

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

12

a n u l

XXIV

decembrie 1971

PAUL GEORGESCU		3 literatura și revoluția
PETRU VINTILĂ		8 doi vikingi și o fată (nuvelă)
MIHU DRAGOMIR		34 versuri inedite

memorialistică

M. BUDURESCU		38 ion minulescu
--------------	--	------------------

scriitori români contemporani

ION BĂLU		47 al. philippide, critic și istoric literar
VIRGINIA CARTIANU		55 ion sîntu, profesiune de credință artistică a lui ion marin sadoveanu

scriitori și curente

ALEXANDRU GEORGE		59 programe, curente, grupări
------------------	--	-------------------------------

sinteze

V. MANDRA		64 ethos și eros în dramaturgia română (1840—1918)
-----------	--	--

pe marginea cărților

VLAICU BĂRNA		70 zaharia stancu : „pentru oamenii acestui pămînt”
I. CREȚULESCU		71 florența albu : „austru”
ANCA MIDIA		74 elena iordache-streinu : „păuna și copiii ei”
V. PORUMBACU		77 radu cosașu : „un august pe un bloc de gheață”
ANDREI ROMAN		79 alexandru george : „clepsidra cu venin”

actualitatea literară

VASILE FLORESCU		81 scrisoare unui tînăr critic
-----------------	--	--------------------------------

150 de ani de la nașterea lui gustave flaubert

IOANA CREȚULESCU		89 lecția lui flaubert
------------------	--	------------------------

cronica ideilor

TRAIAN PODGOREANU | 97 primatul teoriei revoluționare

cronica teatrală

OVIDIU CONSTANTINESCU | 102 „surorile boga”; „take, ianke și cadîr”

cronica limbii

G. I. TOHĂNEANU | 106 sinonimia în afara vocabularului

cronica

DAMIAN NECULA | 111 lucia mantu
IULIA MOLDOVEANU | 111 ury benador
V. BĂRNA | 113 doctorul sandu lieblich

miscellanea

sortii literari — două profanări (**demostene botez**) — senina trivialitate — portret de stirpe (**dan chiachir**) — principiul repertoriului: piesa originală (**alexandru sever**) — poezie socială și poezie politică (**aurel goci**) — microdicționar literar: hibrid-hibridă (**iulia m.**) — la mormîntul lui al. colorian (**barbu solacolu**) — un nume ce trebuie reținut (**tereza peris**) — sugestii pentru niște antologii posibile (**p.v.**) — ceremonia debutului (**c. dan**) — un parodist consecvent (**d.c.**) — două personalități bine conturate (**radu ionescu**) — addenda la o foarte utilă anchetă (**andrei savu**) — marginalii la relațiile dintre ion vinea și kassak lajos (**v. p.**) 114

cuvîntul cititorilor

despre difuzarea presei literare (**d. m.**) 131

cartea

M. NIȚESCU : „mărturie literare”; SANDA RADIAN : **georgeta mircea cancirov** : „călătorul”; VIRGIL GHEORGHIU : **dan rotaru** : „plînsul oglinzilor”; FLORIN MIHĂILESCU : **ion pascadi** : „estetica între știință și artă”; P. VERONICA : **g. gațița** : „moartea măștilor”; V. VETIȘANU : **gh. cazan** : „Introducere în filozofia lui mircea florian”. 132

revista revistelor din țară

„românia literară” nr. 43/1971 (**melania chiriacescu**) — „amfiteatru” nr. 9/1971 (**a. s.**) — „steaua” nr. 11/1971 (**a. savu**) — „cadran” nr. 2/1971 (**m. vancu**). 142

revista revistelor de peste hotare

„innostranaia literatura” nr. 10/1971 (**i. p.**) — „les temps modernes” nr. 301—302/1971 (**v. b.**) — „les lettres françaises” nr. 1400/1971 (**v. b.**) — „la quinzaine littéraire” nr. 1/15 oct. 1971 (**lucia feneșan**) — „epoca” nr. 1097/1971 (**c. n. ng.**) — „nuevos aires” aprilie, mai, iunie/1971 (**andrei ionescu**). 146

cuprinsul revistei „viața românească” pe anul 1971 132

paul georgescu

literatura și revoluția

O carte de literatură e un loc de întâlnire, altfel zicînd, o relație. Această întâlnire între scriitor și cititor își are într-un fel ciudătenia ei, fiindcă dacă scriitorul (și, în general, artistul) are în vedere, scriind, voluntar sau nu, un anume tip de cititor, cartea sa poate fi parcursă de orice alt tip de cititor și chiar de anumite categorii cu totul imprevizibile de lectori.

