorii săi — exemplificați în poem de Domniță și Domn — nu reușesc să asocieze expresia, sublimată a suferinței citite în carte cu minia acumulată a conștiinței ancestrale. Un aspect diferit al disperării poetului din cauza imposibilității de a comunica cu un public neînțelegător se află în ultima stanță din *Vraciu*. Numai aici imposibilitatea de comunicare se juxtapune cu afirmarea energiei creatoare: pe de o parte alegerea solitudinii, o formă de moarte în viață; pe de altă parte, grija idolatră pe care omul-cirțită o manifestă abundent pentru progenitura-i nou născută. Este în favoarea lui Argezi faptul că, în cele din urmă, a recunoscut primejdiile inerente acestei forme sterile de narcisism artistic și că a făcut poezia sa mai sensibilă căilor umane fundamentale și exigențelor condiției sociale. Nu pot fi totuși de acord cu părerea — exprimată cel mai vehement în ultimii de ani de către Domițian Ceseoreanu (*Arghezi și folcorul*, București, 1966, p. 28—30) — că, în cursul evoluției sale poetice, Argezi se purifică progresiv de elementele străine spiritului său național, revelînd în final veritabila natură autohtonă a poeziei sale. Mai curînd decît să mă alătur lui Ceseoreanu azvîrlind anatema asupra spiritului înviorat al poeziei moderne europene, cred că experiențele lui Argezi cu versul simbolist, de exemplu, rămîn un stadiu viabil și important în dezvoltarea sa poetică. Mai mult decît atît, preocuparea asta pentru problemele de creație artistică — o trăsătură chiar a

operei acelor poeți condamnați de Ceseoreanu pentru influența lor pernicioasă — este realizată în calculele sale poetice mai tardive (să considerăm din acest punct de vedere poemele *Flori de mucigai*, *Cuvînt*, *Un Cîntec*, pentru a menționa pe cele mai evidente).

Un alt poem în care sarcina creatoare pe care și-a asumat-o poetul apare ca nefructificare, sau cel puțin produce rezultate neașteptate de dureroase este *Jignire*, unde creația poetică este privită ca un act de naștere. De aici, asprele dureri experimentale la nașterea unui embrion hrănit cu grijă, urmate de solicitudinea și vigilența exercitate de părinte, duc inevitabil la o senzație de pierdere și separare:

„Și am voit să simtă și să umble / Și să se-ndoaie-n pipăitul meu. / De chinul dulce dat de Dumnezeu, / Care-a trecut prin mine și te umple. / Femeie scumpă și ispită moale! / Povară-acum, cînd, vie, te-am pierdut, / De ce te zămislîi atunci din lut / Și nu-ți lăsaî pămîntul pentru oale?” Ofensa naturală simțită de părintele iubitor (artistul) atunci cînd copilul creației sale, acum adult, își caută propria independență este prezentată ironic în ultima stanță. Procesul creator cuprinde atît agonia — cît și sacrificiul, deoarece în modificarea energiei primordiale care întovărășește creația, creatorul participă literalmente cu o parte din el însuși.

A treia strofă din *Jignire* oferă ocazie lui Argezi de a da cea mai intensă versiune a mitului lui Pygmalion:

„Luai pildă pentru trunchi de la urcioare / Și dacă-n sîni și sold a-ntîrziat / Mîna-mi aprinsă, eu sînt vinovat / Că n-am oprit statuia-n cîngătoare”. Argezi s-ar părea că interpretează legenda după o viziune moralizatoare: Pygmalion al său este considerat vinovat pentru că a permis unei Galatee voluptuoase (*callipygiene*) să vină pe lume și să-l obsedeze cu frumusețea ei senzuală. Semnificația e aceea a darurilor divine utilizate în scopuri impure; în locul fericirii acordate

miticului Pygmalion, poetul-sculptor arghezian este condamnat să sufere pedepsele separării și însingurării și regretă profund risipirea nefructuoasă a energiilor sale creatoare. În această expresie a regretului, aci mult mai explicită ca oriunde, protagonistul din *Jignire* se află pe teren comun cu tovarășul său *personae* din *Testament* și *Vraciul*.

O perspectivă cu totul diferită asupra misteriosului principiu al fecundității ce operează prin mîntea poetului este oferită de poemul *Heruic*, un poem ce explorează relația dintre actul artistic din om și armonia cosmică din natură. Aici poetul-personaă este o ființă integrată; în loc de vină, veselia; în loc de insuficiență, împlinire. O dată cu venirea întunericului (strofa penultimă), poetul simte furișându-se în el visuri paradisiace. El este, după îndrăzneța sa figură poetică, „altoit cu visuri” și concretizarea viziunii a unui eveniment spirital evidențiază violența pe care principiul creator o exercită asupra minții umane :

„Și, seara, învelindu-și grădinile  
crep / Sînt altoit cu visuri, ca un  
ocean cu stele. / Nu știu culesul  
lumii de unde să-l încep, / Din cîte  
flori de aur mi-ajung pînă-n zăbrel-  
le“. Imaginea de muncă horticolă  
(*altoire*), trebuie subliniat, este  
continuată în ultimele două rînduri  
ale acestei strofe : florile de aur pe  
care le culege poetul pot fi înțelese  
ca o metaforă pentru visurile din  
rîndul precedent, pe cînd „culesul  
lumii” sugerează cunoașterea cres-  
cîndă a misterului cosmic. *Zăbrelile*  
care separă poetul de cîmpul cu flori  
reprezintă un motiv repetat în poe-  
zia lui Arghezi pentru barierele pe  
care mîntea conștientă a omului le  
ridică împotriva incursiunilor in-  
conștienței umane, sau iau o formă  
ostilă, ca și misteriosul tovarăș  
din *Cîntare*, sau — ca și aici — ele  
sînt intrinsec productive. Dar în  
stadiul prezent de revelație așa  
cum am văzut deja, poetul este  
o dată în plus o ființă integrată ;  
florilor de aur din visurile sale îi  
se poate permite să înflorească fără  
efort în mîntea sa conștientă, să

crească aici și să cîștige o formă  
simbolică în cuvînte, ca și cei o  
sută de iriși din *Prose pour Des  
Esseintes*, a lui Mallarmé.

Momentul de manifestare a ființei  
superumane (epifanie), posedarea  
divinului aflatus se prelungește în  
stanța finală din *Heruic* ; acțiunea  
poetului desvăluie în cele din urmă  
figura poetului-profet, stînd-transfi-  
gurat, așteptînd numai binecuvîn-  
tarea finală, a spiritului sfînt.  
Iar și iar, în lucrările sale în proză  
legate de procesul de creație —  
să considerăm din acest punct de  
vedere *Rugăciunea lui Cocô* (*Bilete  
de Papagal*, I, 116, 22 iunie 1928) —  
Arghezi vorbește de ferroarea „di-  
vină” de care este stăpînit atunci  
cînd compune un poem. Avînd în  
vedere lunga tradiție în literatură  
— tradiție care ajunge pînă la Pla-  
ton — se poate argumenta că există  
puține lucruri noi într-o asemenea  
pretenție. Ceea ce este nou și mai  
presus de orice alt merit în poezia  
lui Arghezi este structura multifolia-  
tă care se dezvoltă din această  
intuiție artistică. Ea oferă un reme-  
diu pentru toate relele care cople-  
șesc omul în cursul existenței sale  
trecătoare. Ultima stanță din *Neho-  
tărire*, de exemplu, începe cu o la-  
mentare despre soarta amară a  
omului, incapabil de a scăpa din  
chinurile gîndurilor sale și a vocii  
interioare a conștienței sale, și se  
încheie cu un imn de slavă închinat  
puterii Cîntecului de a triumfa  
asupra necazurilor vieții și agoniei  
morții :

„De ce nu pot să nu știu, de ce  
nu pot să n-aud / În ce stă rostul  
zilei și prețul de-a țî-o trece? /  
Deschide-mi-te, suflet, prin șapte  
ochi de flaut, / Și cîntecul și viața  
și moartea să le-nece.“ Forma chi-  
nuită a acestor întrebări de sfîrșit  
este o reminiscență din prima stan-  
ță a *Stihurilor*, unde poetul pledează  
pentru suspendarea proceselor cere-  
brale în favoarea speculației intu-  
itive. Dată fiind tendința înăscută a  
omului pentru contradicție, singura  
rezolvare care îi rămîne deschisă  
este, pînă la capăt, aceea a Artelor,  
și în special a poeziei lirice, care  
își creiază propriile constante în



curmezișul corpului rudei și vecinului ca și cum, evident cu intenția unui gest ritual, s-ar intenționa o chemare a belșugului. Asvirind sorcova de lumină în brațele pruncului, poetul nu repetă numai crearea cosmosului la nivel individual, dând expresie simbolică memoriei fericii paradisiace păstrate în el cu figura copilului universal, ci oferă de asemenea omenirii șansa răscumpărării, a renașterii, prin participarea la spiritul restaurator al artei.

Trebuie de asemeni notat faptul că gestul ritual de aruncare a sorcovei în brațele copilului — ceea ce înseamnă că actul de voință creatoare, vital pentru nașterea unui poem sau a oricărei alte opere de artă — este legat aici de un moment special, ziua de Anul Nou. În tradiția escatologică și cosmologică care subliniază această imagine poetică, o formă de moarte era un preludiu necesar pentru triumful regenerării în natură și pentru renașterea omului. Pe plan poetic, de asemenea, deducția pare a fi aceea că vechiul trebuie să moară pentru ca tinerețea să trăiască.

Plenitudinea care rezultă din participarea individuală la reînnoirea universală (modelul I) trebuie, oricum, împărțită cu ființele prietene ale omului pentru a rezulta o binecuvântare adevărată. Aceasta este îndeplinită (modelul II), în *Inscripție pe un pahar*, prin poezie ca mod de comuniune, mod de creștere-în-înțelegere care apare atunci când generații succesive sorb din Izvorul Vieții: „Dar n-ai să știi, prin mine ce izvoare / S-au strecurat și câte, liniștit. / Și nu cunosti pe buza mea scinteietoare / Buzele calde câte m-au sorbit. / Ele-s aici-n văzduh, ca niște foi, / Când îmi încerci răcoarea nevăută, / Și gura ta, sorbindu-mi stropii noi, / Buzele-n zbor, umbrite, și-o sărută.“ Utilizarea imaginii buzelor ca punct central al tabloului, ca punct în care o serie de experiențe devine proprietatea altelei, este foarte potrivită. Buza paharului de cristal reprezintă extremitatea acestuia;

primul și ultimul contact al lichidului din pahar și buzele umane înmuindu-se în nebulă delul e concentric; cu cât nivelul lichidului din pahar, grațdul de intoxicație, de conștare naturală sau cosmică o dată cu scurgerea de la buzele băutorului. De asemenea, loc și o interesantă tranziție senzorială a principiului fluidului cristalul e un corp solid pe care că rolul său este de a conține lichidul, dar buzele gustătorului se înmezează pentru a putea bea cu oplină satisfacție și lasă lucrurile la rîndul lor, un rest de umor pe buza paharului.

Acesta este momentul de tranziție și strînsă legătură, dar pe plan poetic — și momentul exprimării, deoarece întîlnirea și interacțiunea trecătoare dintre buzele paharului și persoana care sorbe din pahar corespund realizării din nou — prin actul citirii cu tăcere sau încet, în sine însuși — a acelor cuvinte tipărite pe pagin albă. Fără participarea cititorului-băutor — evident, o participare intensă, buzele fiind calde — aceste cuvinte ar rămîne ceea ce sînt în realitatea obiectivă, adică o serie de hieroglife. În termeni generali, literatura este pentru Arghesi un act tripartit: poezia însuși este mediul de vis sau la intervenția cîntecului personificat, așa cum se poate vedea în *Stihuri* sau *Cîntec*, respectiv) este un instrument pentru transcripția în termeni simbolici a concepției sale despre spiritul creator, dar, fără intervenția voită a cititorului, trecerea de la sterilitate la forța vitală n-ar fi posibilă.

Acest moment de participare la același timp cosmică și umană deoarece exprimă confluența valorilor absolute și vitale, este mai mult decît orice un moment al comuniunii. În înțelesul său cel mai profund, etimologic și ontologic, comuniunea este o împărțire a bunurilor, o stăpînire în comun. Este un act de comuniune omenii...

...și la o experiență comună —  
 ...oască obirșia lor *dintr-un*  
*tipar* — și această recunoaș-  
 ...duce la rindul său un schimb  
 ...uri, de emoții. Arghezi, ca și  
 ... Silone în romanul său *Pa-*  
*mino*, caută să prindă ceva din  
 ... „uman” al relațiilor sacra-  
 ...le. Dar, trebuie adăugat, con-  
 ... sa despre comuniune este o  
 ... esențial demitizantă.  
 ...ur, pentru această împărți-  
 ... comun este necesar un pahar,  
 ... Poezia, prefigurată ca un  
 ... de băut, (modelul III)  
 ... înțelesul ascuns meta-  
 ... potirului, în al treilea  
 ... pe care l-am sin-  
 ... anume *Potirul mistic*. Deși  
 ... motivare în acest poem  
 ... religioasă, Arghezi reu-  
 ... cel puțin în ultima stațâ—  
 ... elementul uman. Nu  
 ... numai de o asemănare  
 ... dintre imaginea bi-dimen-  
 ... a unui potir și o reprezen-  
 ... grafică a unei inimi umane,  
 ... emblematic — așa cum bine se  
 ... — ambele înseamnă iubire, și  
 ... al iluminării. Este de aseme-  
 ... sublinierea că în me-  
 ... sa finală — când devine  
 ... — forma potirului sugerează

reață forma unei femei perfecte.  
 Cu condiția să-ți amintești că *ur-*  
*cioarele* sint descendenți mai tar-  
 divi ai *amforelor*, se poate consi-  
 dera că asocierea este chiar mai  
 clară în *Jignire*, unde poetul ex-  
 clamă: „Luai pildă pentru trunchi  
 de la urcioare”. Fermecătoarea sa  
 Galatea este încă o dată o metamor-  
 foză a femeii ideale, „la donna che  
 non si trova”, prin care și cu care  
 poetul speră să găsească fericierea  
 eternă.

Dată fiind antinomia care există  
 între bărbat și femeie din timpuri  
 imemorale (*Psalmul de taină*) și  
 dată fiind extrema ambivalență cu  
 care femeia își manifestă forțele  
 (*Cintare*), o asemenea căutare este  
 sortită nereușitei. Cu toate acestea  
 potențialul femeii ca element uni-  
 ficator în viață — reflectat aici  
 prin simbolul potirului — își va  
 atinge entelechia sa naturală în ci-  
 clurile poetice succesive, în special  
 în *Versuri de seară*. Indiferent dacă  
 va fi atins printr-o uniune chtoni-  
 că sau cosmică, ultimul scop al vie-  
 ții este iubirea; *Potirul mistic*, în  
 particular și ciclul *Cuvinte potrivite*,  
 ca un întreg, oferă cititorului  
 prilejul de a-l urma pe Arghezi în  
 căutarea sa.



Silone.

zile sau în câteva ore; celor care văd în lună un astru tainic și inexplorabil, sau celor care au și pășit pe suprafața ei, i-au colectat rocile și le-au supus analizelor de laborator — natura li se *pare* altfel pentru că ea *apare* altfel, pentru că, în contextul vieții lor, ea *este* altfel. Închipuirile sînt determinate, dar determinările sînt doar virtual naturale, și social împlinite. Legătura elementară a soarelui cu ziua și a lunii cu noaptea generează complexe urmări în existența concretă a oamenilor, o existență pămînteană ale cărei zile și nopți se deapănă în anumite feluri, sub razele ocrotitoare, binefăcătoare sau ostile, nimicitoare, ale astrilor cerești. De la distanța fizică, pe care au calculat-o astronomii, prin calitatea estetică a dimensiunilor nesfîrșite („sublimul matematic” kantian) și pînă la receptarea ei emineșciană în poezia *La steaua* „e-o cale atît de lungă” — calea umanizărilor prin civilizație și cultură, tehnică și spirit — „că mii de ani i-au trebuit luminii să ne-ajungă”...

Animalul este o parte nedesprinsă din natură, deci nu are cum dialoga cu ea. Distanțarea de natură permite și reaplecarea asupra ei, prin acțiuni practice și acte cognitive. Omul a imprimat naturii amprentele sale, transmițîndu-și mesajul, pe această cale, urmașilor. La început, el și-a compensat neputința de a o transforma efectiv, prin forța imaginației, antropomorfizînd natura, închipuind-o „umanizată”, după chipul și asemănarea lui. Mai tîrziu, prelungînd și înnoind aceste intervenții ideale, el le-a adăugat substanțiale transformări în plan real. Iar eforturile sale conjugate pentru a birui, practic și spiritual, natura înconjurătoare, de a o pune în slujba propriilor sale împliniri, se numără printre hotărîtoarele acte umane eliberatoare; valoarea estetică înscriindu-se printre semnalmintele acestei istorice eliberări.

Animalul este aservit naturii, omul ajunge liber *de și peste* natură. Cea de „a doua natură” a sa îi permite să remodeleze, potrivit necesităților sale, „natura primă” —

din afara lui și din interiorul propriei sale existențe biologice.

## II.

În timpul enumerării obiectelor estetice, a trebuit să mă referitor sau receptor al acestora. Descrierea celui din urmă imediat astfel ușurată, dar ea se confundă la capăt în cele ce urmează.

Delimitarea celor două prezente organic împletite în geneza valorilor, se păstrează, bine înțeleasă, abstractă și convențională, necesară totuși unei înțelegeri analitice procesului. Subiectul și obiectul definesc reciproc atît în producerea din existență cît și în reproducerea din conștiință. În afara limitelor gnoseologice — limite în care anume subiect este derivat din existența secundară în raport cu anume obiect, neîndoielnic prezent — subiectul se dovedește de mare mobilitate, „secundar” și „primordial” în diferite raporturi schimbîndu-și locul și rolul în diferite conexiuni, trecînd cu ușurință dintr-o ipostază în cea opusă. Fiecare verigă a înlănțuirilor este în același timp determinată de una „anterioară” și determină rîndul ei, o alta „ulterioară”. Pildă: audiez un concert — interpretat de un solist — după o partitură — elaborată de un compozitor — conform unei viziuni — în care dintr-o realitate — care în muzică e chiar dinamica vieții — fletești etc. Interpretarea „primordială” în raport cu recitarea mea, dar „secundară” în raport cu structura lucrării interpretate, iar obiectul acestei structuri muzicale se dovedește a fi o psihic individuală și socială, cu un caracter deci subiectual.

Și totuși, aceste rapide mutații sînt fi temporar oprite, iar valoarea estetică, în vederea identificării — trecător immobilizat, în afara sale relații: ca cel ce fîrîștează ca cel ce asimilează obiectul estetic. Anterior, am considerat creația în ființarea lui corporală și socială, tească, drept un creat, asemă-

...tate fenomene, pentru noi per-  
...ct obiective; a sosit momentul  
...restabilesc funcția, indeobște  
...abilită, aceea de subiect creator,  
...sens de pre-creator și de  
...creator.

...ca cum am specificat, premisa  
...ntririi acestor facultăți subiec-  
...creatoare este însă identică, în  
...tările generale și de principiu,  
...teului obiectuat: umanizarea  
...muncă. Atâta doar, că de astă  
...umanizării îi sint supuse chiar  
...tăle umanizatoare. Marxismul  
...izat această geneză — a mii-  
...nane, a creierului uman, sau a  
...tor de simț umane. Innoirea  
...datoroște tot muncii, acestui  
...os ligament de organe dispa-  
...si paradoxală punte între ex-  
...făcând, făcătorul se face!

...la subiectului umanizat față  
...iect, relație din toate punctele  
...dere nouă se verifică, la ale-  
...de oricare dintre „canalele“ de  
...tație. Ce, cum și pentru ce  
...de pildă, ochiul omului într-un  
...al lumii reale? S-ar putea ca  
...nu vadă de la distanța de la  
...și zicem, îl vede ochiul vul-  
...il vede, în schimb, adînc,  
...multilateral. Toate acestea  
...faptului că eliberat de ri-  
...subordonare biologică în fa-  
...suplei coordonări economice  
...teice, obiectul începe să-l in-  
...în dubla și unitara lui cali-  
...onomă și utilă. Pe animal  
...să nu-l interesează obiectul  
...care se păstrează amorf,  
...impenetrabil, întimplător.  
...nt. Ochiul său nu „vede“  
...le intrinseci și concrete ale  
...tecelor, ci doar „abstracta hra-  
...nansa de a supraviețui prin  
...vede“ de fapt, în obiectul  
...propria foame!

...tăle survenite prin muncă, îi  
...omului un drept privilegiat,  
...omic: de a cunoaște lucrul  
...ca fiind un bun „pentru  
...tările superioare cu lumea  
...cază pe eliberarea relativă  
...de lume; interesul supe-  
...tru obiect se bizuie pe un  
...interes al subiectului față  
...Animalul îi este subjugat  
...atit cît își este subjugat

sieși: un jug îl presupune pe celălalt. Omul se eliberează în ambele planuri, și restabilește astfel ambele corelații necesare, în chip necesar corelate și între ele. Așadar, dacă animalul nu putea cunoaște lumea în autentică ei ființare, minat fiind doar de nevoile lui înguste, și dacă, tot astfel, nu se putea cunoaște nici pe sine, neinteresat fiind de lumea din care nici nu se desprinde—omul a pătruns, în schimb, în intimitatea obiectelor, grație capacității de a-și transcende propria intimitate (respectiv de a o redobîndi pe un plan superior, de obiectivare prin muncă) și și-a pătruns astfel propria-i intimitate multilaterală (grație legăturilor lui strînse cu o lume de sine stătătoare și familiară, din care se delimitase, căreia i se opusese și în care își proiectase esența propriei specii). Omul vede ca atare obiectul propriu-zis, în totalitatea calităților lui inerente, într-o autonomie sedimentată anume de influențele umane transformatoare asupra obiectului.

Aș avertiza, cu acest prilej, împotriva tendințelor (aristocratic-estimizante, în ultimă instanță) de a degrada utilitatea economică într-un factor primar, de ordinul celui biologic-preuman, și de a o opune, împreună cu acesta din urmă, impulsurilor superioare de umanizare, în cazul nostru cu precădere celor de ordin estetic. Ca și în cazul obiectelor, cezura esențială mi se pare că desparte, și în cazul facultăților subiective, nu formele „superioare“ ale umanizării de cele „inferioare“, ci toate formele și efectele umanizării, de stadiul biologic, anterior oricărei umanități. Din acest punct de vedere, consider esențiale tangențele utilității economice și suprautilității estetice. Reiau în consecință o mai veche observație, pe celălalt versant al ei: orice interes uman al ochiului (uman însemnînd ne-interes primar, dez-interes biologic sau supra-interes dincolo de cel fiziologic) certifică, indiferent de manifestarea sa particulară, statute de umanizare principial identice, o seară ce poate fi relativ lesne parcursă de om, de la primele pînă la ultimele ei trepte.

S-ar părea că acestei constatări i se opun cazurile de „realunecare” într-o stare evasianimalică a omului individual sau social, cantonate într-un interes limitat. Marx însuși exemplifică primul caz, personal, prin „omul înfometat”, pentru care nu există „forma umană” a hranei, ci doar existența ei „abstractă” de hrană; iar cel de al doilea, istoric, prin „neguțătorul de minerale”, care, urmărind doar scopul mercantil, este lipsit de „simț mineralogic”.

Ambеле pilde sînt într-adevăr pilduitoare, între altele tocmai pentru înțelegerea unor atitudini în care aparența umană maschează o esență de fapt pre- sau ne-umană, atitudine în care deci stratul psihologic își deconspira curînd sub-stratul fiziologic determinant. Și aceasta nu numai în cazul foamei, care, ca impuls dominant, își poate destrăma irecător năzuințele cu adevărat superior-libere și te poate, pentru acest răstimp, reasimila regnului zoologic, ci și în postura egoismului de tip mercantil, care îl readuce pe burghezul ahtiat doar după profit la condiția pe care Gorki o denumea „individualism zoologic”.

Amintisem în paragraful introductiv de caricaturala desfigurare — prin simțul de proprietate burghez — a apropierei lumii de către om. Luînd deci act de posibilitățile „recăderii” în subuman, în condițiile unei vieți individuale și colective „zoologice”, vom opune lucid această efectivă *cădere* la un nivel parcurs anterior — efectivei *înălțări* pe treptele umanizării propriu-zise. Iar dacă utilitatea economică se dovedește, în plan genetic, întîia apropiere umană a lumii, acest fapt confirmă doar descendența tuturor suprastructurărilor valorice din această bază a lor, tot valorică.

Am invocat de multe ori pînă acum conceptul de „interes”, nu în accepțiunea sa strictă, economic-politică, dar sugerînd, fără îndoială, temeiul economic al proceselor valorizatoare și chiar acoperînd, pînă la un punct, întreaga extensiune ulterioară a acestora. Și nu întîmplător: căci prin „interes” am în vedere

o raportare liber și larg interesantă omului față de lume, inclusiv rezultatul său specific uman de a se detașa de interesul animal și de a se detașa dezinteresat de meschinile și mitatele sale porniri subumane. Această accepție, animalul nu are, interesul, ci pur și simplu nevoia. Interesul nu e sinonim nevoii animale, ci necesității ulterioare de conveniență istorică. Nevoia e strict limitativă, „oarbă”, de aceea nu poate să „vadă”. Necesitatea e larg cuprinzătoare, multilaterală — ea poate să „vadă” și să fie „vădită”. O atare nevoie oarbă, incapabilă să înțeleagă obiectul, e foamea. Și, chiar dacă social înveșmintată, setea de înăvuiere a burghezului e și ea o „sete” de tip zoologic, o porție în fel de oarbă, care îngustează și chiar distruge raportările față de lume, și care, o dată ce a pus ochii pînă pe om, îl face la rîndul său incapabil de o adecvată stăpînire a lumii înconjurătoare: bogăția nemărită de el corespunde unei sărăcii totale în plan obiectiv și sărăcii totale în plan subiectiv!

Prin „interes” înțeleg deci pondantul valorii, interesul pentru valoarea, pentru făurirea și asimilarea valorilor, pentru dezvoltarea omului ca valoare. Interesul este al celui interesat de un fenomen interesant. Or, capacitatea de a vedea în acest fenomen unul anume interesant se învecinează cu ceea ce numim noi „bucurie estetică” — și este, în orice caz, un efect al căderilor și libertăților milenare, prin dobîndirea cărora s-a autodefinit omul.

Am exemplificat pe baza vîntului geneza facultăților subiective valorizatoare. Extinderea demonstrată în diferitele nivele globale de semnificare valorică va prilejui nuanțarea cîtorva constatări anterioare.

Mai întîi, alături de vîz ar trebui amintit auzul — cel de al doilea simț care, laolaltă cu organele psiho-fiziologice respective, e „înălțat” în capacitățile sale valorizatoare mai sus decît simțurile celorlalte — gustativ, olfactiv și tactil. Căci, deși beneficiază și ele de căderile umanizării, acestea din urmă



totuși, în numeroase privințe, impulsurilor biologice. Aceste simț se remodelează, filogenetic și ontogenetic, într-un simț „primar”, grație suprafețelor sensibile, și deja „secundare”, datorită profunzimilor sale cu caracter uman. Dacă balanța conștientă se încline spre temeiurile primare în cazul celorlalte simțuri, în cazul auzului acordă în schimb o atenție preponderantă tocmai straturilor ulterioare, umanizate și diferențiate. Văzul și auzul se diferențiază cu deosebire apte nu numai de a dedașa gândirea, ci și de a rezuma în substanța lor mutațiile obținute prin gândire: ele devin „teoreticieni” în calitatea lor purtătoare de „practicieni”.

Dacă în planul strict gnoseologic, văzul și auzul se păstrează doar ca o „primă treaptă” a unei culme în final exterioare și ulterioare lor, într-un mai larg plan gnoseologic ele se constituie, dimpotrivă, în semnalizatori de ordin superior; beneficiind de întreaga experiență modelată milenar de procesele mușcilor și ale gândirii, în activitățile îndelungate ale speciei de a se adapta optimal unui mediu înconjurător înnoit, ele ajung astfel să „înțelepte”. Și dacă în primul dintre planurile menționate, ele sînt fatal depășite în trecerea pe care „trestia gînditoare” o sădește de la individual la general, de la fenomen la esență, în cel de-al doilea plan, chiar această trestie e intrinsecă văzului și auzului; căci o latură e conservată în scopul obținerii celorlalte, astfel încît omul reușește (aparent paradoxal, dar de fapt dialectic) să „ajungă” la generalități și să „audă” omnia. Or, dacă receptarea senzorial-sensibilă s-a modelat, în această calitate a sa, într-o modalitate care e mai adînci și înalte, multilaterale și înțelepte asimilămîi umane, înseamnă că ea este pe cale să se constituie în chip firesc în receptare estetică sau artistică subordonată celei logic-științifice, dar suplu coordonată ei, în cadrul aceluiași cuprinzător demers creator.

Dincolo de văz și de auz, putem stabili, mai departe, un al doilea nivel al semnalizărilor potențial-sau real-estetice. Căci, dacă o accepțiune particulară delimitase între ele cele cinci „simțuri”, printre care și „gustul” — o alba, globală de astă dată, fixează calitatea însăși a receptării sensibile (a oricărei atari receptări), fie prin termenul de „simț”, fie printr-aceia de „gust”. Evident, această derivare a accepțiunii sintetice din cea analitică nu este întâmplătoare; nu e întâmplător faptul că în recunoașterea unui „evoluat simț artistic” este obligatoriu implicat un coeficient senzorial, propriu organelor de simț, sau faptul că, atestînd „subtilul gust estetic” al cuiva, stabilim o implicată legătură cauzală cu virtuțile lui gustative și degustătoare. S-a observat proveniența termenului generalizator de „gust” din cel mai individual și mai mobil simț uman. Aceasta, de bună seamă, pentru a păstra notele inefabil-schimbătoare ale aprecierii de gust. Spre deosebire însă de gustul fiziologic primar, caracterizat prin amintita schimbare perpetuă — care îi și limitează posibilitățile de „umanizare” —, gustul valorizator secund își conservă și își depășește totodată irepetabilitatea, printr-o înlăntuire dialectică, demonstrată de orice „judecată de gust” cu pretenție de valabilitate (judecată pe care Kant a ridicat-o la un superior nivel teoretic în celebrele lui „antinomii ale gustului”). De altfel, frecvența corelare — în estetică — între „gust” și „ideal”, adică dintre modalitățile apreciative individuale și cele generale, sensibile și supra-sensibile, stătează tot necesitatea transcendentei reacțiilor accentuate instabile în direcția stabilizării lor, pentru ca să poată fi totuși discutat gustul, care, în extrema sa irepetabilitate, într-adevăr „nu se discută”.

Umanizarea presupune rime, acorduri, raporturi, corelații. Dacă receptarea ar fi închisă într-o individuală senzorialitate, s-ar perpetua incomunicabilitatea și nu s-ar mai putea „discuta” despre nimic.

...enunțate, fenomene  
...există, în cazul  
...nici cea mai mică dis-  
...afirma chiar, că fru-  
...constituie în măsura in-  
...acestei distincții, deci  
...în condițiile unei perfecte  
...travenderi a extremelor, între-  
...ce anihilează independen-  
...și le potențează re-

...surprindem calitativa deo-  
...ntre valoarea estetică și  
...celelalte valori. Căci singură  
...estetică este *fenomenală*,  
...constituită încît valoarea  
...fie conferită de către o fe-  
...în afara căreia nici  
...există. Toate celelalte  
...și trecător și incidental dizol-  
...un fenomen. Actul esen-  
...cunoașterii lor se reduce la  
...esenței lor. În cazul  
...estetic, și din acest motiv  
...esențiale sînt însă  
...aparență și apariția, fără de  
...esență nici nu există  
...nu poate fi deci gîndită.

...propriu-zis toate celelalte  
...cu sprijinul facultăților in-  
...teoretice; singura pe care  
...prin „simțire“, surprin-  
...„adîncimea“ prin „supra-  
...concret desfășurată și di-  
...singura pe care o „gîn-  
...vizual, auditiv, tactil, gusta-  
...— este valoarea este-  
...statut i s-a adecvat  
...estetică la nivelul fie-  
...organ de simț, organ imbo-  
...specifice re-acți-  
...lectuale, dar acționînd în  
...identitatea lui sen-  
...sensibilă, ca și la nivelul a-  
...„simțului estetic“, al  
...artistic“, captînd semnifi-  
...generale și ca atare repe-  
...irepetabilitate a lor pe  
...spontan-individuală  
...individualizată.

...fie spus receptarea est-  
...artistică apelează con-  
...emoții, pentru că afectele  
...intermediară, între  
...și rațiunea superi-  
...ele sînt cu adevă-  
...superioare“, prin

care simțirea suprafețelor irepetabile și gîndirea profunzimilor repetabile se unesc trainic într-o asimilare a lor sincretică.

Această unire corespunde întocmai „corporalității însuflețite“ a obiectului estetic. Iată și motivul pentru care, sub raport estetic, am avut mai multe de spus despre corpul omului decît despre mai incertul său suflet, care devine estetic în mod cert numai încorporîndu-se unor situații, acțiuni, obiceiuri, ritualuri etc. Și iată de ce m-a slujit de mînune exemplul orașului, și el cu suflet integral încorporat, devenit estetic mulțumită acestei superioare corporalități, superior resimțite de către locuitorii sau vizitatorii respectivului oraș.

Spre deosebire de *idealitatea* celorlalte valori, cea estetică ni se impune totdeauna prin directă sau indirectă, reală sau mimată ei *materialitate*; o materialitate, desigur, ideal-iluminată, dar a cărei *interioritate* este neapărat și consecvent *exteriorizată*. Frumosul ar fi deci *suprafața adîncă* — la care, raportîndu-ne, ne „înteresează“ (în sensul valorizator, anterior menționat) tot atît de mult forma, culoarea, dimensiunea apariției, ca și „sufletul“ lor lăuntric. Adevărul științific, binele etic și chiar sacrul religios se exprimă obligatoriu prin abstracta lor generalitate, chiar dacă și ele recurg ajutător la individualitatea concretă.

Deosebirea creației sau receptării analitic-generalizatoare, în *știință*, și sintetic-individualizatoare, în *artă*, ar putea-o sugera o elementară comparație între anatomie și sculptură. Anatomul descrie un anume mușchi al brațului — în primul rînd, izolat de restul corpului și, în al doilea rînd, așa cum apare el la toți oamenii. Sculptorul se preocupă, dimpotrivă, de mușchiiul dat al unui anume om, de unde rezultă integrarea sa într-un organism, global, pe de o parte, și individual, pe de altă parte. Anatomistul urmărește „mușchiiul abstract“ al oricăruia dintre noi; sculptorul — „corpul concret“ al cuiva anume, caracterizat între al-

jacques leenhardt

## pentru o estetică sociologică

eseu pentru o construcție  
a esteticii lui lucien goldmann

Brutala și tragică întrerupere a operei lui Lucien Goldmann, într-un moment când eram în drept să așteptăm de la el acea sinteză teoretică pe care ne făgăduise să ne-o dea într-o zi, ne obligă să ne întoarcem la câteva texte dispersate care tratează problemele estetice cu scopul de a degaja lineamentele unei teorii ferme a calității operelor literare.

Lipsa unei formulări teoretice a lui Goldman însuși constituie, de la început, o problemă. Sursa cea mai bogată la care putem recurge rămâne numai articolul „L'esthétique du jeune Lukacs”, care a apărut în *Méditations* în 1961 și a fost reprodus în *Marxisme et sciences humaines*. Or în acest eseu, unde sînt examinate primele trei lucrări ale lui Lukacs (1), Goldmann pune de la început problema eseului ca gen, așa cum fusese ea formulată încă din 1910 de Lukács. În această oglindă asupra căreia meditează, Goldmann se întreabă despre propriul lui demers și ne informează despre statutul lui. Vorbind de estetica lui Lukács, el o definește pe așa, pînă într-atît este de adevărat că „eseul rămîne o formă intermediară, cît timp nu ridică probleme decît cu prilejul unei realități particulare. El va fi întotdeauna, așadar, o operă cu două dimensiuni :

a obiectului la care se referă și a problemelor pe care le pune” (2). Faptul că Goldmann a preferat să enunțe problema esteticii sale sociologice „cu prilejul” esteticii lukacsiene mai degrabă decît să facă din ea un expozeu teoretic autonom definește, el singur, una din dimensiunile acestei estetici. Estetica nu are o autonomie teoretică, ea nu ar putea constitui obiectul unei științe particulare.

Această constatare se bazează pe determinarea obiectului ei specific. Într-adevăr, estetica are ca obiect nu Frumosul, ci calitatea; aceasta ne conduce, în mod inevitabil, la o teorie a funcționalității acestei calități, totdeauna resimțită în funcție de oameni, prin opoziție cu o definiție a Frumosului, care trebuie privit în sine. Fără îndoială — și vom vedea aceasta mai departe — obiectul esteticește valabil revelează, la rîndul lui, însușiri proprii, în sine; dar nu vom găsi aci decît unul din polurile definiției sale, inseparabil de polul lui funcțional și, pînă la urmă, neputînd fi cunoscut înafara lui.

Tăgăduind esteticii orice autonomie, înseamnă că trebuie să-i teoretizăm raporturile cu celelalte discipline și, în consecință, să-i definim obiectul. Goldmann precizează așadar, încă din 1955 că :

„pentru noi literatura, ca și de altminteri arta, filosofia și, într-o mare măsură religia, sînt înainte de toate niște limbaje. (3)“

A considera opera de artă un limbaj ne trimite la procedeele globale ale comunicării, în interiorul căreia fiecare formă de expresie își ocupă locul ei. Totuși, dacă literatura și arta sînt limbaje, nu înseamnă că numai ele pot fi considerate ca atare; în acest caz trebuie să ne întrebăm ce au ele specific. Am ajuns, astfel, la o primă definiție a operei de artă :

„Aceste” «limbaje» sînt rezervate expresiei și comunicării anumitor conținuturi particulare și noi por-

<sup>2</sup> *Marxisme et sciences humaines*, Gallimard, 1970, p. 231.

<sup>3</sup> *Le dieu caché*, Gallimard, 1956, p. 347.

<sup>1</sup> *L'ame et les formes. La théorie du roman și Histoire et conscience de classe.*

nim de la ipoteza (care se poate justifica numai prin analize concrete) că aceste conținuturi sînt tocmai niște viziuni asupra lumii” (1)

Această ipoteză se va dovedi fecundă în *Le dieu caché*, unde conceptul de viziune asupra lumii apare ca instrument conceptual construit, de o maximă importanță.

„O viziune asupra lumii este tocmai acel ansamblu de aspirații, de sentimente și idei care reunește pe membrii unui grup (de cele mai multe ori ai unei clase sociale) și-i opune celorlalte grupuri. Aceasta e, fără îndoială, o schematizare, o extrapolare a istoriografului, însă extrapolarea unei tendințe reale a membrilor unui grup, care realizează toți această conștiință de clasă într-un mod mai mult sau mai puțin conștient și coerent“ (2)

Așadar, funcția operei de artă în interiorul societății este de a da o formă unei viziuni asupra lumii, și ea va fi cu atât mai importantă și mai valoroasă cu cît forma acesteia va fi mai coerentă. Parafrazînd o formulă a lui Goldmann, am putea spune: rațiunea pentru care coerența este o valoare estetică este similară aceleia care cere ca socialul să fie întotdeauna realmente și virtualmente coerent. (3). Atingem aici punctul unde judecata estetică interferează analiza sociologică. Aici se fundamentează ceea ce Goldmann numește estetica sociologică, de care se va ocupa cu precădere.

Două concepte ne apar esențiale pentru dezvoltarea teoriei goldmanniene. În primul rînd acela de *coerență*, care ne trimite iarăși la tradiția kantiană și-l leagă pe Goldmann de filosofia clasică germană:

„Ideea centrală a lucrărilor și metodei mele este că, alături de *bogăția* și de *caracterul neconceptual* al imaginărilor, *coerența* — nu logică, ci funcțională — este unul din cele trei elemente constitutive ale valorii

estetice și ea caracterizează, ca atare, marile opere literare sau artistice“ (4)

Urmează apoi conceptul de *funcționalitate*, care nu poate fi separat de primul, întrucît face parte integrantă din definiția lui și-i califică natura.

Totuși, Goldmann deosebește două tipuri diferite de coerență și, în consecință, de funcționalitate. Una ar putea fi denumită individuală sau, raportîndu-ne la psihanaliză, libidinală. Evident, ea nu participă decît într-o măsură redusă la structurarea faptelor istorice și, implicit, a faptelor culturale și estetice. Această teză, care alimentează întreaga polemică dusă de Goldmann împotriva psihanalizei literaturii, capătă forma ei cea mai elaborată în articolul intitulat „Le sujet de la création culturelle“ (5). Ea se bazează pe dubla constatare:

a. — că marile opere de artă ne trimît la anumite viziuni asupra lumii fără de care ele n-ar putea fi înțelese;

b. — că nu există individ care să poată crea singur o viziune asupra lumii, că aceasta este, în mod necesar, elaborată de un grup social înaintea de a fi actualizată de scriitor.

Așadar, cîmpul studiului explicativ cu ajutorul psihanalizei e redus fie la cîteva fragmente de text — ceea ce îl descalifică în raport cu o analiză globală a operei — fie la cîteva opere mediocre, situate deci la o mare distanță de coerența viziunii despre lume pe care o poate sesiza estetica sociologică. Numai cazul excepțional cînd problematica individuală acoperă exact problematica viziunii despre lume a grupului poate evita această dublă invalidare. (6)

<sup>4</sup> Ibid., p. 451.

<sup>5</sup> În *Marxisme et sciences humaines*, pp. 94—120.

<sup>6</sup> Am arătat, în altă parte, că acesta era cazul precis al lui Racine, juxtapunînd analiza sociologică a lui Goldmann în *Le studiu psihanalitic*, a lui Mauro și *Dieu caché* (Cf. J. Leenhardt, „Racine: psychocritique și sociologie a literaturii“, *Études Françaises*, vol. 3, nt. 1. Montréal, 1967).

<sup>1</sup> Ibid., p. 348.

<sup>2</sup> *Le dieu caché*, p. 26.

<sup>3</sup> „(...) rațiunea pentru care socialul este totdeauna realmente sau virtualmente coerent fiind aceeași ca aceea care face din coerență o valoare estetică“. *Structures mentales et création culturelle*, Anthropos, 1970, p. 416.

Celălalt tip de coerență remarcat de Goldmann este coerența socială, legată de subiectul transindividual. Conceptul de subiect transindividual acționează aici la două nivele:

1. — Grupul social unde se elaborează categoriile mentale prin care se realizează opera apare ca subiect, ca origină reală a creației;

2. — Insuși conceptul de subiect, așa cum ne-a fost transmis de tradiția filosofică individualistă se revelează ca o aparență înșelătoare, ca un concept ideologic mascând adevărata origină a funcționării creației.

Subiectul creației apare deci ca o intersubiectivitate a subiectelor organice și, în calitate de subiect, el trebuie privit în interiorul a ceea ce Goldmann numește în altă parte o intra-subiectivitate, aceasta însemnând că activitatea lui se desfășoară în interiorul unui câmp de subiectivitate creată de practica socială a grupului.

Două tipuri de coerență bazate pe două tipuri de funcționalitate definesc așadar pentru Goldmann raportul dintre operă și subiectul ei. Totuși, le putem preciza mai bine spunând că funcția creației este de a oferi această coerență de care oamenii sînt frustrați în viața reală „așa cum, pe plan individual, visurile, delirurile și imaginarul procură obiectul sau înlocuitorul obiectului pe care individul nu l-a putut poseda în realitate” (1). Deosebirea apare totuși din faptul că creația culturală fortifică tendințele conștiinței, pe cîtă vreme visul ocolește cenzura și acționează prin intermediul inconștientului, împotriva conștiinței.

Tot ce am spus pînă acum arată că se poate de bine că Goldmann situează creația literară și artistică în epicentrul vieții sociale și în consecință explicitează că nu poate exista pentru el o autonomie a esteticului. Deci nu mai există o separație între procesul creator și restul realității sociale. Legătura de-

terministă este depășită prin folosirea adecuată a dialecticii, care se manifestă, în plan metodologic, prin distincția între *înțelegere și explicație*.