Cred că Racine nu s-a gîndit niciodată că piesele sale vor fi jucate la București și Buenos-Aires, că printre spectatorii săi se vor găsi comuniști ateî sau roboți astenizați ai trusturilor anonime, cum Dante nu a știut că opera lui va servi de referință metaforică antifasciștilor, ca și, de altfel, Faust-ul lui Goethe. Sigur, problemele literaturii sînt foarte complicate, foarte delicate, foarte specifice etc., dar, oricît am respecta aceste superlative absolute, trebuie să constatăm faptul foarte obișnuit că o carte este un act de relație în care scriitorul transmite CEVA cititorului. Să examinăm această relație simplă. Începînd cu romantismul s-a acreditat ideea, obsesională în epoca noastră, că fiecare scriitor, fiecare carte, trebuie să fie originală, unică, să transmită CEVA unic, irepetabil. E o naivitate plăcută multor scriitori, dar pe care

simpla observație a unui cititor asiduî o desminte. Asemenea scrieri originale există foarte puține în literatura universală și, analizîndu-le, un critic cultivat va descoperi și în aceste cîteva texte filiații, influente, „comunicări“, replici, cu un cuvînt relații cu alte texte. Dialectica originalității vrea ca un cineva, vrînd să polemizeze cu o tradiție, atacînd-o și distrugînd-o, să nu facă altceva decît să o continue, în felul său, să i se însereze. Fără îndoială că originalitatea artistică există, numai că ea nu trebuie nici fetișizată, nici absolutizată, fiind o funcție relativă.

Dialectica literaturii vrea, de asemenea, ca vorbind despre sine, scriitorul să vorbească despre alții, după cum, vorbind despre alții, se mărturisește pe sine. Adevărata originalitate, fiindcă există și una falsă, nu constă nici în neasemuirea cu nimeni, nici în așezarea materialului într-un anume fel (tehnicile literare sînt destul de puține!), nici într-un expozeu superstraniu, ci în faptul că acel CEVA transmis să fie de o deosebită importanță pentru cititori și — prelungind seria în timp — tipurile de cititori sînt imprevizibil de multe. Nu vreau să mă ocup de sociologia succesului, și succesul de librărie e uneori ambiguu, răspîndirea poate fi în spațiu sau în timp (deși cele două categorii pot fi și omologabile, uneori); ceea ce mi se pare limpede, pe baza lecturilor mele de peste trei decenii (și nu mă refer aici la diferite teorii estetice, ci la o experiență de cititor, cît și la ceea ce se știe din istoria diverselor lecturi) este că faptul literar constă, pentru scriitor, în a comunica altora CEVA important, pe care el, scriitorul, îl consideră demn de a fi comunicat; această intenție subiectivă devine obiectivă de abia atunci cînd categorii de cititori tot mai numeroase (în spațiu sau timp) descoperă într-o carte CEVA deosebit de important, care îi implică. Nu neg, desigur, caracterul obiectiv al literaturii (și termenul elin de „tom“ sau cel de „volum“ îl confirmă), dar caracterul obiectiv al literaturii, existența ei ca atare apare abia ca reflectare în conști-

înfa celorlalți. Eu nu confund valoarea cu vandabilitatea și rentabilitatea, nici cu „elogiile unanime ale criticii” (critica va fi fiind dânsa „conștiința literaturii”, dar e o conștiință, la rîndul ei, foarte determinată de numeroși factori, unii de formație, alții de conjunctură: receptivitatea „pură” ar fi o utopie), dar cartea autentică își formează un public al ei și ceea ce constituie forța ei internă este tocmai acel ceva, mesajul, adică valoarea; căci chiar dacă mesajul și valoarea nu sînt teoretic identice, în practică ele nu se pot despărți și două secole de estetică autonomistă au dus la eșec perfect.