## marea operă de artă și geniu

Dacă adepții criticii literare tradiționale s-au poticnit întotdeauna de explicația sociologică, la rîndul lor sociologii nu au acceptat niciodată opțiunea declarată a lui Goldmann pentru marile opere ca obiect privilegiat al sociologiei literaturii. Obişnuiți să lucreze asupra oricărui act social, ei au criticat ignorarea operelor de mare consum și a operelor minore. Cu ce drept, s-au gîndit, să acordăm preferința noastră numai marilor opere? Cum să justificăm, pe deasupra, această opțiune aparent arbitrară sau, în orice caz, ideologică, întrucît se bazează pe o tradiție școlărească de clasă și, în consecință este improprie să fundamenteze o practică științifică? Cu toate că i se poate găsi o justificare, această obiecție scoate totuși în evidență o anumită greșită înțelegere a esteticii goldmanniene. O reconstituire a raționamentului se prezintă astfel:

1. — Munca preliminară a oricărui sociolog este de a constitui un obiect semnificativ, o structură asupra căreia cercetarea să poată opera într-un mod util.

2. — Nu este deloc sigur că produsele conștiinței cotidiene constituie un astfel de obiect, după cum nici majoritatea creațiilor medii;

3. — În schimb, privilegiul sociologului artei și literaturii provine din faptul că marile opere prezintă o structurare foarte avansată;

4. — Că marile opere, adică cele transmise nouă ca atare prin tradiție prezintă acest caracter de o structurare remarcabilă, se bazează pe faptul că perenitatea lor are drept condiție epistemologică și psiho-istorică tocmai această coerență.

„(...)dacă factorii sociali care determină succesul unei opere litera-

<sup>1</sup> *Marxisme et sciences humaines*, p. 114.

re la apariție și chiar în cursul vieții scriitorului și cîțiva ani după moartea acestuia sînt multipli și în bună parte accidentali (modă, publicitate, situația socială a autorului, influența anumitor persoane, de pildă a regelui, în secolul al XVII-lea etc), cu timpul ei dispar pentru a face loc acțiunii, din ce în ce mai exclusive, a unui singur factor care continuă să acționeze la infinit (deși acțiunea lui e periodică și nu are întotdeauna aceeași intensitate): faptul că oamenii regăsesc, în anumite opere din trecut, ceea ce ei înșiși simt și gîndesc într-un mod confuz. Adică, cînd e vorba de opere literare, faptul că regăsesc ființe și relații al căror ansamblu constituie expresia propriilor lor aspirații la un nivel de conștiință și coerență la care, de cele mai multe ori ei nu pot ajunge". (1)

În consecință, și fără ca aceasta să constituie un imperativ, s-ar părea că e preferabil și mai util, fiind vorba de o anumită metodă, să căutăm o viziune asupra lumii acolo unde ea are o oarecare șansă să se exprime, decît acolo unde incoerența unei gîndiri mediocre nu-i permite decît anevoie să iasă la iveală. În ceea ce ne privește, vom adăuga că, cu cît o operă este mai mediocră, cu atît ea e reductibilă la un cod pe care sociologul îl poate explica fără a avea nevoie să-l priceapă, ceea ce ne ajută să înțelegem mai bine de ce atari opere sînt cu precădere alese de specialiștii formelor literare închistate.

Descoperim astfel existența a două cîmpuri estetice. Primul, pe care l-am delimitat pe scurt mai sus, constituie ceea ce am putea numi o estetică sociologică, al cărei obiect este să degajeze raporturile dintre viziunea despre lume ca structură conceptuală construită și opera ca univers constituit din ființe și lucruri. Ceea ce face ca unele reprezentări multiple să se dea drept unicitatea unei opere ține efectiv de o disciplină susceptibilă să explice caracterele proprii acestei

„realizări a operei“. Problema structurării unui univers, real sau oniric, fantastic sau verosimil, e deci de resortul unei estetici sociologice, întrucît, după cum am văzut, această structurare nu ar putea fi, la urma urmei, decît colectivă.

În schimb, trebuie să recunoaștem că ceea ce am putea numi estetica pură, critica literară sau picturală propriu zise, posedă și ele un obiect specific care nu aparține esteticii sociologice. Într-adevăr, structurarea se obține prin medierea unor tehnici particulare, literare, picturale, a căror cunoaștere e necesară pentru a sesiza cum se cuvine raportul dintre universul intern al operei și mijloacele de expresie utilizate. Dacă estetica sociologică se întrebă asupra cauzelor unui anumit univers, estetica propriu zisă se va strădui, în ceea ce o privește, să descrie natura mijloacelor (lexicale, gramaticale, tropologice). Sarcina ei se limitează totuși la această descripție, căci punerea în evidență a *specificității folosirii* aparține de drept esteticii sociologice, în măsura în care alegerea unor mijloace expresive face parte din structurarea universului imaginar, aparține, în sfîrșit, acestui univers. Estetica sociologică crede așadar că poate extinde cîmpul ei de activitate la „cum“, după ce l-a determinat pe „de ce“. Ar fi de altmînteri contrar însăși ideii de structuralism genetic caracterele interne ale unei opere a lui Goldmann, dacă am separa de sensul ei.

Asupra acestui punct este interesant de văzut progresiunea la care a ajuns practica goldmanniană de la *Le dieu caché* la *Structures et création culturelle*. În prima lucrare Goldmann nota :

„Cît privește relația dintre acest univers și mijloacele de expresie specific literare, abia dacă o vom aborda uneori în treacăt, fără nici o velleitate de analiză aprofundată“, (2).

Cincisprezece ani mai triziu, sobrietatea acestui text ceda locul unei tentative declarate de a ține

<sup>1</sup> *Le dieu caché*, p. 350.

<sup>2</sup> *Le dieu caché*, pp. 350—351.

seama de ceea ce multora le apare ca un aspect specific literar. Sub denumirea de microstructură, Goldmann analizează primele douăzeci și cinci de replici ale piesei lui Jean Genêt *Les Nègres*, demonstrând că în ele se găseau condensate patru micromodele ale modelului global descoperit înainte. În realitate, nu am putea spune că procedând în felul acesta, Goldmann a renunțat definitiv la metoda lui obișnuită, întrucât el se situează tot în planul semnificatului (du signifié) și nu a-bordează, la drept vorbind, nici semantică nici lingvistică. În schimb e foarte important să ținem seama de seriozitatea acestei atenții noi dovedită mai târziu prin reluarea aceluiași demers în legătură cu *Les Eloges* de Saint John Perse. Totuși și aici, în lipsa unor colaboratori lingviști sau semanticieni, Goldmann nu renunță la planul semnificatului (du signifié) care îi aparține în exclusivitate.

Desigur, am putea regreta că această extindere n-a putut duce la o recunoaștere mai aprofundată a demersului literar, dar, pe de altă parte, a accepta ca literatura să se rezume la structura semnificațiilor (des signifiants) pe care îl produce, ar însemna să se renunțe definitiv la orice definiție a literaturii drept creație umană, iar Goldmann s-ar fi renegat, în felul acesta, pe sine însuși. Nu putem deci considera pe de-a-ntregul fortuită această jumătate de măsură, atât de contrarie, de altminteri, întregii sale activități științifice. Vom repera în ea, dimpotrivă, punctul de flexiune al esteticii sociologice de care el se atașase și al esteticii propriu zise la care, pînă la urmă, a renunțat fără să regrete prea mult.

Atîngem aici centrul cel mai ireductibil al esteticii goldmanniene. Înscrisă pe frontonul teoriei sale, teza lui după care orice practică umană este semnificativă, marchează limitele autonomiei semnificantului (du signifiant) în funcția lui literară (ceea ce nu are nici o contingență, bineînțeles, cu problema acestei autonomii în funcționarea limbii ca atare).

Statutul semnificantului ne trimite deci la caracterul semnificativ al formelor. În loc de a-l concepe în sine, într-o autonomie care l-ar retrimite în arbitrar, semnificantul apare ca *legat*. Reflectînd asupra lucrării lui Lukacs *Les âmes et les formes*, Goldmann arată, într-adevăr, că forma operei, în sensul de formă a conținutului, este cea prin care disarmonia conținuturilor este depășită ca operă cu ajutorul tehnicii literare. Pornind de la un conținut, de la un dat real sau imaginar ce caracterizează ruptura, disarmonia etc., scriitorul elaborează o formă — adică o structură unitară — care îi permite să depășească prin travaliul literar eterogenitatea obiectului său brut, altminteri spus să depășească o problemă vitală către o formulare nouă, mai coerentă.

Opoziția față de orice formalism, perceptibilă în această teorie, nu e valabilă bine înțeles decît în cadrul precis pe care aceasta îl definește. Într-adevăr, estetica goldmanniană nu se ocupă decît de marile opere, definite prin elaborarea unei viziuni asupra lumii. În afară de aceasta, în basmele populare, de pildă, nu e deloc exclus ca forma să capete mai multă autonomie, în măsura în care ceea ce ele ne propun nu e o *viziune asupra lumii*, ci formularea unei probleme (de esență religioasă, după Propp<sup>1</sup>). Or, o viziune asupra lumii înseamnă un răspuns global nu la o problemă, ci la un ansamblu de probleme existînd pentru un grup sau o clasă socială. O problemă ne apare întotdeauna ca universal abstractă, pe cîtă vreme problematica este necesarmente concretă. De aci reiese că răspunsul la o problemă poate fi tratat prin formule universale-abstracte, formele basmului fantastic, de pildă, pe cînd viziunile asupra lumii impun întotdeauna înțelegerea și explicitarea unei problematici concrete, înscrisă în istoria grupurilor sociale unde aceste viziuni se manifestă.

★

<sup>1</sup> *La morphologie du conte*, Paris, Seuil, Collection „Points”, 1970, p. 183.

În fapt, deși elaborată în legătură cu opera lui Lukács, această teorie, așa cum am spus de la început, e tipic goldmanniană. Ar fi de altminteri o iluzie să credem că Goldmann vorbește de o estetică lukácsiană existentă. Ceea ce el expune nu capătă existență decât printr-o sinteză originală a primelor trei lucrări ale lui Lukács. Într-adevăr, abia numai după ce a abandonat un timp problemele estetice, acesta din urmă își va dezvolta propria-i teorie sociologică în *Histoire et conscience de classe*, teorie pe baza căreia Goldmann își va fundamenta propria lui estetică. Această referință la rolul epistemologic al *Istoriei și conștiinței de clasă* ne îngăduie să stabilim aportul lui Goldmann la sociologie, în cadrul ei teoretic adevărat. Numai după ce acordăm conceptului de *conștiință posibilă* (Zugerechnetes Bewusstsein) locul preponderent pe care i-l atribuie Lukács, putem sesiza o teorie estetică care face din creația culturală locul privilegiat unde se exprimă maximum-ul de conștiință posibilă.

Prin „maximum de conștiință posibilă” Goldmann înțelege maximum-ul de adecuare la realitate pe care-l poate atinge conștiința unui grup, fără ca prin aceasta să-și schimbe structura. Or, în practica cotidiană, conștiințele individuale și grupurile nu sînt, de cele mai multe ori, conștiente spre ce anume tind. Marile opere de artă apar așadar ca structurarea cea mai coerentă a acestor aspirații, expresia a ceea ce membrii grupului „gîndeau fără să știe”. Perspectiva tradițională care urmărea să reducă operele fie la starea prezentă a conștiinței colective, fie la reflectarea realității, e astfel răsturnată și invalidată, întrucît opera de artă, vîrfurile extrem ale conștiinței grupurilor apare ea însăși creatoare, purtătoare a unei revelații interioare a grupului a cărui luare de conștiință o promovează. Problema creației ne trimite așadar aici la funcția creatoare a operei de artă în raport cu grupul, ceea ce îi îngă-

duie lui Goldmann, cînd se adresează sociologilor, să afirme:

„Înseamnă, deci, că aceste creații sînt mult mai ușor accesibile unui studiu structuralist decît realitatea istorică ce le-a zămislit și din care fac parte. Mai înseamnă, de asemenea, că o dată ce s-au stabilit relațiile acestor creații culturale cu anumite realități sociale și istorice, ele constituie indicii prețioase privitoare la elementele constitutive ale acestor realități”<sup>1</sup>).

Putem deci vorbi de funcția revelatoare, adică profetică a operei de artă, iar Goldmann a ilustrat acest lucru în articolul său „Le théâtre de Genêt”, din 1966, unde referindu-se la piesa „Les paravents” vede în ea „prima piesă importantă ce exprimă forța și posibilitățile încă intacte ale omului și care, oricît de paradoxală ar putea apărea această afirmație, aduce în scenă un erou — în negativitatea și prin negativitatea lui — în ultimă instanță pozitiv”.<sup>2</sup> În concluzie, Goldmann se întreabă dacă apariția acestor piese „astăzi” n-ar fi decît un accident sau dacă n-ar constitui „primul simptom al unei cotituri istorice”. Evident că faptele istorice aveau să dea acestor întrebări, în scurtă vreme, răspunsuri vibrante, făcînd de altminteri din negativitate unul din caracterele specifice ale mișcărilor pe care le însuflețeau. Astfel, cum însuși Goldmann spunea în același articol:

„(...) sociologul culturii (...) trebuie nu numai să înțeleagă literatura pornind de la societate, ci și societatea pornind de la literatură (...)”<sup>3</sup> — ceea ce face să se prăbușească definitiv vechiul determinism mecanicist sociologic.

Atingem aici încă un punct unde estetica sociologică a lui Goldmann operează o reîntoarcere la baza epistemologiei sale. Problema ce se află în centrul dezbaterii înglobează atât statutul operelor culturale în ansamblul vieții sociale cît și teoriile actuale asupra lor. Într-adevăr,

<sup>1</sup> *Marxisme et sciences humaines*, p. 83.

<sup>2</sup> *Structures mentales et création culturelle*, p. 337.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 339.



nu se poate să nu observăm o mișcare ce tinde să desprindă tot mai mult operele artistice de inserția lor socio-istorică pentru a le conferi acea autonomie, acea dinamică anterioară specifică de care vorbeam mai sus. Or, ceea ce demonstrează aceste teorii capătă aparențele adevărului prin faptul că :

„(...) dezvoltarea producției atrage după sine, în mod necesar, apariția unei vieți economice *autonome* (și a corolarului ei, știința legilor economice, economia politică), care ascultă de legile ei proprii și este din ce în ce mai independentă de orice proces etic, intelectual sau artistic”<sup>1</sup>.

Trebuie totuși să ne ferim să confundăm autonomizarea vieții economice cu autonomia modurilor de expresie. Aportul specific al lucrării „*Introduction aux problèmes d'une sociologie du roman*” este că a abordat detaliat, deși într-o manieră programatică, problemele studierii actuale a romanului. Într-adevăr, observăm că Goldmann face acum o cotitură teoretică importantă, consecutivă descoperirii unui obiect nou. Până acum, ocupându-se numai de operele ne-romanești ale secolului al XVII-lea, el nu făcuse altceva decât să adapteze teoria marxistă tradițională susținând că creația se face prin intermediul conștiinței colective. Astfel, el descoperise un curent de gândire colectivă proprie grupului jansenistilor extremiști, conștiință colectivă căreia i-a atașat scrierile lui Pascal și Racine. În ceea ce privește romanul, totuși, Goldmann se afla într-o situație diferită : e cu neputință să legăm forma romanească de conștiința, chiar posibilă, a unui grup existent :

„Romanul analizat de Lukacs și Girard nu pare să mai fie transpunerea imaginară a *structurilor conștiințe* a unuia sau altui din grupurile particulare, ci să exprime, dimpotrivă (și poate că acesta e cazul și al unei foarte mare părți a artei moderne în general) o căutare

a unor valori pe care nici un grup social nu le apără în mod efectiv și pe care viața economică tinde să le facă implicite tuturor membrilor societății”<sup>2</sup>).

Astfel romanul, ca formalizare a unei viziuni asupra lumii, nu mai poate fi atașat unui grup social precis, ale cărui valori le-ar exprima. În orice caz, este exclus să-l atașăm în acest mod de burghezie (de care se leagă, fără a-i exprima nici conștiința reală nici conștiința posibilă) și nici de proletariatul occidental.

În fața acestei situații noi pentru el, Goldmann va dezvolta o argumentație net diferită de aceea din *Le dieu caché*. Într-adevăr, dacă romanul ca viziune asupra lumii nu mai este legat de un grup real cu năzuinți universale, în mod necesar trebuia să se descopere un alt mod de raport între planul practicii politico-economice și cel al practicii culturale. Vedem acum că conceptul de *omologie* între structurile vieții economice și o anumită expresie literară — romanul — e suficient lui însuși, întrucât meditația conștiinței colective a dispărut. Folosirea unui astfel de concept comportă pericole evidente în perspectiva unei cuprinderi unitare a fenomenului social și, în particular, acela de a implica existența unor structuri quasi-autonome între care numai raportul omologic țese legăturile. Ambiguitatea acestui concept a îngăduit multor critici asimilarea conceptului de *omologie* cu cel de *analogie*, contribuind astfel la discreditarea adevăratei perspective în care acest concept fusese gândit. Din păcate, astăzi e prea târziu ca să ne mai putem gândi la înlocuirea lui în teoria goldmanniană, așa că trebuie să ne mărginim a expune justificările lui Goldmann însuși, pentru a explicita că procesul economic a acționat *direct* asupra planului cultural. Argumentația lui Goldmann se face în patru puncte. Nu le-am putea rezuma mai bine decât a făcut-o el însuși :

<sup>1</sup> *Marxisme et sciences humaines*, pp. 235—236.

<sup>2</sup> *Pour une sociologie du roman*, Gallimard, 1964, Col. „Idées”, p. 43.

„a) Apariția, în gândirea membrilor societății burgheze, pornind de la comportamentul economic și de la existența valorii de schimb, a categoriei *mediației* ca formă fundamentală și din ce în ce mai dezvoltată de gândire, laolaltă cu tendința implicită de a înlocui această gândire printr-o falsă conștiință totală în care valoarea mediatoare ar deveni valoare absolută, și unde valoarea mediată ar dispărea în întregime sau, într-un limbaj mai clar, laolaltă cu tendința de a gândi accesul la toate valorile sub unghiul *mediației*, cu intenția de a face din avere și din prestigiul social niște valori absolute și nu doar simple medieri asigurând accesul la alte valori cu caracter calitativ.

„b Subzistența, în această societate, a unui anumit număr de indivizi esențial *problematici*, în măsura în care gândirea și comportamentul lor sînt dominate de valori calitative, fără ca ei să le poată totuși sustrage pe de-a-ntregul existenței *mediației* degradante a cărei acțiune e generală în ansamblul structurii sociale.

„Printre acești indivizi se situează, în primul rînd, toți creatorii, scriitorii, artiștii, filosofii, teologii, oamenii de acțiune etc., a căror gândire și comportament sînt conduse înainte de toate de calitatea operei lor, fără ca ei să poată evita cu totul acțiunea pieții și primirea pe care le-o rezervă societatea reificată.

„c) Nici o operă importantă neputînd fi expresia unei experiențe pur individuale, probabil că genul romanesc nu s-a putut naște și dezvolta în măsura în care nemulțumirea afectivă *neconceptualizată*, aspirația afectivă spre valorile calitative s-au dezvoltat fie în ansamblul societății fie, poate, numai în rîndurile păturilor mijlocii din simlul cărora s-au recrutat cei mai mulți romancieri (....).

„d) În sfîrșit, în societățile liberale producătoare de mărfuri exista un ansamblu de valori care, fără a fi trans-individuale, aveau totuși o tendință universală și, în interiorul acestor societăți, o validita-

te generală. Erau valorile individualismului liberal, legate de însăși existența pieții concurențiale (libertate, egalitate, proprietate în Franța, *Bildungsideal* în Germania, împreună cu derivatele lor; toleranța, drepturile omului, dezvoltarea personalității etc.). Pornind de la aceste valori s-a dezvoltat categoria biografiei *individuale*, devenită element constitutiv al romanului, unde a căpătat totuși forma individualului *problematic* — toate acestea pornind de la :

1. experiența personală a indivizilor *problematici* deja menționați mai sus la punctul b) ;

2. contradicția internă dintre individualism ca valoare universală zămislită de societatea burgheză și importanțele și penibilele îngrădiri pe care însăși această societate le aducea efectiv posibilităților de dezvoltare a indivizilor“<sup>1</sup>).

Așadar, importanța pe care o căpătă economia în societatea burgheză ne-ar îngădui — și aici condiționalul ne dovedește că chiar pentru Goldmann nu era deocamdată vorba de o ipoteză — să înțelegem impactul direct pe care îl recunoaștem vorbind de o omologie nemediată. Trebuie să remarcăm totuși că Goldmann face tot aici ipoteza unei legături privilegiate a romanului ca gen, cu anumite pături mijlocii ale burgheziei, ceea ce s-ar putea interpreta ca o tendință de a restaura teoria conștiinței colective mediatoare.

Această ipoteză nouă trebuie de altminteri să ne rețină în mod deosebit atenția, în măsura în care ea e însoțită de o întrebare asupra rolului „cutiei de rezonanță“ colectivă, afectivă și neconceptualizată, care a permis dezvoltarea formei *romanesti*“<sup>2</sup>). E cît se poate de clar că a atribui o funcție proprie acestei „cutii de rezonanță“ conduce spre studiul sociologic al publicului acestor opere, și în a vedea în acesta din urmă un factor deloc neglijabil permițînd o explicitare a

<sup>1</sup> Pour une sociologie du roman, pp. 46—49.

<sup>2</sup> Ibid, p. 48, nota.

dezvoltării romanului. Și aici Goldmann a deschis drumuri noi, pe care nu le-a putut explora el însuși, dar al căror examen condiționează dezvoltarea oricărei cercetări asupra romanului actual.

★

Sintem în măsură, după toate acestea, să definim estetica goldmanniană? Genul de eseu asupra căruia Goldmann și-a concentrat toate reflecțiile sale despre artă se caracterizează — după cum tot el o spune — prin aceea că ridică mai multe întrebări decît le poate răspunde. La capătul tentativei noastre putem face totuși două constatări. Pe de o parte, ansamblul textelor teoretice pe care ne-am sprijinit constituie efectiv o teorie a esteticii desigur nu o teorie a Frumosului, totuși o teorie a actualității creației, dacă luăm acest din urmă termen în sensul lui cel mai elevat. Asupra acestui punct, estetica lui Goldmann se bazează pe o antropologie (năzuința indivizilor și a grupurilor spre coerență, împotrivirea lor la reificarea etc). De partea cealaltă, în schimb, trebuie să constatăm plasticitatea constantă a acestei teorii, care nu șovăie să se confrunte cu sine însăși ori de cîte ori se apropie de o problemă nouă (problema mediației prin conștiința colectivă), ba chiar să și discute fundamentul epistemologiei, al antropologiei sale (cf. nota din pag. 48 a lucrării *Pour une sociologie du roman* asupra împotrivirii și reificării).

Pe măsură ce practica sociologică se dezvoltă în opera lui Goldmann, trecem de la solid la fluid și

invers, conceptele modelindu-se de fiecare dată după real, a cărui diversitate nu e nici o dată tăgăduită. Faptul că teoria conștiinței colective mediatoare a fost abandonată în momentul cînd Goldmann părăsea veacul al XVII-lea pentru a păși în cel de al XX-lea, trebuie să ne facă să înțelegem că poate nici nu există o teorie unică, aplicabilă întotdeauna și pretutindenii, altminteri spus că statutul creației a variat cu trecerea timpului. Lucrările cele mai recente ale lui Goldmann, în special „La révolte des lettres et des arts dans les civilisations avancées”, demonstrează cît se poate de bine că situația actuală a artei și a artiștilor implică din partea teoreticianului o profundă revizuire a conceptelor sale, dacă vrea să-și atingă scopul demersului său.

Această recunoaștere a modificării statutului creației nu elimină nicidecum fundamentele teoretice puse de Goldmann. Mai mult încă, ele se arată a fi susceptibile, în fața fiecărei probleme, de corectările necesare, dovedind prin aceasta profunda lor aderență la realitatea socială, în pofida varietății formelor ei.

Prin faptul că estetica lui Goldmann este totdeauna susceptibilă de a ridica noi probleme obiectelor sale, ea se dovedește din ce în ce mai capabilă să aducă și răspunsurile. Forma larg deschisă pe care a adoptat-o, neînchistîndu-se într-un sistem fix, răspunde exigenței științifice fundamentale de a se supune realului și de a-i recunoaște înfrîntatea.

...prima amintea, ironic : „toc-  
... la Roman, stau la inchi-  
... In fluidul său comentari,  
... Graur observa că Frimu se  
... la faptul că orașul Roman  
... araul d-lor V. G. Morțun,  
... și N. Chinezu,  
... firește, multă influență  
... cind sint  
... cu ea, dar n-au nici o pu-  
... nu sint de acord. Despre  
... și opera lui Frimu, părerea  
... identică în totul cu a noas-  
... Dar în favoarea lui n-au putut  
... după cum n-a putut,  
... nici d. Ionel Bră-  
... :”

...ge fusese eliberat, l-au tri-  
... „cu doi jandarmi  
... și purtat pe jos, din post  
... 30 de km. Sosise la  
... în ajunul crimei preme-  
... de guvernul reacționar, la  
... 1918. Deși nu luase  
... organizarea demonstrației  
... proletariană cu greva  
... Frimu a fost și el ares-  
... schingiuit.

...din conducătorii care se  
... Frimu în beciurile  
... capitalei, în noaptea de 13  
... 1918, nu ca „spec-  
... „partener“ — Dumătru  
... în februarie 1920, plin  
... „Călii inconștienți care  
... după zidurile umede  
... din calea Victoriei,  
... bate joc de  
... cum au obi-  
... tunde pe cea mai decă-  
... societății, cu mașina  
... cîte o dată  
... Frimu bătut ?

...său sînge, el așternu slovă  
... „Știți, voi to-  
... Frimu bătut ?  
... cit de îndelungată este  
... două ceasuri ? Puteți voi  
... cîte lovituri poate da o  
... ? Eu nu pot  
... ; eu nu pot face  
... !”

...stitori, vă rog să observați  
... durerile sale  
... groaznice, cit de durerile  
... erau ale tuturor :  
... erau răcnete, noas-  
... poliției mi s-a părut în

acea noapte a fi arena singeroasă  
a vreunui circ roman, unde robi ne-  
vinovați erau aruncați pradă fiare-  
lor flămînde, un circ unde făceau cor  
scrișnirile de dinți, cu răcnete de fiare-  
lor și hohotele patricienilor“.

Frimu a fost groaznic maltratată  
la închisoarea Văcărești. Gheorghe  
Stoica, membru al Comitetului Exe-  
cutiv al C.C. al P.C.R., care se afla  
și el la închisoarea Văcărești în ur-  
ma evenimentelor singeroase de la  
13 decembrie 1918, scrie în „Cuvînt  
înainte“ la lucrarea I. C. Frimu, de  
N. Petreanu și D. Baran : „Picioa-  
rele îi erau atît de umflate că nu  
s-a mai găsit încălțăminte în care  
să încapă și a fost nevoie să i se  
confectioneze ulterior, în închisoare,  
niște șoșoni de postav. Urmărind li-  
chidarea fizică a lui Frimu, l-au  
băgat printre deținuții de drept  
comun cei mai înrăiți, cu intenția de  
a provocauciderea lui. Dar lucru-  
rile au ieșit cu totul altfel. Presti-  
giul de care se bucura acest con-  
ducător al muncitorilor a impresio-  
nat pînă și sufletele acestor deținuți  
de drept comun. În camera unde  
erau înghesușiți, oamenii i-au făcut  
loc și unii chiar și-au așternut haïna  
sărăcăcioasă pentru ca Frimu să nu  
se întindă pe cimentul gol“.

Apoi s-a încercat ruperea lui  
Frimu de poporul pentru care s-a  
jertfit. S-a folosit faptul că el se  
afila la Roman cînd s-a hotărît de-  
monstrația de solidaritate. Fusese  
chemat la interogatoriu. Urmase ur-  
mătorul dialog :

— Comisarul regal Chiru : Dom-  
nule Frimu, d-ta n-ai fost la șe-  
dință ?

- Ba da, am fost.
- N-ai iscălit hotărîrea ?
- Dacă n-am iscălit-o, o iscălesc  
acuma...

Și l-au lăsat să moară. A decla-  
rat-o prin scris un contemporan al  
lui Frimu care, deși nu avea nimic  
comun cu idealul și năzuințele pen-  
tru care suferea atît de mult Frimu,  
fusesse adînc impresionat de atitu-  
dinea nepăsătoare a zbirilor închi-  
sorii. E vorba de scriitorul și dra-  
maturgul A. de Herz, aflat și el  
atunci la închisoarea Văcărești pen-  
tru vini imaginare. Fiind în apro-

piere de Frimu, simțise și el căldura care emana din ființa chinuită a marelui Om. A. de Herz a evocat cu profundă emoție momentele care se succedau groaznic de încet, în așteptarea ajutorului oficial medical pentru salvarea lui Frimu din ghiarele exantematicului. În închisoarea aceasta cu peste o mie de deținuți — scria A. de Herz — nu există o infirmerie, unde să poți cere măcar o aspirină, nu există o seringă solidă și curată pentru a se face o injecție. Și Frimu îi devenise drag: „Cel mai ponderat, cel mai liniștit și mai blajin dintre conducătorii partidului avea un ascendent formidabil asupra celorlalți conducători și mai ales asupra maselor de muncitori sindicalizați“. Lui A. de Herz i-a părut rău că-l cunoștea prea puțin ca să-i facă portretul. „E destul să se știe că mi-a făcut o profundă impresie când l-am cunoscut mai deaproape“. Nu va uita niciodată — scria el — pe omul trupeș care înainta greu prin cuntea Văcăreștilor, rezemat de un baston. Și nu numai de un singur baston... Frimu agoniza cu rănichii și ficatul striviți „în așteptarea mintuitorului exantematic, ce trebuia să pună capăt vieții unui om, ce se gîndea... să refacă viața mulțimei imense ce-și prăpădește sănătatea în slujba marilor capitaliști“.

Au simțit că se află lângă un om cinstit, iubitor de adevăr, luptător pentru fericirea poporului său oameni cu prestigiu în literatura română, ca scriitorul Ioan Slavici, deși era crescut în concepții cu totul opuse celor propagate de Frimu. Cărturarul Ion Slavici, aflat, la bătrînețe, alături de Frimu, la închisoarea Văcărești, a așternut în volumul „*Inchisorile mele*“ cuvinte de duioasă evocare despre socialiștii închiși la Văcărești. Slavici mărturiseste, cinstit, că el nu știa ce înseamnă a fi socialist. Încă de-acasă avea vederi conservatoare. Convingerile sale că socialiștii erau dușmani s-au întărit „prin viața petrecută în mijlocul junimiștilor“. Într-o zi i-a auzit, însă, pe socialiști cîntînd. Umblau în fața celulelor și

cîntau. Bătrînul cărturar menii“. „Bravo vouă! Aștia sînt păcătul de a dori să fac cunoștințelor“. Și bătrînul din coridorul culturii concepției conservatoare, versar al socialismului fără să-i cunoască, me-a lăsat moștenire urmasoarea nobilă apreciere despre omul al nostru: „Fața lui, ochii lui, mai ales zîmbetul cam sceptic pe buzele lui, întreaga lui ființă mi sînt simțămîntul că nu se simte deocamdată îndemnat a sta de vorbă cu mine“ (pag. 159).

Ca și dascălul său, Gherea, I. C. Frimu și-o fi pus nu odată încrețirea: unde găsește satisfacție militantul socialist? „Nimic nu mulțumește sufletul unui muncitor conștient, unui propagandist — scria el în articolul: „O lecție de propagandă“ — decât atunci cînd și-a îndeplinit datoria, decât atunci cînd are conștiința împăcată... Pentru că care are un principiu, un ideal năreț, mulțumirea sufletească stă în a răspîndi ideile, a face aderente. Aceasta-i adevărata mulțumire sufletească, adevărata fericire. Să urcăm drumul Golgotei, dar cu conștiința împăcată că ne-am făcut datoria de vestiitori ai zilei de dezrobire“.

Și Frimu a suit drumul Golgotei.



Cu trei luni înainte de a se sinchisi din viață marele cărturar al socialismului român, Const. Dobrogeanu-Gherea, apăruse, în „Socialismul“ din 1920, un articol scris de el, sub numele său mesaj, intitulat: *Trama*. Un titlu simplu, dar cu largi semnificații istorice. După un an de la asasinarea de reacțiune a lui Fauru titlul acesta în fruntea unui articol scris de Gherea, constituia prin el însuși un document istoric. Dar vorba de un nume, numele unui conducător al partidului muncitorilor, muncitor el însuși, a cărui viață nobilă proletară a rămas vie în conștiința contemporanilor săi. De ce ori se gîndea la mișcarea socialistă din România, cînd se afla în străin-

## despre Iulia Soare

Pentru că eram prieteni, nu e întâmplător faptul că, înainte de a citi nuvela Iuliei Soare *Trenul de Copenhaga sosește la 19,22*, cunoșteam dinainte, din chiar gura autoarei, urmarea acestei narațiuni, adică evenimentele reale, de după sosirea trenului de Copenhaga. Evenimente și împrejurări dezolante, legate de soarta unei făpturi menite prin însăși exigențele morale ale unei sensibilități lucide, teribil de lucide, dar nu mai puțin feminin moral-sensibile, să-și modeleze existența în funcție de toate acestea — și nu spre fericirea ei. Căci oare ce era pentru Iulia Soare, așa cum am cunoscut-o eu, „fericirea”, decât o stare tulbure, amarnic risipită de gândul limpezitor? Așadar, pe măsură ce parcuream paginile admirabilei nuvele, și mă entuziasmam „critic”, îmi revenea în minte urmarea reală — și eram încântat să reconstitui procesul de creație al scriitoarei, adică modul în care realul se transfigurează prin imaginar. Personajul principal al nuvelei poate că mai există și acum, în realitate, pe când personajul ipotetic, personajul „așteptat”, s-a răspândit înaintea ochilor mei, în fum, înainte ca, în nuvelă chiar, trenul de Copenhaga să sosească la ora fixată de orarul căilor-ferate. Cu o excepțională sobrietate a scriiturii „clasice” (realist-naturaliste), și cu o perfectă cruzime a percepției epice (fiindcă Iulia Soare n-a practicat proza de „analiză”), asistăm la meschinele

pregătiri întreprinse de un bătrîn profesor suedez, care așteaptă, ca pe o subtil degradată pradă, pe călătoreala din est, menită, în închipuirea lui, să-i asigure bucuriile senectuții. În critică, la un moment dat devine inutil să mai demonstrez: demonstrațiile anterioare se reflectă asupra aserțiunilor prezente. Iată de ce, mi se pare fără rost să „prop-tesc” critic această nuvelă: mai cu seamă că are meritul de a nu pune probleme de ordin teoretic-technic. Așa scria Thomas Mann, și gata! *Trenul de Copenhaga sosește la ora 19,22* e o operă literară care se susține deplin prin ea însăși. Important (pentru mine!) este doar să observ aplicația specifică Iuliei Soare, de a surprinde calm și crud meschinătatea umană, și de asemeni să observ cum din datele reale ulterioare, artistul poate re-crea antecedentele imaginare.

Cît adevăr real se ascunde în substanța acestei creații artistice, iată ce nu are importanță. Iulia Soare mi-a povestit, cu vreo cîțiva ani în urmă, evenimentele de după sosirea trenului de Copenhaga. Tot ceea ce mi-a relatat, am luat de bun, firește. Dar care este concordanța între real și imaginar (fără nici o semnificație, de bună seamă, din punct de vedere estetic), a devenit în acest caz o întrebare naturală pentru mine, avînd în vedere situația în care m-am aflat atunci cînd Iulia Soare mi-a spus, mai demult, „citește-mi nuvela *Virsta de bronz*, căci ai să te recunoști într-unul din personajele ei, pentru care mi-ai servit drept model”. Am citit nuvela și nu mi-a fost prea greu să recunosc în personajul Virgil date reale cu totul exterioare, ce corespundeau într-adevăr existenței mele din anii '58-'61, cînd, vecin de casă cu Lili, relațiile noastre prietenești se accentuasră. Dar erau date atît de exterioare, încît îmi era imposibil să mă recunosc în acel personaj, și dimînd-o dată am pus sub semnul întrebării toată arta scriitoarei. Era fără doar și poate o greșeală (peste care, în ce privește *Virsta de bronz*, nu voi putea niciodată trece, implicat fiind per-

mai în respectiva „fichione“ epică).  
 ne trebuia deosebit pe Iulia Soare,  
 autorită romanului ei *Familia Calaff*  
 adeseori l-am citat printre cele  
 mai bune creații epice din epoca  
 noastră. Imposibilitatea de a mă  
 identifica cu personajul Virgil din  
*Virsta de bronz*, mi-a stârnit în  
 schimb îndoieli în privința nuce-  
 tării acestui romancier însemnat  
 (cât i-ar fi plăcut lui E. Lovi-  
 nescu *Familia Calaff*!). De aici au  
 început între noi, fără să știrbească  
 pretenția, *neînțelegeri literare*. Mai  
 cu seamă că Iulia Soare mi-a citit  
 un lung capitol din volumul al  
 doilea al *Familiei Calaff*, într-o  
 scriitură proustan-analitică, ne-  
 având nimic comun cu primul, ceea  
 ce m-a determinat să-i dat sfatul  
 „critic“ de a renunța la o astfel de  
 transmutație stilistică. Dar ce sur-  
 priză apoi, să descopăr, tot în vo-  
 lumul *Virsta de bronz*, „nuvela“  
*Înainte de plecare*, unde istoria Ca-  
 laffilor continuă în acelaș ton strict  
 narativ, de o virtuozitate stilistică  
 impresionantă: cruzimea redării,  
 perfecțiunea impersonalității epice.  
 Cruzime estetică prezentă deopo-  
 triv și în nuvela *Noaptea nunții*,  
 de un humor sec și dureros, abso-  
 lut notabil pentru literatura română.



Pe trei din cărțile Iuliei Soare  
 am înscris următoarele dedicații:  
 „Lui Nego, de la o Iulie Soare  
 ferfenițită de remușcări“ (*Familia  
 Calaff*) — spre rușinea mea, nu mai  
 știu exact sensul acestei dedicații:  
 „Lui Nego, cu scepticism“ (*Virsta  
 de bronz* — era epoca de plină în-  
 florire a noului nostru „modernism“,  
 când eu o învinuiam de „tradițio-  
 nalism“ epic, de perimare a „scrii-  
 turii“); în sfârșit, „Lui Nego, de  
 la Lily cu dragoste, dar fără talent“  
 (*Duminică frumoasă de primăvară*  
 — dedicație scrisă cu o mină obo-  
 sită și tremurândă, la o spital, două  
 săptămâni înainte de moartea ei).  
 Acum însă, citindu-i sau recitându-i  
 întreaga operă, cine poate fi „fer-  
 fenit de remușcări“, dacă nu cri-  
 ticul I. Negoitescu, pentru că  
 totuși nu a dat artistului Iulia

Soare, la vremea cuvenită, atenția  
 scrisă ce o merita?



*Familia Calaff* este unul din cele  
 mai bune romane românești post-  
 belice (să zicem, riguros, statistic,  
 10). Iulia Soare mi-a confiat că în  
 acest roman nimic nu este inven-  
 ție, totul e povestea propriei sale  
 familii în epoca dinainte și în vre-  
 mea primului război mondial. Cru-  
 zimea și deci „obiectivitatea“ ace-  
 stui rechizitoriu antiiburghez poate  
 veni și din revendicări, antipatii,  
 resentimente personale (mi-a dat  
 de gândit, în acest sens, faptul că  
 nu m-am recunoscut eu însumi în  
 personajul Virgil, din *Virsta de  
 bronz*). Ce contează totuși atari ju-  
 decăți, în fața operei de artă? Ea  
 își are propria justificare, în *ima-  
 ginarul* estetic mai puternic reve-  
 lator pentru realitate, decât realita-  
 tea însăși. Să zicem că bătrînul Ca-  
 laff n-a fost atât de extrem meschin,  
 de neuman, cum îl prezintă scrii-  
 toarea (în realitate, ar fi putut fi  
 și mai meschin); el reprezintă nu  
 mai puțin o realitate mai adevă-  
 rată, prin exemplaritate estetică,  
 decât banalul adevăr. Oricît de  
 odios ar fi fost *in vivo*, Emil Calaff  
 s-a răscumpărat prin realitatea sa  
*in vitro*: datorită, bine înțeles,  
 Iuliei Soare. El este, astăzi, unul  
 din cele mai de seamă personaje  
 ale literaturii române.

Într-adevăr absurdă și neumană  
 e situația în care mă aflu: că alți  
 nu i-au dat Iuliei Soare, în viață  
 fiind, considerația ce i se cădea,  
 — asta ține de ștarea universală și  
 eternă a lucrurilor. Dar ca eu,  
 critic literar și prieten, să fi ne-  
 glijat problema ei în sinul literatu-  
 rii noastre actuale, — nu este de  
 iertat. Sau poate, chiar fiindu-i  
 prieten, ca și în cazul altor prie-  
 teni ai mei, am așteptat cu răbdare  
 (pentru mine!) să treacă timpul,  
 spre a mă fixa „critic“ asupra lor.



Această prezentare „ferfenițită  
 de remușcări“, a operei Iuliei  
 Soare, cum s-ar putea încheia însă  
 fără a pomeni, alături de romanul  
 timpurilor moderne, *Familia Calaff*,

de veritabilul, solidul și conștiințiosul roman istoric *O plimbare la Băneasa*? Mă întreb, și nu înțeleg, de ce Iulia Soare a subintitulat acest roman, „nuvele“? Aici intervine și partea mea de „împăcare a conștiinței“ (vai, cât de amară!). Îmi e aproape imposibil să pricep cum a putut Iulia Soare să-și subintituleze, spre paguba sa, romanul, — „nuvele“. *O plimbare la Băneasa* este unul din cele mai notabile romane istorice românești. El cuprinde, cu o cronologie — ce ține de însăși arhitectura operei literare, — desfășurarea evenimentelor cheie, în istoria României, de la fuga lui Caragea pînă la holera din vremea nobilului Kiseleff. O documentare istorică superb înche-gată și o demnitate profesională de

necontestat, fac din această operă a Iuliei Soare, atît de migălos estetică (avînd ca personaje cu specifica-i cruzime potrivite, modele de meschinătate umană, de la glacialul Caragea-Vodă la hrăpăreșul lipsit de voință Alexandru Șușu, de la habotnica instigatoare a acestuia din urmă, Doamna Eufrosina, la boierii împietriți din adunarea Obștească a Moldovei), un monument de enigmă literară: cum a fost cu putință, ca opera ei artistică să nu se fi bucurat, la timpul său, de prețuirea ce-i revenea?

Nu am drept răspuns la nedumirita interogație, decît resemnarea pe veci meresemnată a criticii și istoriei literare.





## humanum est...

În numărul 4 din 1971 al revistei am publicat la rubrica impresiile pe care le-am avut asupra cărții lui Gheorghe Călinescu, care cuprinde multe date biografice asupra lui Gala Galaction și o cuprindere din articolele sale progresiste, din care se înțelege ușor noaptea acestui mare suflet de-o bucurie suprapământeană.

Autorul cărții intitulată „Gala Galaction”, a fost coleg de școală cu acesta. Cartea este scrisă așadar de o mare căldură de prieten și cuprinde, cum era firesc, multe date din copilărie, reținute în amănunț. Aceste însușiri legate de o trăire în comun la o vîrstă la care impresiile se întipăresc adînc au dat cărții o tonalitate romantică, intimă, care m-a atras și m-a determinat să scriu articolul.

Dar acest „entuziasm” sentimental mi-a jucat o festă. În toiu efuziu-mi mele am scris fraza: „Nu cumva o altă carte care să dea cu o precizie biografică lui Galaction.”