Autonomismul a săvîrșit două erori esențiale, ce merită a fi menționate fiindcă s-au răspîndit foarte mult și pot fi înfîlinate și la critici cu alte concepții; prima eroare e de a fi încercat să izoleze valoarea în sine de toate celelalte elemente, declarate, în bloc, extraestetice; cea de a doua eroare este de a fi dat valoarea ca un absolut. Există, firește, o tendință spre absolut, dar absolutul, ca atare, nici misticii nu pretind a-l fi realizat, necum biata estetică. Lucrurile se complică prin îngîmfarea universitară și consumatorii de broșuri vulgarizatoare, ce vād în valoarea obiectivă și absolută ceva foarte științific cînd, de fapt, e o suită de coincidențe și de politetii ignorante! Valoarea este o relație în schimbare. Cînd cineva declară: aceasta este o valoare, dacă respectiva carte nu e a șefului său sau a șefului editurii unde criticul a plasat un volum, afirmația lui înseamnă că, pentru o categorie de cititori, acea carte semnifică, le spune ceva, le place pentru ceva anume. Cînd se afirmă despre o carte că ea e valoare, sau că nu e, serios ar fi să se constate CINE spune asta, în numele a CE, ce grupe anume de cititori reprezintă și ce caracteristici anume are această grupare. Cînd sînt mai multe grupări trebuie văzut ce este comun acestor grupări, ce anume au detectat în această carte. Aș avea mai multă încredere într-un studiu psihosociologic asupra receptării unei cărți, decît în articolul unui critic salariat al unei reviste. De altfel,

criticul poate conceptualiza o receptare emoțională, dar nu o poate crea. Fiindcă, să fim serioși: nici criticii, nici cititorii nu sînt mașini sterilizate de înregistrat valori în sine, ci au o existență, o anume formație, o anume cultură, anume idei și o anume convingere politică. Receptarea valorii NU este primitivă de nervus aestheticus, ci de oameni reali, care au o sensibilitate determinată; ei primesc — sau resping — o carte CU această sensibilitate, care e formată de toate aceste elemente. Valoarea nu e dată numai de o primă recepție, ci de o suită de recepții care, desfășurate pe spații și secole, devine o valoare universală. Desigur, acesta este relativism; cine vrea absolutul să studieze teologia și să se ducă... la mînăstire!

Accentul, în această expunere, nu cade însă pe relativ, ci pe faptul că cititorii receptează un complex emoțional în care se amestecă elemente morale, filosofice, politice etc., și a vrea să izolezi, din acest complex, esteticul în sine e pură pierdere de vreme și demagogie. Ne-a interesat aici însă acel CEVA pe care scriitorul îl transmite cititorului, acel ceva numit mesaj sau valoare, după perspectiva din care îl privim. Desigur, scriitorul poate fi mai mult sau mai puțin conștient de mesajul său (tendința fiind mesajul implicit, teza, cel explicit), dar acesta este factorul care acționează asupra cititorilor, într-un fel sau altul; valoarea e capacitatea sa de pătrundere, ecoul ideatic-afectiv în masa cititorilor. De aceea spunem că opera literară este o relație, iar valoarea un complex de relații. Aceste relații subiectiv-obiective sau concret-abstracte nu se desfășoară într-un spațiu gol. De trei decenii, tot ceea ce s-a întîmplat în țara noastră, tot ce continuă să se întîmple, atît pe plan național cît și pe planul persoanelor, al vieții concrete a fiecăruia, are un pilon obiectiv de referință: Revoluția socialistă. Nici un scriitor, oricît de apolitic și-ar spune el, nu poate face abstracție de această realitate majoră, cu care toate celelalte aspecte ale vieții se află în referință. Războiul, cu valul său de evenimente, Revo-

lupia cu modificările ei profunde, industrializarea, mișcarea tehnico-științifică — toate acestea au produs nu numai transformări adinci, fără precedent, în structura socială, transformări pe care le exprimă grafice și coloane de cifre, dar și — firește — modificarea fiecărei biografii în parte, a raporturilor dintre oameni și a ceea ce se numește sensibilitate. E foarte posibil ca unul sau altul nici să nu-și mai dea seama de noutatea și ritmul acestui fenomen, cu atât mai mult tînărul care nici nu a cunoscut lumea cealaltă și, deci, nu poate face comparație.