Fraza aceasta, în ce mă privește, este adevărată, fiind adevărat că eu la acel moment nu cunoșteam o asemenea carte. Nu în ignorarea mea este eroarea (din nefericire ea este sigură), ci în faptul afirmat,

căci binecunoscutul și merituosul istoric literar și critic, Teodor Vîrgolici, a tipărit o monografie completă despre Gala Galaction și s-a ocupat și cu publicarea unei ediții de opere ale acestuia, cu prefețe bogate în interpretări, în care desigur este inclusă o amănunțită biografie.

Numai că, la data cînd eu făceam eroarea, nu le cunoșteam.

Sînt astfel de două ori în culpă : m-am apucat să scriu o dare de seamă privind istoria literară, atunci cînd nu sînt și nici nu pretind să fiu istoric literar, ceea ce explică lacuna mea ; și apoi, în această ipostază, am făcut o afirmație categorică și eronată care nedreptăța un coleg pe care îl stimez și a cărui seriozitate nu poate fi pusă sub semnul îndoielii.

Poate că ignoranța mea este rezultatul faptului că aceste cărți ale lui Teodor Vîrgolici s-au epuizat de îndată, înainte de a fi luat eu cunoștință de apariția lor. Faptul acesta se întîmplă destul de des cu cărțile bune.

Oricum, eroarea mea este neintenționată. Fac „mea culpa”... și promit să nu mă mai amestec, oricît de entuziasmat aș fi, în istoria literară.

## Lăzărescu — poet latin

Traian Lăzărescu este un clasicist care nu numai că știe declinarea și conjugarea, dar face parte din cei

care știu efectiv latinește și grecește. Dintre aceștia, nu prea numeroși, ies în evidență cîțiva

care, prin studiile publicate în revistele de specialitate de peste hotare, ajung să facă cinste științei românești. Există însă și un caz unic. Este vorba de profesorul secundar Traian Lăzărescu, care pe lângă recenzii de mare răsune publică în străinătate și versuri latinești, fiind, alături de W. S. Mauguiness, Tom Smerdel, H. Steinberg, Paul W. Callens, și alți câțiva mai puțin însemnați, unul dintre ultimii poeți latini, și, fără îndoială, cel mai valoros dintre ei.

Colaborator permanent, cu versuri, la „Vita latina“, prestigioasa revistă scrisă în întregime în latinește, pe care o editează l'Institut des études latines din Paris, Traian Lăzărescu colaborează și la revistele „Helikon“, „Echos du Monde classique“ — Ottawa, cu recenzii scrise la îndemnul marelui latinist german Johannes Irmscher, care este propriu-zis cel care l-a descoperit și impus pe plan internațional. La noi, cel care și-a dat seama de valoarea poeziei latine a lui Traian Lăzărescu este regretatul Tudor Vianu, care, precum se știe, era și un adânc cunoscător al limbii latine.

Poezia latină a lui Traian Lăzărescu se remarcă printr-un lirism suav, uneori cu accente frenetice, pe care dificultățile, dar rafinatele strofe safice, alcaice sau asclepiadeice îl pun în valoare cu toată strălucirea. Iată, de pildă, un fragment din *Ovidiana*, publicată în 1957 în volumul comemorativ editat de Academie:

„Lusor infelix tenerorum amorum /  
Pace tranquilla requiesce Ponto; /  
Hanc tenet terram nova gens Latina, /  
Filia Romae. / Si sciam, vates,  
ubi sis sepultus, / Mense ferali veniam  
quotannis, / Ut loco jungam  
lacrimas sepulcri, / Oscula mille...“

În traducere, deloc reușită, aceste splendide versuri ar suna astfel:  
„Cîntăreț nefericit al gingașei iubiri, /  
odihnește-te în pace deplină la noi în Pont, /  
căci pe aceste meleaguri acum stăpînește o gîntă nouă, /  
fiică a Romei. / Dacă aș ști, poete, unde ești îngropat, /  
aș veni în fiecare lună de jale /  
ca să-ți sărut de mii de ori mormîntul“. O odă închinată limbii latine, publicată în „Vita latina“ se încheie cu emoționantele — îndeosebi pentru specialiști — versuri: „Vive in aeternum bene clara lingua /  
Lingua sublimis generis Latini! /  
Non tua obnutescent in orbe fama /  
Donec erit sol“, care ar putea fi traduse astfel: „De-a pururi să dăinuie prea strălucită limbă, limbă sublimă a neamului latin! Cît timp va dăinuie soarele, gloria ta nu va amuți în lume!“

Menționăm că Traian Lăzărescu este un produs al școlii românești și că, pînă la întâmplătorul contact cu Johannes Irmscher, nici el nu vedea în versurile sale ceva mai mult de *nugae*, adică nimicuri, un *passé-temps* agreabil pentru un profesor secundar pentru care latina nu este o limbă moartă.

i. e.

## românia peste hotare („rumanian studies“ — vol. I)

A apărut sub îngrijirea lui Keith Hitchins, de la Universitatea din Illinois, S.U.A. primul volum din „Rumanian Studies“ — subintitulat „Anuar internațional de științe sociale și umaniste“.

Volumul, excelent tipărit, este mai degrabă o carte despre România, alcătuită în așa fel încît să facă țara cunoscută peste hotare în domeniul științelor umaniste. Rubricile de Istorie, Arheologie, Litera-

și un appendice bibliografic care sintetizează aspecte ale cercetării din ultimii cîț și unele fapte studiate de cercetătorii străini.

„Cercetări înaintea” semnat de editura Academiei într-un fel justificat, prezintă amintind că România a dobîndit în ultimii ani un rol de mare importanță în Europa, care necesită luarea aminte asupra dezvoltării sale istorice, sociale și politice. În fapt, cercetările românești sunt luate în considerație, ele fiind unele mai ales celor ce nu cunosc țara și cu atît mai puțin dezvoltarea sa contemporană în planul cultural.

La alcătuirea volumului au colaborat cercetătorii români: Dan Beșel — cercetător principal la Institutul de Istorie al Academiei Române („Problema constituirii unui nașional român pînă la 1848 și în timpul evenimentelor revoluționare); regretatul Petru Comarnescu, critic de artă („Romănesc și universal în opera lui Brâncuși”);

Ștefan Pascu — Rectorul Universității din Cluj și membru corespondent al Academiei Române („Publicarea izvoarelor privind revoluția lui Horia”); David Prodan, membru al Academiei Române („Gheorghe Șincai”); Paul Simionescu, cercetător principal la Institutul de Istorie a Academiei Române („Ghid bibliografic pentru istoria Evului Mediu și a epocii moderne în România”); Mircea Zăciu, profesor de literatură română la Universitatea din Cluj („Camil Petrescu și modalitatea estetică a romanului — Ideea de structură”).

Cercetătorii americani sînt reprezentati de Barbara Jelavitch — profesor de istorie la Universitatea Indiana („Marile puteri și Recunoașterea dublei alegeri a lui Alexandru Ioan Cuza”) și Richard Todd: „Arheologie și istorie la Histria”.

Un volum dens, alcătuit științific, cu maximă seriozitate, merit să atragă atenția asupra rolului istoric și spiritual al țării noastre.

la rupea

## terpsichora și balerinii

Amîndu-și originile în veacul baroc și consolidându-se în al romantismului clorotic, balerina — așa cum îl cunoaștem azi pe scenele operelor și în „Lacul Lebedelor” — este o artă a cărei principale categorii estetice se definesc prin grație. În atare condiții, entitatea forță, este înzestrată cel puțin pe al doilea plan. Ambele rampe strălucesc pentru Odette-Odille și fantomă de Ghaziel, înconjurată de aburul de-alui, gata să-și ia zborul către Bărbatul — cu excepția citorva dansatori de bravură și a două-trei „dansante” — este, în balet, „porteur”, mina a doua.

Estetica și practica dansului clasic îi exploatează ceea ce poate da: forța, cu care devine pivotul arabeșcurilor, sprijinul saltului. Poate că forța de atracție pe care au exercitat-o „Baletetele ruse” ale lui Diaghilev asupra lui Nijinski a constituit-o tocmai posibilitatea de a dansa într-adevăr pe care i-o ofereau baletetele „noi”, pe atunci!, scrise și concepute unele anume pentru el („Spectrul trandafirului”, „Petrușka”). Poate că tocmai din această cauză mulți dintre balerini mari ai secolului nostru — un Massine, un Lifar — și-au făcut ucenicia în cadrul acestei prime campanii iconoclaste.

miscellanea

Pentru a lăsa bărbatul singur în bătaia reflectoarelor, pentru a-l face erou ca pe Nijinski sau profet ca pe Kreuzberg și, mai nou, pe Béjart, baletul — dansul, de fapt — a trebuit să subordoneze grația aceluși ceva care, chiar dacă nu este absolut specific bărbătesc ca forța, îi este mai propriu: *expresia*.

Departate de noi stupida idee de a exila baletul-grație dincolo de zidurile Cetății moderne. El reprezintă, pe de-o parte, capodopera la care ne întoarcem mereu, care mereu ne oferă desfătări; pe de altă parte, în învățămînt și în laboratorul intim al balerinului, el mlădiează încheieturile, le dă avînt, făcîndu-le apte pentru *orice* mișcare, atunci cînd țeșaturile osoase s-au consolidat și la femeie și la bărbat. Nu ne întoarcem fața de la baletul-grație, eminemamente feminin, dar încercăm să subliniem faptul că abia „dansul modern” a descoperit posibilitățile balerinului.

Practic, trecerea de la categoria estetică de grație la cea de expresie s-a produs prin introducerea unui alt alfabet de mișcare decît cel epurat, codificat, al „clasicului”. Nu a fost vorba despre o introducere a mișcărilor propriu-zis „din viață”. Influența vieții, a cotidianului (și înțelegem prin viață, prin cotidian,

totul, începînd de la mersul gic sau ritual), a vieții, deci prin cu ochii coregrafului, a mai curînd un impuls, o încurajare. Dacă ne-am permite o metaforă am spune că dansul a cîștigat ghiul și linia frîntă.

Un bărbat perfect grațios dacă nu o utopie, un monstru care imită sau mimează grația ridicol. Baletul modern, ocupîndu-se în primul rînd de expresie (în conștiință, căuind zică și librete adecuate), a dat fără a trăda dansul, fără a aluneca în pantomimă.

Inițial, baletul a fost o artă de curte. Cu tot respectul pe care îl purtăm, el păstrează și azi sechelele acestei origini. Dansul modern a început să devină o formă de gîndire. Și gîndirea trebuie să se susțină realitatea, deci dansul devine și grație, și forță, și expresie. Abia aici balerinul și balerina pot fi egali, cu aceleași drepturi la luminile rampei. Poate că și din această pricină visăm o mai îndrăzneală introducere a acestui dans în repertoriile teatrelor noastre cu actor, sau numai cu preocupări coregrafice.

## florența albu

### acest „cumva” pe care încep să-l subliniez

*Cumva*, acest cuvîntel abundă, de la o vreme! La început îl întâlneam mai ales în proza unor autori (să zicem, ardeleni) și-l socoteam specific stilului lor. Începusem să accept valorile diverse ale acestui *cumva* — de atenuare, înjumătățire, de întîrziere a efectului, acest de-gradu de stilistic folosit cu eleganță, toate aceste șirături subțiri, difuze, confuze prin care ajungi *cumva*,

toți acești eroi care își sondau *cumva* lăuntru, toate acele răsărituri, *cumva* răsărituri și furtuni *cumva* furtuni...

De la niște zone mai restrînsă *cumva* începe să invadeze. Este să exemplific; deschideți o carte recent apărută sau o revistă, la timp, și-l veți găsi precum gut, molatec, în toate ipostazile stilistice, rimînd interior în lăuntru

nu muind  
același  
de mă-  
sau au-  
ia con-  
— pe  
ales în  
pagini  
se taie  
interi-  
sonaje-  
ne cu-  
catas-

lui —  
omâne  
ntr-un  
l, din  
t, im-

bogățite înfinit în ultimul deceniu, acest cuvânt parazit prin extindere — care începe să huzurească în proză, să parfumeze versurile, să dea o notă specifică, de neaoșism stilistic aș zice, traducerilor — a devenit un adevărat tic verbal contagios.

Nu-l mai găsești niciodată în expresia brutală „să nu cumva!”, „să nu care cumva!”; nu, negația este exclusă cu grijă din vecinătatea lui, el rămâne să se plimbe prin pagini cu moliciunea melcului fără cochilie — eventual, oarecum, poate, într-un fel oarecare, acest *cumva* pe care încep să-l subliniez, să-l execut în paginile în care își trădează nehotărârea, emfaza, abuzul, falsa profunzime.

## ertisment

de a late și care nu folosesc nimănui. Cite să distrează? Publicul cititor, nicidecum. Autorul care o scrie? Poate! Dar oare nu găsește alt divertisment, nu-i ajunge cancanul de grup, se simte oare dator să „creze” unul tipărit? Ce fel de divertisment procură și cui? Și mai ales în ce scop? De ce atât de precare câteodată criteriile estetice încît pare că nu au existat niciodată? Fenomenul este evident izolat și nu ne temem de contagiune, dar trebuie eliminat cu desăvîrșire.

Și nu prin critică — în paranteză fie spus, oricît de dezordonată ar fi ea, își face cu prisosință datoria în asemenea cazuri — pur și simplu nu trebuie tipărite asemenea cărți. Și mai ales să se respecte profesiunile de credință, atunci cînd ele se fac cu ostentație. Nimeni nu are dreptul să se distreze cu propriile lui cuvinte, cu atât mai puțin dacă sînt oferite publicului.

marina r.

## se caută fachiri!

Niciodată nu am înțeles pledoariile pentru simplitatea excesivă a limbajului, pentru păstrarea lui neclintită în tiparele tradiționale, pentru oprirea oricărei evoluții.

Dimpotrivă, și nu mă refer doar la limbajul poeziei, care are un statut autoritar și bine definit al cuvântului-imagie și nu al cuvântului de referință, cred mai cu seamă, pentru secolul în care trăim, în evoluția stilistică a prozei, mai exact într-o poetică deosebită a prozei, în dreptul ei de a-și descoperi noi tipare stilistice ancorate în zonele narativului și descriptivului.

E dreptul oricărui scriitor să solicite în așa fel cuvântul încât să obțină un grad maxim de expresivitate, o comunicabilitate optimă chiar dacă diferită ca legi de cea care a precedat-o. Sigur, sensurile multiple se nasc din îmbinările cele mai fericite de cuvinte, din alăturarea lor insolită și spectaculoasă nu numai prin sonoritate ci și prin însemnătate. Aceste câteva observații nu sînt făcute „in abstracto“ ci dimpotrivă din paginile prozei noastre contemporane. De altfel fenomenul este foarte extins.

m. rădulescu

## grupul și critica

În unul din numerele trecute ale revistei „Luceafărul“, acad. Al. Philippide, pornind de la constatarea că astăzi, scriitorii „nu se mai adună în școli și nu mai formează curente“

definea secolul 19 ca deținător al precădere al grupărilor literare în confluența marilor curente de idei ale vremii. Există o psihologie a timpului ce determină aspectul

...linea suflului unor astfel de  
...chieri ale spiritului. Prin  
...secolul nostru este din ce  
...mai distanțat de acest gen de  
...: „Dar e probabil că in-  
...sistologul scriitorului european  
...nu mai este favorabilă unei  
...spirituale“. Această atmo-  
...pare să fie generată de per-  
...literaturii noastre, din  
...și de azi: „opera literară ră-  
...cu proces de creație expresie  
...personalității“.

...un asemenea fenomen  
...și justificat. Trăim într-o  
...bine definită ideologic, uni-  
...care nu cunoaște sciziuni și  
...nevoia de teoretizări diverse.  
...de vedere converg. Există  
...un domeniu în care poate că  
...nevoia unor grupări de  
...critică literară. Această zonă  
...literare nu a cunoscut  
...până în secolul nostru o  
...efervescență de idei, o  
...scară de metode, prilej  
...o desfășurare multiplă a ma-  
...practice. Au existat și  
...câteva delimitări în cadrul  
...românești actuale, dar ele  
...nu au reprezentat niciodată școli  
...programe ci mai degrabă des-  
...cendențe. Criticii au fost situați fie  
...descendența lui Tudor Vianu, fie  
...descendența lui George Călinescu.  
...descendințele păreau mai degrabă eti-

chete și de multe ori aproape că nu  
aveau acoperire, știrbind personali-  
tatea criticilor tineri, așa-zisi „ele-  
vi“, dar care nu odată reprezentau  
mult mai mult.

Mai ciudat este faptul că diversi-  
tatea de metode și curente ce ca-  
racterizează critica literară mon-  
dială de aproximativ patru decenii  
și care a găsit de multe ori ecou în  
condeiele critice talentate de la noi  
nu a dus la conturarea unor pro-  
grame serioase. Nu ar fi fost nici-  
decum nevoie de așezarea în trea  
unuia sau altuia din curentele  
existente aiurea, ci de alcătuirea  
unor grupări proprii bazate pe o  
teoretizare și aplicare specifică.  
Pentru că literatura este cea care  
cere cu necesitate o anumită confi-  
gurație a criticii. Calcoul perfect nu  
este posibil. În absența unei astfel  
de atitudini apare o stare parado-  
xală: idei există, vocație critică  
există, talent, îndemnare în mînu-  
rea condeiului de asemenea, dar  
lipsește teoretizările sau respectarea  
lor implicită, noțiunile sînt difuze și  
confuze, sistemele nu s-au creat  
încă, coerența lipsește. Criticii nu  
pot fi consecvenți cu o metodă pe  
care nu și-au ales-o încă și folosesc  
toate cîte le știu de multe ori arbi-  
trar. Lucrul pe cont propriu nu este  
blamabil dar confruntări și preci-  
zări de opinii susținute ar fi bine-  
venite.

Ilia Schwartz

## microdicționar literar: gratuit, gratuită

Conștientizarea actului de creație în  
cadrul literaturii actuale devine in-  
compatibilă cu responsabilitatea pe  
care fiecare scriitor este dator să o  
aibă. Menirea majoră a artei sale  
este de-a crea un ideal de frumu-  
nătate pe măsura timpului său, a ma-  
nifesta ansambluri arhitectonice in-  
dependente și civile. Anacronismul

autocontemplației narcisiste este in-  
discutabil un ballast, ivit din igno-  
rarea peisajului uman și social care  
ne înconjoară, expresie a închistării  
unui individualism în profundă dis-  
cordanță cu spiritualitatea nouă, com-  
munistă. Artă este un for public, un  
tălmăcitor al zilelor noastre, care  
transpune limpede și convingător,

redimensionată la nivelul celor mai înalte idealuri umaniste. Cercetarea paroxistică, cu microscopul, a propriei epiderme reduce fenomenul creator la simpla transcriere a unor senzații particulare și deseori (aservită unor mode efemere) imaginar-patologice. Ea favorizează importul de formule necontrolate, străine de cultura și tradiția țării. Gratuitatea nu trebuie confundată cu căutările novatoare, legate de frământările omului contemporan, de profundele dezbateri de conștiință cu sine și cu semenii — care necesită modalități de expresie adecuate. Literatura autentică implică pasiune și luciditate, aderare la „secțiunea de aur“ a spiritualității românești, care constă în măsură, echilibru, linii necontorsionate. Cel care scrie nu trebuie să uite nici un moment că este el plus ceilalți, să simtă în spate răsuflarea miilor de cititori pe care are datoria să-i educe în spiritul celor mai nobile aspirații ale secolului în care trăim. Gratuitatea contravine rostului dintotdeauna al artistului — poeta vates — de-a înțelege epoca, de-a se bucura de ea, de-a participa — mobilizând prin cuvânt și imagine — la constituirea edificiului cetății sale. Frumosul inutil conduce la autodizolvarea artei în eculubrății frizând absurdul și aberația. Fiindcă absența mesajului,

a perspectivei sociale goleşte de substanță umană operele în cauză. Frumusețea nu poate fi suficientă și inuman, o rătăcire condamnată, o risipă de forțe în direcții caduce, sortită dinainte eșecului. Fiecare intelectual, fiecare creator, indiferent de vîrstă, este chemat să urmeze exemplul unei literaturi de felul celei lăsată de Eminescu, Sadoveanu, Camil Petrescu — literatură care neîntrenupt schimb de mesaje cu realitățile imediate. Principiul vaselor comunicante trebuie transpătat cu eficacitate în relația artă-viață, pentru că realizarea marilor obiective care stau în fața întregului nostru popor sînt organic legate de formarea și educarea multilaterală a personalității sale. Menșura iminentă a criticii este de-a da valoarea de non-valoare, de-a sprîjini și stimula — printr-o expunere limpede și accesibilă, fără conținut și speculații derutante — acea literatură plasată pe orbita unei problematici social-politice, marfă fiind o remarcabilă vocație a actualității. Artă majoră presupune sens și istoricitate, idei generoase și expansiunea unei originalități nutrită din adîncuri, care desfrunzează de la sine orice avatar al „turnului de fildeș“.

d. b.

## două genuri literare defuncte

De cîțiva ani au dispărut din preocupările scriitorilor două „genuri“ literare: literatura cinegetică și literatura de drumeție. Și e păcat. Era deosebit de plină de farmec. Și ea a fost nu numai pentru Turgheniev un prilej de a găsi și picta o galerie întregă de oameni deosebit de interesanți. Nu mai puțin

valoroase artistic au fost și tipurile de oameni și copii „gomoși“ sau vînători ai lui Sadoveanu. În țara noastră au fost mulți scriitori de literatură cinegetică.

★

O altă categorie este literatura de drumeție, care-i cu totul altce-



...ismul și amintirile de călă-  
... Destul să-l amintim în a-  
... privință pe Calistrat Hogaș,  
... ca valoare, dar nu și ca gen.  
... sînt justificări : așa zisele  
... de autobuze care te duc  
... absoală, dar și fără farmec,  
... vrei. Și, mai ales „automobile-  
... atît de comode pentru de-  
... și atît de rele pentru valo-  
... peisajului și crearea de  
... neuitate. La automobil, ții  
... numai dacă ai o pană sau  
... accident. Împrejurări desigur,  
... dar ați observat că nu  
... neplăcute stimu-  
... memoria și au haz mai tîr-  
... O călătorie fără nici o ne-  
... este ca și cum ai fi stat  
...  
... și de pierderea unei ase-  
... literaturi. Marea frumusețe  
... Sadoveanu, la un Hogaș, stă

în narațiunea drumețiilor de tot-  
deauna. S-a terminat cu ele. Sau  
poate va mai fi rămas, vreun pasio-  
nat de drumeție care să aibă și  
talent.