Despre ce ar scrie deci scriitorul, dacă nu despre această cascadă în sus de evenimente, despre biografiile atât de dense ale contemporanilor, despre condiția noastră în această societate? Și chiar dacă scriitorul și-ar propune să scrie despre cu totul altceva, amprenta epocii este atât de puternică încît s-ar marca imediat, fie și pe cea mai inactuală scriere. Dacă arta n-a fost niciodată neutră ideologic, prin natura ei intimă, cu atât mai mult, într-o epocă așa cum este a noastră, nu poate exista operă literară care — direct sau indirect — să nu se orienteze — într-un fel sau celălalt — în raport cu socialismul, să nu ia poziție față de realitatea fundamentală a vremii noastre. Este semnificativ faptul că în expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu în fața Plenarei Comitetului Central al Partidului Comunist Român din 3-5 noiembrie 1971 expunere ce a analizat pe larg problemele activității ideologice, ale educației socialiste a maselor, secretarul general al P.C.R. acordă un loc însemnat literaturii, rolului ei în formarea omului nou, în îmbogățirea vieții spirituale a poporului. Aceasta înseamnă, pe de o parte, afirmarea rolului eminent al literaturii și, pe de alta, situarea literaturii în contextul ei firesc, în viața cetății, ca element al culturii. Se definește astfel atât funcția formativă a literaturii, posibilitatea ei de a contribui la formarea omului comunist, cît și raportul real, necesar dintre scriitor și cei despre care, și pentru care scrie : „Creația literar-artistică,

rezultat al muncii și cunoașterii, este chemată să răspundă cerințelor făuritorilor de bunuri materiale și spirituale, să îmbogățească și să înfrumusețeze viața spirituală a omului; pentru a fi la înălțimea imperativelor sociale, arta trebuie să-și tragă seva din frământările și năzuințele poporului". Această frază limpede și categorică știe să constate și să precizeze atât sfera de inspirație — practic imensă — a scriitorului nostru contemporan, cît și țelul său artistic și civic. Se reia aici vechiul deziderat al umanismului : arta ca forță formativă, artistul ca prieten și sfătuitor, ca pedagog în sensul larg și frumos al termenului. Acesta a fost telosul Renașterii : o artă a vieții, care ajută să trăiești, care tinde să transforme viața într-o operă de artă. Noi, marxistii, am fost totdeauna acuzați că „reducem omul la funcția lui biologică, că vedem, pretutindeni, numai elementul economic" și, mai recent, că sintem „sociologiști vulgari"; ei bine, cauza pentru care am făcut revoluția și o continuăm, pentru care industrializăm țara și facem legi, este tocmai dorința de a salva omul de exploatare, de obsesia vieții „economice", dorința de a crea un om nou, lipsit de ferocitatea stimulată de capitalism, un om nou, demn, cu o bogată viață spirituală. Modificările economice și sociale sînt doar mijloacele necesare realizării scopului revoluției : omul nou, comunist.

Această idee fundamentală, tovarășul Nicolae Ceaușescu a exprimat-o cu o lapidaritate exemplară : „Noi considerăm și am considerat întotdeauna că menirea istorică a socialismului este nu numai de a elibera omul de asuprire și exploatare, de-a asigura bunăstarea sa materială, ci de a făuri o civilizație spirituală superioară, care nu se poate realiza decît prin formarea unui om nou, cu o înaltă conștiință și pregătire profesională, cu un profil moral-politic înaintat". Această emoționantă definiție conține un întreg și vast program, ea constituie punctul de pornire și țelul de atins pentru fiecare comunist, dar constituie o adevărată fascinație mai cu seamă pentru scriitorii ce-și găsesc

aici reazăm moral al profesiei lor, justificarea lor de a fi și cea mai adevărată frumusețe: întâlnirea dintre om și adevăr.

Desigur că noi, comuniștii, nu am avut niciodată naivitatea de a ne închipi că acest om nou ar fi putut fi creat numai prin „forța cuvântului”, lăsând neclintită societatea burgheză ce dezvoltă în ființa umană poftele achizitive, cruzimea de a acumula bunuri și a le păstra, creează dilema odioasă de a fi sau exploatare (cu tot ceea ce decurge de aici) sau exploatat. Noi am știut foarte bine că numai dărîmînd orînduirea capitalistă, numai ridicînd o nouă societate, cea socialistă, liberă de exploatarea economică, de șovinism și alte numeroase discriminări, se constituie condițiile obiective ale transformării omului care, modificînd societatea și natura, se modifică și pe el însuși. De-abia în aceste condiții obiective favorabile se poate împlini idealul umanismului socialist: omul total, multilateral dezvoltat, pentru care munca e o manifestare a posibilităților sale creatoare, aflat în relație competitivă, dar NU de concurență sălbatică. Dar — și expunerea secretarului general al Partidului Comunist Român ne reamintește acest adevăr — crearea condițiilor obiective favorizează, înlesnește, însă nu generează spontan noua mentalitate a maselor, nu făurește de la sine, și brusc, un om nou. În expunere se argumentează convingător faptul că aceste condiții obiective create de socialism înlesnesc considerabil apariția și dezvoltarea unei noi mentalități, a unor noi raporturi, a unui om nou, dar că, în același timp, acest fenomen fericit nu se perfecțiază de la sine, ci trebuie ajutat, corectat, îndrumat. Este firesc că îndrumarea aceasta constituie una dintre funcțiile moral-politice ale partidului, ale Comitetului său Central, ale organizațiilor de partid și, în genere, ale fiecărui comunist. Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu a preconizat iar plenara Comitetului Central a dezbătut și aprobat un complex de măsuri teoretice și practice pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și

educației socialiste a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste. Acest document de o mare însemnătate teoretică și practică stabilește sarcini precise în diverse domenii de activitate și — mă bucur că o spun — între altele, literaturii, scriitorilor.