Acum cînd aceste două genuri de  
literatură își incheie ciclul, poate  
că, pentru conservarea a ceea ce s-a  
creat mai frumos în ele ar fi bine  
să se facă pentru fiecare dintre ele  
cite volume vor fi necesare, de an-  
tologii. Ar fi ca tabloul unei lumi  
dispărute, a unei lumi pe care pro-  
gresul civilizației a desființat-o, dar  
ale cărei amintiri merită din toate  
punctele de vedere păstrate. Mai  
ales că, pe cît știu, sîntem una din  
țările cele mai bogate în aceste fe-  
luri de literatură.

Cu dispariția lor, dispăre și minu-  
nata amintire a legăturii omului cu  
natura, — farmec nespus după care  
va tînji întotdeauna.



## către cititori

Titulatura de mai sus spune clar că prin aceste rânduri vrem să invităm cititorii să ne facă cunoscută opinia lor asupra revistei, să ne arate care le sînt preferințele. Cu alte cuvinte, îi invităm la un dialog, la o discuție asupra revistei.

Revista aceasta apare din luna martie 1906, — de 65 de ani deci, — a publicat mii și mii de pagini de literatură, de artă, de știință, discutînd toate problemele unei întregi epoci, spunîndu-și părerea asupra lor și, uneori, luînd ea însăși, inițiative de mare importanță socială. A avut în mod consecvent o atitudine democratică, dar a făcut greșeala capitală de a pune accentul pe țărănime și de a nu prevedea victoria clasei muncitoare, cu toate că de pe atunci conducătorii ei cunoșteau marxismul. Dar niciodată nu a avut ideea unui dialog cu cititorii pentru a cunoaște și opinia și dorințele lor. S-a călăuzit numai de bunele ei intenții, de dragostea ei pentru cei umili și exploatați.

Această lacună am dori să o înlăturăm astăzi, cînd poporul întreg are învățatură de carte și cînd, prin experiența proprie, cunoaște nemijlocit viața căreia el însuși îi dă sensul cel mai înalt.

Cuvîntul către cititori, de-atunci, spunea: „Revista noastră, ca oricare alta, nu poate avea alt scop decît munca pe cîmpul *culturii naționale*.” Dar în același timp se întreba: „dar, mai întii, starea de fapt, realitatea vieții; actuale (din 1906) românești, constituie ea un punct de plecare pentru crearea unei culturi naționale? Căci orice progres pleacă de la o stare de fapt anumită, și nu de la o plămădirea unor vizionari”. Și articolul arată apoi starea de fapt de atunci: „Clasele de sus stau în cer, fără atingere cu poporul de jos, care, în țara noastră, el singur este o *clasă pozitivă* și a păstrat mai curat sufletul românesc. Între

clasele de sus și popor este o prăpastie adîncă, care, la noi, desparte aproape două *nații*”.

Și, în raport cu această stare de lucruri, de pe poziții înaintate, cuvîntul revistei continua, profetic parcă, dar, în realitate, profund științific:

„O cultură „națională” de un caracter specific, nu se va naște decît atunci cînd masele mari populare, *adevărat românești*, vor lua parte și la procesul de formare a valorilor culturale — limbă literară, literatură, forme de viață etc., — și acest lucru nu se va întîmpla decît atunci cînd, prin cultură, *viața politică mai largă și ridicarea economică*, (masele populare spunem noi, corectînd eroarea viziunii sociale de-atunci) va căpăta în stat valoarea *socială* proporțională cu valoarea sa numerică, economică, morală și națională...”

„Atunci (continuă articolul), luînd parte la viața culturală, tot poporul românesc, — adevăratul popor românesc, — va putea avea o *cultură națională*. Cultura, viața politică și ridicarea economică a poporului (țelul suprem al orînduirii socialiste, n.n.) fiind mijlocul pentru a ajunge la o cultură adevărat națională și de valoare europeană...”

După 23 August 1944, revista a fost preluată de către Uniunea Scriitorilor din R.S.R., rolul ei, în noile condiții politice, sociale și economice a crescut, avînd ca îndreptar pentru îmbogățirea lui, învățătura marxist-leninistă.

Iată acum, revoluția socialistă a creat pentru popor, pentru masele lui largi, condițiile de cultură, de viață politică largă și de ridicare economică pentru a urmări și înțelege fenomenul creării valorilor culturale. Luînd astfel parte la viața culturală, poporul poate avea în condițiile de astăzi, o cultură na-

țională, o cultură despre el și pentru el.

În aceste noi condiții, când poporul deține întreaga putere în Stat, când este chemat să participe direct la toate treburile obștești și când el făurește toate bunurile materiale în țara aceasta, trebuie și poate să ia parte la aprecierea valorilor culturale — limbă literară, literatură, forme de viață.

*Îl chemăm să-și exercite acest drept în paginile revistei noastre!* Aceasta ne va fi de un mare ajutor în îndrumarea noastră. Revista „Viața Românească” este o revistă de cultură generală, care își spune cuvântul, în marginele volumului ei, în toate problemele de cultură, și în special în cele specific literare. Credincioasă poziției sale progresiste, o face astăzi sub îndrumarea marxism-leninismului, și se străduiește să nu se abată de la această poziție.

În mod firesc, cititorii ei, — cîteva mii, — au diverse nivele de cultură și sînt preocupați de probleme variate. Desigur că este greu, dacă nu cu neputință, să răspundem deplin vederilor tuturor. Dar din răspunsurile la prezenta chemare va reeși, verificat, dacă poziția și concepția noastră sînt pe undeva greșite. E cu puțință să fie, căci viața socială și economică de astăzi sînt extrem de complexe, ea angajează acum milioane de oameni conștiinți, și în oarecare măsură nu avem posibilitatea, cu toată rîvna pusă, să cunoaștem toate problemele de viață care frămîntă masele populare.

Dar, la apelurile Partidului Comunist Român, adresate nouă scriitorilor la Congresul al IX-lea și al X-lea, de a scrie o literatură bazată pe concepția marxist-leninistă și care să servească cauza construcției socialismului, în mod clar, artistic, și într-o limbă înțeleasă de popor, credem a da un răspuns cinstit, ca scriitori militanți.

Am urmărit cu stăruință să facem educația estetică a maselor și am promovat întotdeauna o concepție morală. Frumosul și morala merg atît de mult împreună încît, în termeni populari, cînd cineva face un act imoral se spune „nu-i frumos să faci așa”.

Și nu ne-am abătut de la servirea umanismului socialist, de la promovarea unei literaturi care să înobileze sufletul omenesc, să-l facă mai bun, mai înțelegător, mai receptiv la marile fapte de eroism ale clasei muncitoare, a celor mai buni dintre comuniști.

Nu am abuzat — prea mult — nici de libertatea de stiluri, menținîndu-ne în general, la acele forme pe care poporul le poate sesiza și simți.

Invităm cititorii noștri să ne spună părerea lor asupra muncii noastre, asupra rezultatelor pe care am izbutit să le obținem, dîndu-ne sugestii, relevînd lipsurile și scăderile din munca noastră.

Va fi confruntarea tovarășească între scris și viață, între veridicul imaginației scriitorilor și realitățile vieții.

Tuturor, le mulțumim.

DEMOSTENE BOTEZ



## melania chiriacescu

„trepte”\*)



Antologia „Trepte”, selecție de poezie social-militantă scrisă de-a lungul timpului, începe cu poetul anonim și ajunge la cele mai tinere condeie care își publică versurile în revistele noastre de astăzi. Apariția „Treptelor” răspunde cerințelor unei largi mase de cititori care vrea să cunoască tot ce avem mai valoros în poezia patriotică, pentru că nu există poet, indiferent de locul pe care-l ocupă în istoria literaturii române, care să nu fi abordat și realitățile social-politice, chiar și de conjunctură, ale epocii în care a trăit. Afirmarea noastră poate fi ușor argumentată, astfel încât alături de cântărețul popular sînt prezenți Văcăreștii — Iancu și Nicolae, Ion Budai-Deleanu și Barbu Paris Momuleanu, Grigore Alexandrescu și Vasile Alecsandri, Eminescu — cel care în „Epigonii” și-a slăvit înaintașii — Ion Păun-Pincio și Traian Demetrescu, Tudor Argezi și Mihai Beniuc, Nichita Stănescu și alții.

Enumerarea are numai scopul de a pune în evidență constanța cu care scriitorii s-au ocupat în toate vremurile de aspectele vieții sociale, față de care au luat atitudine, exprimîndu-și prin mijloace artistice proprii sentimentele de durere, revoltă, bucuriile și năzuințele de luptă. Impresionantă este credința și însuflețirea cu care poeții români au participat atât în trecut cît și acum, alături de popor, la împlinirea celor mai nobile idealuri sociale.

Fermecător este Budai-Deleanu cînd zice: „In republică omul se rădăcă / La vrednicia sa cea deplină, / Fie de viță mare sau mică, /

Aibă avuție multă sau puțină, /... El zugrăvește ca o amplă și realistă frescă viața socială a timpului, frămîntarea de idei și concepții, lupta pentru dreptate socială și națională.

Proorocitor e Cezar Boliac în poezia „Clăcașul”: „Piinea, fierul o rodește; / Tot cu fierul ne-o păstrăm; / Ea e-a celui ce-o muncește; / Trîntorilor n-o mai dăm...”, iar Alecsandri, acel „rege al poeziei” de la nașterea căruia s-au împlinit nu de mult 150 de ani, ne impresionează și acum cu versurile sale patriotice, cu profunzimea sa simpatie pentru țărănul obidit.

Tudor Vianu demonstrează în *Istoria literaturii române*, consonanța unor din ideile din *Împărat și proletar* cu unele idei ale Manifestului Partidului Comunist. Optica proletară despre raporturi de clasă este identică cu cea din *Manifest*, formele suprastructurii au același caracter în reprezentarea proletarului și în textul *Manifestului*. Versurile eminesciene din „Împărat și proletar” — „Zărobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă, / ce lumea împarte în mizeri și bogăți...” — sună ca un manifest de luptă.

Selecția făcută de redacția de literatură contemporană a editurii *Minerva*, aduce în paginile antologiei o poezie socială cu funcție educativă și estetică pe care o împarte în două secțiuni, marcînd astfel două etape istorice parcurse de poporul nostru și semnificativ intuite, prima printr-un vers al lui Eminescu „Zărobiți orînduiala cea crudă și nedreaptă...” și a doua printr-un vers al lui Labiș „Sîntem în miezul unui ev aprins...”. Două versuri la începutul a două epoci.

Fiecare poezie a acestei antologii reprezintă un poet care exprimă o realitate în planul spiritual și moral al epocii sale. Unele din acestea sînt inspirate de evenimente consemnate de istorie: Vlahuță — „1907”. Elena Farago — „Doină-1907”, Panait Cerna — „Zile de durere”, altele exprimă nemulțumirea, revolta poetului față de starea de umilință a țărănului și a muncitorului, încrederea în vremuri mai

\*) Ed. Eminescu, 1971.

bune: Traian Demetrescu — „Muncitorilor”, Octavian Goga — „Plugarii”, George Coșbuc — „Noi vrem pământ”.

Ca și înaintașii lor, poeții contemporani își acordează lira la chemarea vremurilor de mari transformări revoluționare în toate domeniile vieții. Mulți dintre acești poeți, impresionati de lupta grea, eroică a comunistilor, a clasei muncitoare, au gravat în cuvinte dragostea și atașamentul față de idealurile lor. Scrie Eugen Jebeleanu în „Comuniștii” — „*Ei nu puteau să aleagă, / au trebuit / să meargă-nainte / știind că-n fața lor se află / un zid negru, / granit cu vine de singe, / ... / N-aveau altceva de făcut, / decît să izbească zidul / ...*”.

Cîntece de slavă au înălțat poeții comunistilor patrioți, celor care au luptat, celor din închisori: „*Lupeni*” — Szemlér Ferenc, celor care s-au sacrificat pentru triumful socialismului. Un elogiu închinat partidului: Alfred Margul-Sperber — „Par-

tidul” .... „*Venit-au ani de chin pentru popor, / Războiul, moartea stînd mereu la pîndă; / Partidul și-a fost sprijin și-ajutor, / La luptă te-a-n drumat și la izbîndă*”... Apoi Eugen Jebeleanu — „Comuniștii”, Nicolae Labiș — „Era entuziasmului”, Marin Sorescu — „Viziune”, aduc o perspectivă a viitorului sub semnul împlinirii năzuințelor socialiste.

Se remarcă succesiunea poeziilor după un adevărat criteriu istoric —, o succesiune sugerată de la poezia ce sesiza nedreptatea socială la poezia ce sesizează revoluția ca factor al soluției sociale, la poezia ce vede în socialism și comunism perspectiva viitorului. Conținutul liricii noastre, precum și mijloacele artistice se înnoiesc necontenit. Literatura se hrănește din viața existenței sociale; de secole existența societății a fost un dat fundamental al literaturii, astfel încît omul nu poate trăi în afara literaturii, nu poate cînta decît ceea ce iubește.

simona nistor

## ilie stanciu: „călătorie în lumea cărții”\*)



Acest periplu care se desfășoară paralel cu istoria umanității se prezintă sub forma unei mici *enciclopedii ilustrate*, riguros documentate, pe care autorul ei a alcătuit-o cu scopul de a transfera, într-o sinteză cu o amprență pronunțat educativă, un subiect cu rezonanțe profunde, ample și de un interes multigenerațional.

Incursiunea începe în antichitate, la Teba, cu cinci mii de ani în ur-

mă, unde pe frontispiciul mării biblioteci stătea scris: „Cartea, leac pentru suflet!” Cartea a fost de la început un simbol care a reușit să învingă și să se impună în toate timpurile. Călătoria ne poartă prin epoci bine delimitate, cu tot ce este comun acestui fenomen singular și major, de transfer de cunoștințe, distilat în scris, în carte, în tipar și în biblioteci pînă în zilele noastre.

Acest mesager care, prin mijloacele moderne mecanizate și automatizate de imprimare și de lectură îmbracă continui noi forme exteriore, este și se va menține întotdeauna pe primul loc al cerințelor spirituale ale ființei umane. El se prezintă, la începutul acestei enciclopedii tematice, prin mărturiile ale oamenilor de cultură de pretutindeni: Miron și Nicolae Costin, N. Iorga, Mihai Sadoveanu, Tudor Arghezi, G.E. Lessing, J.J. Rousseau, J.P. Sartre ș.a. — cu exemple din

\*) Ed. didactică și pedagogică, 1971.

scrierile lor, ce marchează pasiunea pentru cetit și valoarea unei îndrumări sistematice în lumea cărții.

*Istoria scrisului* este conturată de autor cu exemplificări dozate în care se prezintă semnele convenționale, mijloacele mnemotehnice, semnificația obiectelor, scrierea pictografică, ideografică, hieroglică ș.a. Fiecare prezentare se caracterizează prin claritatea datelor, legătura cu originea și evoluția noțiunii sau a fenomenului, cu investigații în literatura științifică, autorul avînd intenția permanentă de a realiza pentru cititor o accesibilitate maximă față de textul enciclopediei de față.

Descoperirea *alfabetului*, diferitele sale faze de evoluție, trecerea la scrierile derivate, alfabetul latin și alte scrieri europene (gotică, cirilică, pentru infirmi, alfabete-cod, stenografia, punctuația, datarea documentelor) sînt prezente și sub forma unei hărți a mapamondului și în tabelele sinoptice.

*Materialele de scris* folosite drept suport de-a lungul secolelor (de la plăcile de lut, la papirus și hîrtie) și instrumentele scrisului (ciocan, stylus, calamus, creion, cerneală) — ocupă un capitol special.

*Istoria tiparului*, de la strămoșii săi chinezi pînă la Gutenberg este prezentată succesiv, cu referiri amănunțite, atît pe plan mondial cît și național. Localizările pe pămîntul românesc sînt legate de numele lui Macarie, Coresi, Honterus, Filip Moldoveanu, Antim Ivireanu.

*Elementele tehnico-editoriale* ale cărții, cu precizări privitoare la literă, format, ediție princeps, bibliofilă, colecție, casetă tipografică sînt ilustrate cu realizările unor mari maestri în arta tipografică. Manuzio, Plantin, Elzevir și alți editori și tipografi celebri în Europa sînt prezentați cu exemple ilustrate din minunatele lor ediții.

*Istoria bibliotecilor* este urmărită cronologic, de la biblioteca din Teba, înființată de Ramses al II-lea, la Ninive, organizată de Assurbanipal, la Samos, înființată de Policrat, la Alexandria înființată de Ptolomeu Soter, unde au studiat și

au creat oameni de cultură veniți din lumea întreagă, bibliotecile din Evul-Mediu, — la Constantinopol, înființată de Constantin cel Mare, la Kiev, Biblioteca Catedralei Sf. Sofia, la Barbe, înființată de Carol cel Mare, ș.a. sînt descrise în note condensate, punînd accentul pe valoarea lor culturală.

Note speciale sînt consacrate bibliotecilor *universitare* din Europa — Paris, Padua, Salamanca, Oxford, Praga, Cracovia, Heidelberg, Köln, Kiev, bibliotecilor *personale* printre care sînt citate valoroasa colecție a poetului Petrarca, a savantului Tommaso Parentucelli. De asemenea se menționează acțiunea lui Luther, rolul cardinalului Carol Borromé, fondatorul Bibliotecii Ambrosiana de la Milano, rolul cardinalului Richelieu și al lui Mazarin în dezvoltarea Bibliotecii Naționale de la Paris ș.a.

*Bibliotecile publice, bibliotecile naționale* sînt prezentate cu exemple de mari așezăminte create în cursul sec. al 18-lea și al 19-lea.

*Un sprijin internațional pentru dezvoltarea bibliotecilor* este titlul unei note referitoare la rolul Organizației Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură, UNESCO care a înființat la Paris, la 18 octombrie 1945, o vastă bibliotecă documentară pentru informația membrilor săi în problemele în care își desfășoară activitatea această organizație.

*Bibliotecile din România* sînt de asemenea prezentate, pornind de la cele mai vechi de pe acest teritoriu. Prima, cea de la Sibiu, din anul 1300 o bibliotecă a comunei, urmată de cea a Mînăstirii dominicană din aceeași localitate, care au fost unificate, îmbogățite și s-au păstrat pînă în zilele noastre la Biblioteca Muzeului Brukenthal; Biblioteca din Scheii Brașovului — a bisericii Sf. Nicolae, Biblioteca mînăstirii Tismana și a Mitropoliei din Iași.

Amănunțit tratate, bibliotecile din România ne apar cu ctitorii lor, cu legătura strînsă care a existat între dezvoltarea învățămîntului și dezvoltarea bibliotecilor, cu momentele lor importante, printre care se

numără „dreptul de depozit legal“, din anul 1831, acordat în primul rând Bibliotecii Colegiului Sf. Sava, ale cărei fonduri au fost preluate de Biblioteca Academiei Române. Istoricul bibliotecilor din România este legat de numele Stolnicului Cantacuzino, Dimitrie Cantemir, Nicolae Mavrocordat, Samuel Teleki, Ignățiu Batthyany, Andrei Șaguna, Timotei Cipariu, V. A. Ureche, N. Forga, Ion Bianu și alte personalități prezente prin contribuțiile lor în evoluția bibliotecii și culturii românești.

După ce expune organizarea bibliotecilor și Arta lecturii, în încheiere autorul precizează că a prezentat această lucrare sub forma unei povești ca să atragă pe cititori și să folosească textul acestei *enciclopedii* ca un mijloc de cunoaștere, iar pentru cei ce-și concentrează activitatea în acest sector să

servească ca o treaptă spre studiul „bibliologiei“ — Știința cărții —, cu disciplinele sale specifice, cu bogate și importante detalii.

O bibliografie selectivă, de 119 titluri a unor autori de prestigiu români și străini, cărți și articole, la care se adaugă un indice de nume și unul de materii, permit consultarea textelor. Ilustrația folosită, într-o directă relație cu textul, într-o economie strictă, devine o sursă de prim ordin pentru explicitarea ideilor.

Scrisă cu pasiune, „Călătorie în lumea cărții“ este un ghid ce ocupă un loc singular și util în literatură noastră de specialitate. Ea este expresia unei cunoașteri temeinice pe un fond de îndelungată experiență, animată de dorința de a face cunoscută unui cerc cit mai larg de cititori o lume complexă și unică.

aureliu goci

■  
pop simion:  
„ploaia  
bleu”\*)



La calitățile cerute în mod curent reporterului clasic — omniprezență în câmpul evenimentelor, perspectivă integrală și unificatoare, darul opțiunii pentru semnificativ și caracteristic din materialul faptic, întotdeauna divers și fascinant, al lumii — Pop Simion adaugă altele, definitorii pentru scrisul său. Mai întâi poziția de catalizator, reușind să sugereze că oamenii se confesează din proprie inițiativă, fără obișnuita crispăre a interlocutorului înțrebat care are obligația protocolară de a răspunde (și nu intima necesitate de a vorbi) și că realitatea

se relevă singură într-un proces asumat de bilanțuri și perspective, critica fiind implicită; apoi prezența discretă sau chiar trădarea rolului de reporter prin trecerea de partea realității sau, dimpotrivă, inițiativa de a discuta în numele realității când aceasta se află în situații catastrofice, când nu vrea și nu poate să se destăinuie. Aceste trăsături sînt relevante în toate reportajele adunate în volumul „Ploaia bleu“.

Specie într-adevăr de „frontieră“, disputată atît de jurnalistică cît și de literatură, se nutrește (fără să depindă) din formulele scriiturii celorlalte genuri; într-un reportaj vom întîlni narația desfășurată la amplitudină de roman sau conciziunea schiței, în altul expansiunea sentimentală și participația lirică, în altul dramatizarea evenimentelor după un regim, incontestabil, teatral — ceea ce determină și virtuțile clasificării (reportaj epic, liric sau dramatic sau un reportaj care, fragmentar și succesiv, după rețete particulare, uzează de toate aceste

\* Ed. Albatros, 1971.

metode fără a epuiza exclusiv vre-una).

Punctele reperate nu sînt foarte numeroase — Pop Simion își face chiar o profesiune de credință din a reveni periodic în aceleași locuri, pentru a surprinde procesul viu al realității — și, oriunde s-ar afla, definește locul în spiritul unui om al locului; nu selectează exoticul și pitorescul, deși regiunile predilecte sînt acelea care păstrează o specificitate singulară. Intenția, vizibilă la orice nivel al cărții, este descifrarea permanențelor esențiale, a „matricei stilistice“, a arhetipului inițial care acordă unitate și personalitate întregului cosmos românesc într-o diversitate tipologică dispusă pe o vastă arie geografică

Iată-l pe Vida Geza, personalitate artistică adînc înrădăcinată în conștiința comunității sale, eliberînd din trunchiurile noduroase ale copacilor mitologia maramureșană, pe Marțolea, Omul Negru și Varvara, pe Vilvo și Priculiciul, personificări silvestre și minere din proiecțiile folclorice ale muncii de pe aceste locuri; iată coordonatele epopeice ale transumanței oierilor, iată cimitirul din Săpînța, templu solar care gravează în inscripții versificate exorcizarea morții, iată ambianța pescarilor de la gurile Dunării și a vîntătorilor de delfini cu obiceiurile și credințele lor care (în afara particularităților locale, inerente) dovedesc o structurală similitudine cu elementele universului popular din Maramureș sau Vrancea. Dar este oare posibil un elogiu al pămîntului românesc fără a cînta și apele sale, osmoza acvatică aducătoare de belșug dar și de distrugere, apele care fertilizează semințele și le înalță spre soare, apele care deschid drumul rădăcinilor spre adînc ?

Pop Simion alege momentul de răscruce „al trădării“. Totul trece într-un revers fabulos. Satul Chețari la zece zile după ce își aniversase printr-un ceremonial folcloric 526 de ani de prezență în istorie este distrus de potop. Atunci se întorc din toate colțurile țării cei șapte

Feți-frumoși ai lui Bucur Iacob și „încep cu începutul“.

La fel cum la sat se folosește acel tip de cronologie mitică după care existența se raportează numai la faptele marcate de atributul excepției — înainte sau după Ștefan, înainte sau după Mihai — procedează și Pop Simion, a cărui carte se organizează exclusiv pe raportarea înainte sau după calamitate. Prezent în locurile unde s-au dezlănțuit stihiiile, înregistrează propria sa rezonanță umană, reportajul devenind cînd elegie gravă străbătută de o durere matură, cînd elogiu febril al muncii, curajului și solidarității oamenilor. Se desprinde și se reține mai mult acea frumoasă pagină de imprecuație a mării, cu modulații tulburătoare de bocet și des-cîtec în același timp.

Pe fundalul diluviului portrețizează cîteva personalități comune și totuși excepționale, „personaje deschise“ care, reabilitînd aventura superioară, definibilă prin tenacitate și dăruire statornică și-au legat viața de destinul apelor: Ion Tăbăcaru, profesor de desen, devenit constructor de hidrocentrale, Ion Pîlu Dudurveche, țaranul apolinic care îi spune soarelui „mă“ și „tu“, salutîndu-l din mers, cu degetul la pălărie, Chiril Vlas, simplu pescar din delta marelui fluviu ajuns audient al unui institut internațional, călătorit pe toate mările pămîntului, care aspiră să prindă stavrizi în Golful Liniștii de pe lună.

Prezența apelor a impus o multitudine de profesii, a deschis pasiuni, a descoperit vocații. Și, deodată, trădarea! În fața acestei „situații-limită“, reportajul devine instrument de sondare a psihologiei colective. Anumite evenimente de răscruce, marile calamități solidarizează voințele și forțele oamenilor, uniformizează și conștiințele în direcția unui singur răspuns dat stihilor.

Chiar și atunci cînd marea tulbură a apelor nu intră în obiectivul său, cartea continuă să fie un document al variațiilor implicații pe care le-a generat. Prin modificarea instantanee a planurilor, începînd cu coborîrea pe filele cărților Si-gișoarei, mucezite de viitură și



continuind cu panoramarea uriașă a întregii țări se crează perspectiva cea mai exactă asupra dimensiunilor invaziei acvatice.

Am accentuat până aici prima secțiune „Apa”, nu numai fiindcă statutul ei privilegiat în structura cărții o reclamă dar și pentru că motivul însuși impunea o desfășurare a tuturor resurselor reportajului.

Sumărul este însă mai variat, ca și intenția, vizibilă, de a promova câteva categorii tipologice (apa, focul, vatra, visul), definitorii, după opinia autorului, pentru spiritul și spațiul spiritual românesc.

Când caută motivația propensiunii pentru „arta de a construi”, fie în dialogul imaginat între uzinele de Tractoare și cele de Autocamioane din Brașov, reprezentând un concentrat de intervenții și păreri formulate de mai mulți ingineri („Artifex Maximus” — Focul), fie în micile monografii de localități (Mesteacăn, Serești, Satu-Mare, Timișoara, etc.) în care se accentuează unele

ori factorul etnografic, alteori realitățile sociale dar întotdeauna patrimoniul uman (Vatra), Pop Simion descoperă că se echivalează peste tot cu modul nostru de existență, cu „arta de a trăi”.

Tot în continuarea sentimentului civic se profilează și prospectarea „visului”, a proiectelor de viitor pentru că trecutul „Vatra”, oferă temelii durabile pentru realizarea lui. Ce poate fi mai semnificativ și mai general românesc decât ritualul constructiv al meșterilor de la Lerești-Argeș: „Nescrisul obicei cere ca temelia zidului să aibă o merinde; după întiul străt de bolovani și mortar, constructorul oficiază, cu un ceremonial aproape ocult, o împărștiere de griu (pentru belșug de piine), o împărștiere de sare (pentru saț de viață), una de untdelemn (pentru ușurătate în munci), alta de zahăr (pentru dulceața traiului), cițiva bănuși (avuți), după care zidăria se saltă durabil și repede, fără sacrificiu de soție, cum spune legenda”.

traian stoica

## traian filip: „patima noptii”\*)



Deși se parcurge cu interes crescând pe măsura înaintării în lectură, romanul lui Traian Filip nu se poate fabula. În „Patima noptii” nu poate fi vorba de o acțiune epică în sensul clasic al noțiunii. Atenția nu ne este captată de evoluția unei acțiuni construită pe schema unor scene în care trebuie să se întimple ceva. Anecdoticul e redus la minimum. În economia lucrării, întâmplările, atâtea câte

sînt, survin doar pentru a puncta o schimbare de ordin exterior, schimbare care nu antrenează o mutație esențială psihologică. Substanța narativă a romanului e asigurată de expozeul unor reacții sufletești iscate de sentimentul geloziei de care e obsedat personajul principal masculin, Dardu, ce se află într-o continuă suspiciune față de Ulpia, soția lui. O suspiciune lipsită de justificare, dar care ia forme de terifiantă exacerbație în configurarea căroră virtuozitatea romancierului e remarcabilă. Stările de suflet ale gelosului ne sînt arătate ca alimentindu-se unele din altele într-un proces fără ostioire, irezistibil, exasperant. În densa lui descripție, Traian Filip denotă o intuiție ascuțită și o mîină fermă.

Așa după cum a spus-o însuși autorul într-o declarație publicată într-un ziar bucureștean, cartea nu se vrea o „monografie” a geloziei;

\* Editura Eminescu, 1970.

dar ea reconstituie în numeroase pagini o „cazuistică“ a sentimentului. Calitatea esențială a romanului aici trebuie căutată, adică în expunerea „argumentelor“ pentru menținerea și intensificarea obsesiei. În ciuda falsității acestor argumente, sentimentul crește sufocant. Dardu, care-și confesează gelozia, nu e un ins ce se lasă, în mod pasiv, prins în tentaculele obsesiei. El e un lucid. El își caută treaz, cu ochii minții, justificarea comportamentului său. Merge la cauza ultimă, la rădăcina geloziei sale. „Cred, spune el la un moment dat, că am trăit de-a lungul ultimelor două decenii un simptom invers narcisismului. Boala mea — dacă boala poate fi numită desperanță lucidă — este un exces al complexului de inferioritate, născut din cauze estetice. Oglinda care îmi reflectă înfățișarea prezintă, în fond, cea mai severă judecată critică. Ea nu tănuiește, ea nu ascunde, ea nu voalează nimic și arată cu sinceritate ridurile, obrajii uscați și verzi, spălăciți și colorați în degrade-uri, părul sur și fruntea prea bombată, ca o calotă pleșuvă, ochii verzi și răi, nasul osos de răpitoare, buzele vinete. Sînt urît, dar sînt urît și din pricina insatisfacțiilor“. Pe acest fond depresiv, gelozia lui Dardu se întinde acaparator. Cititorul însă observă că urîdenia pe care și-o declară Dardu, nu e nici pe departe un „argument“ al obsesivului său sentiment. Din mărturisirile Ulpiei, se vede cu claritate că ea își iubește soțul. Dar lui Dardu îi sînt *necesare* orice fel de motive invocate pentru a-și îndritui gelozia. Într-o perpetuă efervescență, el le inventează, cu asiduitate, pînă la absurd. „Eram condamnată, se mărturisește Ulpia la rîndul ei, pentru tot ce visam. El nu voia să fiu fericită nici în somn. Voia să știe dacă îl visez pe dînsul sau nu. Îi descriam visele mele și dacă i le descriam prost, spunea că vreau să-l păcălesc. Dacă îi spuneam că dorm fără vise, se întuneca la chip, rămînea mut, se uita crunt. Veneam să-l mîngîi și mă respingea. Era ca și cum l-aș fi certat pe nedrept...

Voia să fie stăpîn pe visurile mele, pe care — parcă nu și-ar fi dat seama de absurditate — nici eu nu puteam să fiu stăpînă“.

În personajul Dardu intuiția psihologiei gelosului e relevantă. Cu subtilitate ni se sugerează că, pînă la urmă, cu toată flagelația suferită, gelosul simte, în felul său, *vo-luptatea* chinuitoare a sentimentului. Se întreabă Dardu: „Dar Ulpia, Ulpia nu era oare microbul meu? Nu reprezenta veninul care mă otrăvise și fără de care nu mai puteam să trăiesc?“ Și tot de la el aflăm următoarea afirmație: „Nu mi-aș fi închipuit niciodată că voi putea să terorizez ființele pe care le iubesc. Le terorizăm și cum le terorizăm! Cu rafinament, cu cruzime! După momentele dure, cădeam copleșit. Îmi plîngeam mie însumi și lor însele de milă“.

Constituit din monoloagele personajelor, cu prioritate din acelea ale lui Dardu și Ulpia, romanul atestă o bună știință a compoziției. Ne-ar fi plăcut să încheiem această recenzie fără enunțarea nici unui reproș. Ca întrepătrunderea unor ecouri, secvențele își corespund cu necesitate, cu organicitate. Dar iată că în structura, bine sudată a romanului, întîlnim și o seamă de pagini de supărător parazitism. Lucrul se întîmplă atunci cînd invadează „faptele“ care întrerup fluxul stărilor interioare ale personajelor. În fond, e vorba de câteva fragmente străine de economia romanului. Parcă neîncrezător în „epicul“ obținut din desfășurarea febrilă a cursului interior, autorul intervine, brutal, cu „anecdoticul“ ce destramă țesătura concepută cu finețe. În acest sens deficitară apare înfățișarea mediului social care nu se integrează tonalității dominante a romanului.

„Patima nopții“ e un roman realizat, datorat unui prozator înzestrat, a cărui literatură de pînă acum, destul de întinsă în raport cu vîrsta autorului, trebuie, fără îndoială, cu obiectivitate discutată, această excluzînd, după părerea noastră, generalizarea pripită a unor inegalități.

sanda radian

## Ecaterina Lazăr: „Aveam 18 ani”\*)



Documentele privitoare la cel de al doilea război mondial și lupta antifascistă stîrnesc un viu interes, fiind posibilitatea, cu fiecare aspect dezvăluit, să se contureze o perspectivă amplă și multilaterală a evenimentelor care au avut consecințe atât de uriașe. Un loc însemnat în cadrul acestor evocări și relatări trebuie să-l ocupe activitatea P.C.R. și U.T.C. din țara noastră, încă insuficient reprezentată în operele apărute pînă acum. Editura „Albatros” a căutat să suplinească această lacună prin publicarea lucrării „Aveam optsprezece ani” de Ecaterina Lazăr. Autoarea își propune să nareze tinerețea, bogată în învățăminte, a luptătoarei comuniste Tinca Vereș, condamnată la moarte de Curtea Marțială a regimului lui Antonescu. Existența Tinicăi Vereș se aseamănă la început cu cea a multor copii oropsiți din trecut. Muncind peste puterile ei, maltratată de tatăl vitreg, fata caută cu disperare o cale de încetare a umilinelor îndelungate, de recunoaștere a condiției ei de om. Scriitoarea se oprește îndelung asupra primilor ani din viața Tinicăi pentru a scoate în evidență factori ce au o însemnătate în formarea caracterului ei. Intrarea, în cele din urmă, ca muncitoare în fabrică o face să cunoască alt mediu, să înțeleagă altfel realitatea. După ce devine utecistă și se dăruie cu trup și suflet idealurilor proletariatului, ea, ființă slabă și însingurată pînă atunci, se simte puternică și plină de energia ce i-o dau certitudinile. Cartea vrea să pună accentul pe dragostea de oameni. A lua atitudine pentru drepturile celor mulți,

\* Ed. Albatros, 1971.

a-i înțelege și ajuta pe semenii ei, ajunge o necesitate, o a doua natură la Tinca Vereș. Ținuta ei, felul ei de a fi, de a se comporta în situații obișnuite sau dramatice, impune tuturor, pînă și bestiilor de la Siguranță. În închisoare chiar și deținutele de drept comun cele mai decăzute nu pot să nu o respecte. Ea trezește în sufletul lor scînteia demnității umane.

Dacă prin faptele ei Tinca Vereș este o figură exemplară, scriitoarea nu a reușit să pătrundă îndeajuns psihologia luptătoarei comuniste, pornind de la trăsăturile intransigenței și umanismului ei. Una din cauzele rămîinerii la suprafața lucrurilor o constituie și necircumscrierea lucrării într-o specie bine definită. Titulatura de *roman-document* nu exprimă apartenența nici la scrierea biografiilor care se păstrează riguros în marginile datelor exacte cu o ușoară puțință de a colora, cum afirma Călinescu, dar avînd o factură convingătoare de absolută veracitate, nici la romanul-reportaj sau romanul istoric unde ficțiunea joacă un rol însemnat. Avem de a face cu o povestire de tip confesie, cu destul de puține referiri la momente și împrejurări precise cu valoare de document istoric. Ca tipuri umane, în ciuda eforturilor, eroii sînt schematici, nediferențiați. Bădă Toader, Sandu, Iulian nu au îndestule tușe deosebitoare care să-i facă vii, convinzători.

În ce privește personajul principal, la el se simte chiar efortul de a adăuga episoade de viață personală care să completeze trăsăturile generale. Dar unele dintre ele sînt de o mare stîngăcie, ca scena cînd Tinca îl acceptă pe Iulian ca tovarăș de viață.

Povestirea la persoana I-a, care ar fi putut prilejui o introspecție mai temeinică, se limitează la notații minore, impersonale, lipsite adesea de vibrație.

Cartea „Aveam optsprezece ani”, compusă din dorința legitimă de a aduce un omagiu luptătorilor comuniști, tinerilor care nu și-au precupețit viața pentru apărarea cauzei înalte a poporului, deschide calea

spre alte opere de evocare, capabile să atingă esența umană a utecistului și să transmită suflul organizației comuniste de tineret din anii ilegalității și instaurării puterii

populare, acel suflu revoluționar pe care cei ce l-au cunoscut nu-l pot uita și care a contribuit la rolul jucat de U.T.C. în istoria patriei noastre.

h. zalis

## dialogul lui j. p. sartre cu flaubert \*)



Îmi vine foarte greu să cred că mai este cu puțină azi, într-o epocă atât de sensibilă la tumultul evenimentelor, să existe autori în stare să-și îngăduie luxul de a medita la un subiect vreme de 25 de ani. Pentru a respecta adevărul, să recunoaștem că în cazul lui Jean Paul Sartre acest subiect este *Subiectul*, adică obsesia vieții sale. În adevăr, copilăria și adolescența lui Flaubert — răstimpul în care s-a cristalizat definitiv uluitoarea sa personalitate — i-au descoperit lui Sartre o ipoteză de interpretare a creației flaubertiene de pe cele mai nuanțate poziții existențial estetice. Pentru Sartre, ceea ce părea să fie timiditate în copilăndrul rezervat și visător, ispitit să se ascundă prin încăperile puțin frecventate ale internatului din Rouen, este de fapt nevoia de auto-control, scrutarea de sine ferită de orice indiscreție. Cu această cheie în mână, exegetul încearcă să deschidă o sumă de închizători pentru a le smulge secretul care îl persecută. El ne furnizează, astfel, o interpretare oarecum diferită de cea propusă acum zece ani, când publica în *Temps modernes* considerațiile sale despre

„La conscience de classe chez l'artiste“.

Notăm la începutul acestor rînduri că Sartre se preocupă de omul și creatorul Flaubert din 1943, iar activ din 1947. Inițial, autorul *Doamnei Bovary* fusese pentru Sartre un prozator incomod și discutabil, ale cărui scrupule stilistice nu le prea aproba cît timp ele tîneau să absoarbă un efort, mai fertil de investit pe terenul dezacordului moral cu lumea burgheză. Acum acest acord, efectiv formulat de scriitor, este receptat ca atare. Sartre sălută, în noile sale investigații de proporții, treapta de deschidere a orizontului flaubertian, forînd de pe platforme extrem de diverse adîncurile psihice ale copilului și adolescentului, surprins într-un proces de dezbinare față de părinți și de retragere aparentă din lumea socială.

Cotitura lui Sartre, fiindcă se poate vorbi de o modificare radicală a unghiului de tratare, concretizează prelungite tentative și laborioase explorări în ceea ce el însuși a numit carcera spirituală a viitorului romancier. Detestat și terorizat de tată, lipsit de tandrețea mamei (pe care a adorat-o, totuși), desconsiderat de colegi care îl taxau de „Mălai mare“, micul Gustave își ia treptat revanșa prin literatură. Scrie de pe la șase ani și cu productivitate de pe la șaptesprezece. Ar fi putut scoate un volum cînd nu împlinise încă vîrsta celei de-a doua comunii. Pentru el... „a scrie înseamnă a pune stăpînire pe lume“. Cu acest gînd, notat în 1836, deci pe cînd mai era un sfios băietan, pătrundem în fabulosul teritoriu al copilăndrului bîntuit de crize, închis în proiectele lui mature și avînd nu o dată conștiința

\* *L'Adiot de la familie, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*. Gallimard, 2 vol. 1971, 2 140 p.

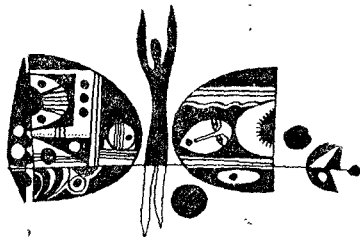
propriei demoralizării. Structura lui subiectivă, atât de pasivă la bucurările specifice adolescenței se deschiide altor satisfacții. Nevroza care se declanșează în 1844, încheie un ciclu și sfârșește prin a-l reda pe Flaubert lui însuși. Înfringerea posibilității mondenității, retragerea de la facultate, revenirea la Croisset și refuzul de a se căsători, explică decisiv canalizarea întregii activități spre invenția epică, după cum explică înverșunarea, aproape patologică, asupra paginii albe, eterna lui aspirație de a scrie frumos, de a face cuvintele să cînte. Toată aspirația spre armonie, refuzată pe celelalte planuri, își află aici, în reclusiunea cabinetului de lucru, împlinirea. Ceea ce luase aparența eșecului devine, deci, condiția afirmării.

Prin drama omenească geniul flaubertian atinge plafonul cosmic de zbor. Ipoteza, pe care noi înșine am construit monografia apărută acum cîțiva ani, este aici copleșitor de amănunțit motivată. Îl vedem pe Flaubert refăcînd destinul și nu adaptîndu-se lui. Opțiunea de viață determină perspectiva ei de reprezentare. Atacul scriitorului declanșat prin cele trei romane „de actualitate”: *Doamna Bovary*, *Educația sentimentală*, *Bouvard și Pécuchet*

demitizează realitatea și polemizează cu imaginea ei conformistă. La adresa stagnării provinciale prozatorului rostește o adevărată filipică. Sub povara mărginirii și inerției timpul lucrează împotriva visului. Flaubert face în acest context descoperirea senzațională a visului minnat pe dinăuntru. Datorită lui fenomenul bovaric primește cel mai durabil certificat de identitate. Declinul lumii care naște și apoi sugrumă iluzii cu o revoltătoare îngustime de spirit — iată concluzia fin sugerată a literaturii flaubertiene. Orgoliul lui rănit tranșează direct, în cele din urmă, o rivalitate disperată.

Confruntarea pe care Sartre ne-o propune cu vechile teze nu implică mari surprize. Documentat pînă la sașietate, Sartre depășește toate așteptările în linia acumulărilor portretistice. Îi datorăm un portret extrem de minuțios al tînărului Flaubert. Imensa sa evocare se oprește la pragul maturității. Epoca de glorie nu-l interesează pe actualul exeget.

Sartre este remarcabil cînd ne face să înțelegem cum Flauberts-a reinventat pe sine. Ambiția lui a fost să dea relief acestei idei: „Imaginer, c'est à la fois produire un objet imaginaire et s'imaginer“.



Numărul din iulie al revistei „Ateneu“ este dedicat în mare parte marelui poet din veacul trecut, Vasile Alecsandri, de la a cărui naștere s-au împlinit 150 de ani. Articole interesante, semnate de Constantin Călin, Dan Zamfirescu, Dumitru Bălăeț, Al. Săndulescu, George Genoiu, etc. aduc noi puncte de vedere în unele contribuții la întregirea cunoștințelor ce le avem despre poetul moldovean de la Mircești.