O revoluționară, lucidă analiză critică a domeniului celui mai complex și mai delicat al construcției unei lumi noi, comuniste: acel al conștiinței. Este firesc, de aceea, ca tocmai aici să fie nevoie de talentul entuziast al scriitorilor, este firesc ca lor să li se adreseze cu un accent deosebit secretarul general al Partidului, atît în expunere cit și la încheierea lucrărilor Plenarei. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat în mod deosebit realitățile cele mai stringente ale societății noastre în actuala ei etapă de dezvoltare, situația reală, adevărurile teoretice și concrete de la care trebuie să pornim și, proiectînd în fața noastră perspectivele comuniste ale întregului popor, a indicat că literaturii autentice, talentelor celor mai înzestrate le este deschis întreg orizontul realității, le sînt deschise marile porți ale frumosului și adevărului. Criticii se vor bucura în mod deosebit de apelul vibrant al tovarășului Ceaușescu la gîndirea creatoare, la condamnarea categorică a dogmatismului, cu toate nefastele lui consecințe, condamnare, de altfel, de mult timp și de numeroase ori repetată. Înaltul For de Partid a pus în centrul dezbaterilor problema conștiinței și a rațiunii, dreapta înțelegere și dreapta acțiune într-o confluență a energiilor creatoare. Spiritul creator marxist-leninist presupune îndrăzneala bazată pe experiență și mereu confruntată cu praxisul, imbinarea dialectică, vie, între teorie (ca forță de generalizare) și practică. E o cunoaștere rațională, atentă față de fenomenul realului — în continuă dezvoltare și creștere — atentă față de concret, pasionată de adevărul obiectiv și căutînd, în expresie, claritatea logicii dialectice, logica mișcării, a dezvoltării și luptei necurmăte a noului cu vechiul. Expunerea secretarului general al

Partidului este un îndrăzneț apel la gîndirea revoluționară, autentică și riguroasă.

Doresc să subliniez ca foarte prețioasă ideea dialectică a raporturilor dintre structura societății și suprastructura ei; dacă structura socialistă a societății noastre generează noi raporturi și o nouă mentalitate, această mentalitate, la rîndul ei, acționează asupra structurii însăși. Iată de ce problemele de mentalitate sînt nu numai ideologice și politice, ci și active în practica economică și socială, iată de ce — între altele — partidul comunist, poporul nostru nu pot rămîne indiferente în fața problemelor suprastructurii. Iată de ce literatura și critica literară, orientarea lor generală — ca parte din problemele suprastructurii — nu pot fi indiferente partidului nostru, poporului nostru. Tocmai această forță a literaturii, de a influența conștiințele, de a contribui la formarea lor, îi sporește și misiunea ei formativă, ideologică și politică. Mi-a plăcut însă, în acest modest comentariu al unui eveniment de seamă, să nu pun accentul pe specificul literaturii, pe ceea ce ea are, incontestabil, deosebit, ci pe faptul că ea este parte integrantă din cauza generală a construirii socialismului și comunismului, că ea are o misiune în formarea omului nou, în educația maselor, și că această misiune de onoare nu este de loc simplă și ușoară. Și, chiar dacă nu am vorbit aici de specificul literaturii, trebuie să subliniez că această misiune provine tocmai din specificul literaturii de pretutindeni și din totdeauna, de a fi formativă, de a influența conștiința oamenilor. Iată ce îl îndreptățește pe secretarul general al Partidului Comunist Român să afirme: „În uriașa activitate creatoare de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință socialistă, literatura și arta trebuie să aducă o contribuție tot mai activă. (...) Toate lucrările de artă, executate în forme și stiluri foarte variate, trebuie să redea preocupările și realitățile epocii pe care o trăim, viața poporului“. Aceasta este însăși funcția mării literaturi, singura ei cale de a fi sem-

nificativă astăzi, de a rămîne în conștiința poporului multă vreme după aceea, condiția necesității și perenității ei.