Dan Zamfirescu, în articolul „Scriitorul total“, subliniază că „pentru conștiința literară actuală, care își caută tot mai stăruitor strămoșii, Alecsandri oferă o splendidă imagine a scriitorului total așa cum îl înțelege veacul nostru“, pentru care „viața și opera alcătuiesc un tot, prima dînd mărțurie pentru „autenticitatea“ ultimei“, Traian Cantemir semnează un amplu articol „Comiciul de limbaj“ problemă căreia G. Călinescu îi a-

cordă a mai mare atenție decît arhitecturii dramatice propriu-zise, limba folosită de Alecsandri servind admirabil scopurilor sale satirice: „Adresîndu-se direct spectatorilor, (Alecsandri) speră într-un efect imediat și eficient“.

Deși și-a propus să fie un număr comemorativ, revista „Ateneu“ publică un foarte interesant fragment din studiile semnate de Corneliu Dima-Drăgan și Dragoș Sebastian Neamțu — „Primul dicționar tipărit al limbii române“; este vorba de lucrarea „De Regno Dalmatiae et Croatiae Libri“, publicată de istoricul dalmatian Ioannes Lucius în 1666 la Amsterdam. În lucrarea menționată, este inserat un capitol despre români (De Vlahis), unde „Lucius demonstrează, folosind numeroase izvoare antice, bizantine sau occidentale, originea romană a vlahilor“.

L.F.

Interesant și variat, plasat în actualitate, sumarul acestui număr al revistei săptămînale din metropola Transilvaniei. Editorialul semnat de Aurel Sasu discută relația dintre scriitor și epoca pe care o reprezintă, pornind de la recenta carte a scriitorului Zaharia Stancu, intitulată „Pentru oamenii acestui pămînt“, culegere de articole și materiale publicistice apărută la „Cartea Românească“. Criticul Ion Vlad, al cărui studiu aprofundat despre proza lui Anton Holban, publicat tot în „Tribuna“, constituie una din cele mai valoroase exegeze din ultimul timp, semnează de astă-

dată al doilea foileton sub titlul „Paul Zarifopol, teoreticianul literar“. Articolul începe cu judicioase constatări, ca: „Adversar al imposturii și al intervențiilor ce tind să discrediteze inteligența, Zarifopol optează pentru studiul metodic, reflexiv și lucid, controlat și argumentat, opusul demersului bazat doar pe intuiție. Criticul năzuiește să realizeze o contemplație nuanțată, tutellată de luciditatea analitică, sursa unor comentarii bazate pe datele concrete ale operei de artă“.

Pe cuprinsul a două pagini Ion Cocora face o anchetă despre „Fol-

derul și conceptul modern de literatură și artă". Iși spun părerea: Ion Frunzetti, George Munteanu, Mircea Deac, Radu Negru, Ion Apetroaie, M. Novicov etc... La rubrica intitulată „Confesiuni de atelier”, poetul Camil Baltazar răspunde noului chestionar, evocând sugestiv o întreagă epocă din istoria literaturii românești, legată de activitatea sa poetică. La întrebarea „Ce credeți despre explozia actuală de forme și modalități din literatura străină ca și din cea românească?”, poetul interogată răspunde: „Fenomenul s-a mai repetat în 1922 și am luat poziție. Deși adept al modernității, adică al tinerii pasului cu timpul, m-am ridicat împotriva tuturor așmelor, adică, așa cum scriam în Tiparnița literară, ca rășpus integraliștilor, cubiștilor și suprarrealiștilor: arta nu e o scară cu trepte, ci una de o continuitate dialectică. Nu poți fi un artist adecvat dacă nu sorbi din copacul rădăcinos al tradiției și lamurei înaintașilor seva lor tonică. Cum azi se află-n front reprezentanții tuturor leaturilor, nu poate fi vorba de o luptă între generații. Dar tinerii, unii tineri de azi își fac impresia unor inși care ies despuși în stradă, fără a fi învățați

încă ce costumație, adică ce ținută trebuie să ai în viață și mai ales în literatură”.

**Poezie semnează:** Dan Mutașcu, Gheorghe Chivu, Mara Nicoară, C. Diaconescu, Ana P. Sirbu, Ștefan Damian și Negoită Irimie. **Din poemul „Pământ al țării”** al lui Gheorghe Chivu, cităm: „Violoncel al pământului meu/ Sună sub ploaie țărîna mea / E o cântare și-i o furtună/ De amintire, de sărbătoare străbună”. **Cronica literară** semnată de Victor Felea, recenziile: Mircea Popa și Vasile Sălăjan. **Alte colaborări:** Nicolae Balotă, Ștefan Pascu, Leonida Neamțu, N. Prelipceanu, V. Căcoveanu, Ion Crînguleanu, Gheorghe Suciu, Rodica Brăger etc. **La comemorarea unei jumătăți de mileniu de la nașterea lui Albrecht Dürer**, Viorica Guy Marica ne vorbește pe spațiul unei pagini despre singulara personalitate a acestui genial artist care intruzează renașterea germană și noul climat umanist ce subminează „edificiul secular al dogmatismului teologic” medieval. Numărul este ilustrat — în afară de reproducerile după Dürer — de pinzele unui talentat și original pictor de la Baia Mare, pe nume Ilie Cărămășan.

V.B.

## „Stranaia literatura”, nr. 8/1971

În ultimele numere, un spațiu important este rezervat literaturii franceze contemporane, iar în acest număr cititorul găsește romanul lui Michel Butor, „La modification”, și o selecție de poezii ale lui Raymond Queneau, într-o excelentă traducere a lui Mihail Kudinov. Într-o succintă și caldă prezentare, Ș. Velikovski se oprește asupra limbajului poetic al lui Queneau, care, de la primele lui

opere s-a izbit de „discrepanța între limbajul livresc... și cel viu, pe care-l auzi zilnic în jurul tău”. Non-coincidența între ele în ceea ce privește lexicul, structura sintactică, pronunția, și mai ales scrierea este, în secolul nostru, cu atât mai izbitoră, cu cât în „adîncurile vorbirii curente se plămădește o «a treia franceză», nepoată a francezei vechi și fiică a acelei franceze care s-a constituit pe vremea

lui Rabelais și a căpătat perfecțiunea carteziană în lucrările clasicilor secolului al XVII-lea și ale gramaticienilor aca demiei de atunci... Datoria scriitorului față de compatrioții săi, de azi și de mâine, este de a-i da drepturile de cetate în literatură, de a introduce în circuitul livresc nu numai expresii și turnuri de frază sesizate în vorbirea mulțimii, dar și deprinderile de a le adapta pe unele la altele pe care le elaborează treptat poporul — făumitor de limbă în uriașa sa retortă". Pentru Queneau, cuvântul nu este un semn a ceva presupus, el este sudat de semnificat, de obiect, a cărui materialitate a absorbit-o. Fiecare cuvânt își are chipul său propriu, obiceiuri proprii, biografia sa și firea sa specifică „Ars poetica” a lui Queneau este o permanentă meditație asupra „domesticirii” cuvintelor celor mai obișnuite și totodată — cind le pătrunzi bine sensul — foarte generoase. Fără a avea înclinații declarate spre lirica socială, el nu a rămas străin frământărilor și întrebărilor asupra destinului omului,

asupra rosturilor existenței purtate neconținut de valurile devenirii în timp și spațiu etc. Dar nu s-a lăsat pradă unor rătăcirii metafizice și a răzbit prin hățiturile chinurilor sterile ale conștiinței spre terenul ferm al vieții reale, concrete. Într-o epocă în care au proliferat profeți ai Apocalipsului și mizantropi disperați, Queneau a recurs la arma risului, în spiritul bunelor tradiții ale umorului și ironiei galice, ale căror săgeți se înfig în snobism, în prefăcătorie, în megalomanie, egotism, donquijotism, fanfaronadă. Există în lirica lui Queneau o profundă simpatie pentru populația suburbiilor pariziene, pentru țăranii din satele depărtate, o înțelegere caldă pentru durerile și bucuriile lor, pentru ciudățeniile și grijile lor. Iar tonul burlesc nu pune în umbră nici unda de melancolie, nici reflecția filozofică, serioasă și inteligentă, care răzbate adeseori prin versurile scinteietoare de umor și veselie ale acestui poet, prozator și eseist, poliglot și de o cultură enciclopedică.

I. P.

## „diogène” nr. 74/1971

Dintre numeroasele articole prezentate de „Diogène” se remarcă cel intitulat „Considerații asupra stadiului actual al criticii literare”, deoarece abordează o temă foarte dezbătută în ultimul timp, mai ales că, de această temă se ocupă un critic de valoarea lui Jean Starobinski, profesor de literatură franceză la Universitatea din Geneva. În acest articol, Starobinski nu își propune să pledeze pentru „un eclecticism conciliant și maleabil” în acordarea tehnicilor explicative (descriere, analiză, interpretare), ci consideră că raționamentul său este

oricind revocabil: „nimic nu trebuie încheiat, terminat, redus; dacă operele încetează de-a ne mai scăpa, aceasta ar însemna că funcția literaturii și a criticii a luat sfârșit”.

Autorul articolului acordă o mare atenție psihanalizei, „care are rolul de a descoperi legătura inconștientă dintre operă și autor, fără să prevadă care parte constituie mai mult sau mai puțin voința conștientă, «eul» social”. Starobinski descrie în ce constă analiza psihologică și cum a fost ea interpretată de unii critici contemporani: Char-



Jes Maurois, Gaston Bachelard, Georges Poulet. El consideră că elementele psihice, eliberate de orice legătură cu persoana empirică a autorului apar ca entități sui-ge-

neris"; ele nu mai sînt în exclusivitate subiective, deoarece — deși ieșite din interior, ni se oferă spre a fi marcate, văzute.

F. L.

## La quinzaine littéraire", nr. 122/1971

Numărul 122/16—31 iunie 1971 din La Quinzaine Littéraire" se deschide cu articolul lui N. Tertulian „Lukács sau sinteza imposibilă", cunoscut cititorilor români. Peste caracterul său omagial, studiul reprezintă o serioasă expunere de motive fundamentale pentru importanța gândirii lui Lukács în filosofia contemporană.

Interesant este modul în care autorul aduce la un numitor comun problemele diferite ale operei lui Lukács, stabilindu-i câteva criterii precumpănitoare.

Considerind că esența contradicțiilor omului este de natură socială și deci deopotrivă soluționarea lor, filosoful marxist își dedică ultimii ani ai vieții lucrării: „Ontologia existenței sociale", în care încearcă să răspundă unei întrebări fundamentale: „Cum se poate concilia credința în existența unei energii morale care dă indestructibilitatea substanței umane și autonomia ei, cu determinismul riguros existent în reprezentarea vieții sociale, condiție aparent ireversibilă impusă de circumstanțe obiective"?

În „Estetică" Lukács dăduse soluții, răspunsuri concludente în cîmpul artei. Tendința permanentă a ultimelor sale scrieri era de a exalta marea artă și marea filosofie, forme de încarnare ale conștiinței de specie a umanității ca o realitate „pentru sine" chiar dincolo de posibilitățile de a se realiza în cîmpul vieții imediate.

În același număr Henri Mitterand semnează un comentariu inte-

resant la cartea lui Jean Borie, „Zola et les mythes ou de la naissance au salut". Cartea se bazează pe metoda psihocritică, adică utilizează instrumentele criticii psihanalitice în raport cu opera și deloc cu autorul. Astfel sînt lăsate deoparte datele biografiei, detalii ale vieții particulare, ale zonei intime zoliste. Fără îndoială ea nu epuizează toate coordonatele operei lui Zola pentru că selectează cîteva teme fundamentale, depistate la nivelul recurenței lor și tratate în lanțul semnificațiilor tematice similare incluse în diferite materializări artistice. Se răstoarnă într-o mare măsură toate discursurile stereotipe care s-au vehiculat aproape o jumătate de secol despre Zola și naturalism. Nu numai pentru că se propune luarea în considerație a simbolului mitic „Oedip" ci pentru că pornind de aici se propune o nouă lectură Zola. „Caracteristica unei mari opere nu este tocmai ireductibilitatea ei la o unică explicație (sensul corect ar fi „explicitare")?"

Desigur, cartea nu epuizează toate aspectele operei lui Zola. Zona ei se limitează și se circumscrie perfect metodei.

Ceea ce îi reproșează Henri Mitterand lui Jean Borie este ca grupările mitice cărora îi se recunoaște o valoare fundamentală nu sînt studiate și în funcționalitatea lor ca modele narative și stilistice, cu alte cuvinte depistarea sistemului „textual" care conține o temă. Dar timpul nu este pierdut.

I. G.

„Tensiunile în lumea științifică“ este titlul general al acestui număr al revistei UNESCO-ului. Aceste tensiuni derivă din faptul indeobște cunoscut că activitatea științifică a căpătat dimensiuni umane și, după cum notează în cuvîntul său introductiv redactorul-șef al revistei, criticile față de incidențele sociale ale științei, față de răspunderile sociale ale omului de știință din zilele noastre sînt „iracionale, ilogice, sentimentale“, chiar isterice.

La întrebarea dacă oamenii de știință sînt răspunzători față de societate pentru rezultatele activității lor, John Ziman, profesor de fizică la universitatea din Bristol răspunde afirmativ, adăugînd că, prin formarea specialiștilor cu profil îngust, prea specializat, societatea produce savanți incapabili de a sesiza problemele politice și morale. Îmbinînd pasiunea cu inteligența lucidă, oamenii de știință trebuie să se opună folosirii abuzive a științei și trebuie feriți de „presiunile unui public ignorant, ale unei prese lipsite de rușine, ale unor oameni de afaceri cupizi și ale politicienilor oportuniști“.

Formarea responsabilității sociale a oamenilor de știință nu e o problemă oarecare. Este vorba aici de a forma o atitudine spirituală, o anumită formă de sensibilitate, care să fie inerentă sistemului de învățămînt, relațiilor personale, politicii instituționale. În momentul de față, formarea generațiilor de specialiști este lacunară în Occident. Ei sînt niște „docti ignoranți“, scrie John Ziman, care știi totul despre rezonanța magnetică nucleară sau funcția fiziologică a adenosinei trifosforice, dar nu știi nimic în materie de istorie, filozofie, politică sau științe economice. „Aspectele interdisciplinar, tehnologic, istoric și economic al disciplinelor noastre școlare și universitare trebuie să fie obiectul unui învățămînt regulat, organizat și de lungă

durată... Trebuie, de asemenea, să ținem cont de chestiunile politice și morale legate de știință“. **Revoluția tehnico-științifică** este un eveniment bogat în semnificații politice și morale, de aceea specialiștii trebuie stimulați, încă din tinerețe, să se gîndească la oameni, la suferințele lor, la libertate. Problemele progresului tehnologic nu pot fi rezolvate, în ultimă analiză, fără a se ține seama de prioritățile sociale, de normele materiale și spirituale, de gust și judecată estetică.

Biochimistul american Milton Leitenberg, care lucrează la „International Peace Research Institute“ din Stockholm, își intitulează articolul „Etica științifică clasică și dezvoltarea armelor strategice“. El reproduce în preambul un fragment din declarația publicată la 4 martie 1969 de savanții și inginerii Institutului Tehnologic și Inginerii Institutului Tehnologic și Inginerii din Massachusetts, în care se spune: „Proasta folosire a cunoașterii științifice și tehnice constituie o amenințare de prim ordin pentru existența omenirii. Prin acțiunile sale... guvernul nostru (S.U.A. — n.r.) a zdruncinat încrederea noastră în capacitățile sale de a lua decizii înțelepte și umaniste. El a dat, de asemenea, o dovadă îngrijorătoare a intenției sale de a spori și mai mult imensa noastră capacitate de distrugere“. Și autorul ilustrează procesul de acaparare și de orientare a cercetării științifice, mai ales în S.U.A., de către complexul militar-industrial, folosind cu abilitate conceptele clasice ale eticii științifice, care nu s-au schimbat de la Galilei pînă de curînd, concepții care repudiau în fond responsabilitatea socială a savantului față de societatea epocii și a năzuințelor sale. În 1957, scrie Leitenberg, aceste concepții erau depășite, iar în zilele noastre au devenit chiar înșelătoare. Această credință în dogma etică clasică s-a servit de forțele ostile progresului social pentru a

...ele cercetării științifi-  
...ri care au pus ome-  
...amenințării holocaust-  
...Aurul face apel la  
...științifică de a depune  
...direcția exercitării unui  
...asupra modului de  
...rezultatelor cercetării.  
...epocii contemporane  
...că dezvoltarea ști-

inței și tehnologiei în lumea capi-  
talistă pune umanitatea în fața al-  
ternativei — barbarie sau progres.  
Ieșirea din această alternativă pe  
calea progresului pretinde imperios  
modificări revoluționare în struc-  
tura societății, la care, incheie au-  
torii, trebuie mobilizată Comunita-  
tea oamenilor de știință.

P.I.

## Les lettres françaises, nr. 1397/1971

...vacanță al prestigio-  
...francez de lite-  
...condus de Louis  
...acoperind perioada  
...1971) reușește să se  
...niveleu elevat al nume-  
...în perioadele „de  
...evitind o anumită  
...pe care ne-am fi  
...o găsim într-un  
...cultural.

...artistic și culturale  
...multe dintre ele fiind  
...tradițional al lunilor de  
...obiectul mai multor arti-  
...Dintre aceste evenimente se  
...festivalurile de la Carcas-  
...Arignon, Aix, Saint-Céré,  
...și Vichy, manifestări prin  
...provincia franceză arată în  
...tot ce are mai bun în  
...teatru, muzică, operă și

...Claude Olivier, făcând cronică  
...de la Carcassonne  
...de compania Théâtre  
...să abilităziază rolul de factor  
...de cultură pentru întreg su-  
...jucat de această insti-  
...are, sub conducerea lui Jean  
...reușește, în pofida di-  
...materiale și lipsei sce-  
...să întrețină o bo-  
...teatrală în mai mul-  
...ale acestei provincii. Clau-  
...se arată nemulțumit  
...pe care H. Gou-  
...după „Cei trei muș-

chetari“ de Alexandre Dumas, ară-  
tind primejdiile care îi pasc pe cei  
care preferă adaptarea scrupuloasă  
dar plată a unui roman pentru scenă,  
unei transpuneri creatoare care  
servește în modul cel mai fericit  
intențiile prozatorului a cărui operă  
este dramatizată. Claude Olivier  
devine însă elogios în aprecierile  
asupra reprezentăției cu „Torque-  
mada“ de Victor Hugo, piesă quasi-  
nejuată și foarte puțin cunoscută,  
care dovedește în montarea lui De-  
nis Llorca neașteptate virtuți. Re-  
gizorul, depășind unele clișee ro-  
mantice desuete, pune în valoare  
filonul progresist, angajat al ace-  
stei piese, permițând căutarea u-  
nor analogii între fapte din trama  
ei și evenimente contemporane cu  
Hugo (sau cu noi înșine!).

Alt festival, cel de la Saint-Cé-  
ré, este o manifestare de muzică  
cultă, care își câștigă un public  
din ce în ce mai larg. Popularita-  
tea lui crește și în rindul tineri-  
lor muzicieni de peste hotare: zeci  
de tineri, din numeroase țări euro-  
pene, au venit la Saint-Céré să co-  
munice în limbajul comun care  
este muzica. Martine Cadieu, care  
prezintă festivalul de la Saint-Cé-  
ré, face cronică unor spectacole  
Verdi, „Requiem“ în cadrul festi-  
valului de la Orange și „Falstaff“  
la Aix.

Martine Cadieu a recoltat și u-  
nele confesiuni ale compozitorului

revista revistelor — de peste hotare

Ivo Malec în legătură cu experimentul său aflat încă în lucru la Avignon, în curtea de onoare a fostului palat papal. Folosind textele discursurilor rostite de Victor Hugo în fața adunărilor legislative (între anii 1849—1851), Ivo Malec pregătește, la cererea radioteleviziunii franceze, un spectacol muzical de o factură aparte, în care

conlucrează corurile și orchestra, în care frazele muzicale alternează cu pasaje care sînt scandate, ca în o manifestare, punîndu-se în evidență loare caracterul lor agitar. Se pare că acest interesant experiment are șanse să rețină în mod decisiv, la toamnă, atenția publicului și criticii.

N.E.

## „Lumina“, nr. 1/1971, premiile revistei „Lumina“ din Panciova

Au fost decernate recent premiile pe anul 1970 ale revistei iugoslave „Lumina“, care apare de patru ori pe an — din anul 1972 va apare lunar — la Panciova, în limba română.

Premiile literare „Lumina '70“, care coincid cu jubileul de 25 de ani de apariție neîntreruptă a revistei susamintite — au fost acordate scriitorilor Slavco Almăjan pentru romanul „Noaptea de hirtie“ și Mihail Avramescu pentru romanul „Moartea prințului spadasin“. Concomitent, au obținut mențiuni scriitorii Miodrag Miloš pentru romanul „Printre rîuleni“ și Simion Drăguța pentru volumul „Cărări“ cuprinzînd un număr de zece nuvele și schițe.

Revista „Lumina“ nr. 1 din 1971, publică fragmente de mare întindere din romanele premiate ale scriitorilor Slavco Almăjan și Mihail Avramescu.

În același număr al revistei „Lumina“, citim — printre multe altele — monologul de o puternică tensiune lirică „Apoteoza“ — aș-

ternut pe hirtie în timpul primului război mondial — al poetului Mile Cranjanski, patru frumoase poezii de Cornel Bălică, nuvela „Ochiul galben“ de Viorica Boji, recenzia volumelor „Cronica Banatului“ de Nicolae Stoica de Hațeg — prezentată la Editura Academiei R.S.R. și „Recolta soarelui“ — poezii de Cornel Bălică — volum apărut la Panciova —, un emoționant orolog închinat poetului Marin Radu Paraschivescu, interviu despre un sfert de veac de creație literară, realizat cu scriitorul poet univ. dr. Radu Flora din Iugoslavia — și un alt interviu despre arta plastică realizat cu pictorul Petru Marina din Iugoslavia. Cu ocazia „Teatrului I. L. Caragiale din Virșeț la primii pași“ dedicat debutului cu piesa „Ochiul hater“, dramatizarea lui George Vasilescu după basmul „Soacra cu trei norori“ de Ion Creangă, precum și interesantele studii „Prezențe iugoslave în reviste românești“ și „Literatura iugoslavă în străinătate“.

L. DUNA