Este evident că nimeni nu cere o uniformitate a literaturii și tovarășul Nicolae Ceaușescu aminteste, încă odată, și aici, de „forme și stiluri foarte variate“. Dar aspectul care ne interesează — și care este esențial — este acesta: „Omul, constructor al socialismului, să se poată regăsi în aceste lucrări de artă, să-și descopere și defectele, dar și trăsăturile nobile! Nu avem nevoie de o artă care să poleiască cu aur realitățile, dar nu avem nevoie nici de o artă care să acopere cu noroi sau smoală aceste realități“. Da! Nu avem nevoie de cărți care să acopere cu noroi sau smoală tot ce este socialist în societatea noastră și să aurească jalnicele rămășițe ale unui trecut dărimat odată pentru totdeauna. Am condamnat idilismul ca nerealist și nesocialist, atunci cînd a fost cazul; cu ce sînt superioare însă cărțile în care sînt calomniate tocmai acele personaje care reprezintă forțele cele mai înaintate ale poporului, tocmai aceia care, dincolo de erori și scăderi, au fost elementele active ale construirii noii societăți istoricește superioară. Literatura autentică nu se face nici cu calomni, nici cu năzbîții de furat din alte literaturi. Și să nu se mire cei care, prin felul în care schimonosesc realitatea epocii noastre, iau o atitudine politică, dacă nu le vom discuta „procedeele artistice“, ci tocmai această atitudine. De la înalta tribună a Plenarei Comitetului Central, tovarășul Nicolae Ceaușescu a adresat scriitorilor o generoasă chemare pe care o primim cu bucurie, chemarea de a ne dedica talentul și energia, în mod deschis, cauzei socialismului și comunismului. Iată începutul acestei chemări, căreia îi vom răspunde cu entuziasm: „Redați în artă mărețele transformări socialiste ale țării, munca clocotitoare a milioane de oameni; veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuite, și fapte mărețe emoționante, demne de numele de om!“. Acesta este drumul nostru și pe el vom merge cu hotărîre.

doi vikingi și o fată

1.

În zorii zilei de 15 iunie 1971, din curtea uzinei de construcții metalice din Bocșa ieșea un camion de tonaj greu, pe platforma căruia se găsea un cazan de oțel, vopsit cu un strat de minium roșu-portocaliu. Era un cazan care cîntărea douăzeci de tone și trebuia să fie transportat la o întreprindere minieră din nordul Moldovei, de curînd intrată în funcțiune. La volan stătea Marin Savu, iar lângă el, un al doilea șofer, Ion Panait. Urmau să stea la volan în două schimburi și, deoarece trebuiau să meargă încet și cu o mare prevedere, călătoria era planificată să dureze cel puțin patru zile.

Deși lucrau la aceeași uzină, cei doi șoferi se cunoscuseră bine și se împrieteniseră abia în săptămîna care precedase călătoria aceasta grea și neobișnuită. Studiară traseul cîteva zile la rînd, în fața unor hărți de tip militar, foarte meticolos întocmite și pe care erau trecute fiecare pod cu caracteristicile sale de construcție și rezistență, fiecare tronson de șosea, barieră, canton și curbă de nivel. Inginerul care discută cu ei amănunțele tehnice ale călătoriei le repetase de zeci de ori faptul că era un drum greu, o călătorie de performanță și nu se lăsă pînă cînd nu aduse filmul „Salariul groazei”, făcînd să fie rulat numai pentru echipajul celor doi șoferi, în cinematograful de la clubul uzinei. Șoferii erau băieți tineri și rezistenți, plesnînd de sănătate și, deoarece făcuseră stagiul militar, unul la tancuri și celălalt la un regiment de artilerie mecanizată, vroiau să arate că trecuseră prin misiuni infinite mai grele și că aceasta era pentru ei o simplă floare la ureche. Ascultară indicațiile inginerului la început cu mici și repetate ieșiri ironice, și abia după observația gravă a acestuia că-i va schimba și va căuta alți băieți pentru treaba asta, cei doi deveniră atenți și serioși în sensul dorit de inginer. Seara, după ce terminau obișnuitele consfătuiri de lucru, cei doi șoferi plecau spre casele lor, (inginerul îi sfătua să doarmă, ca să acumuleze o substanțială rezervă de energie), dar intrau în primul restaurant ce le ieșea în cale și acolo își dădeau drumul adevăratelor gînduri, rîzînd de teama nejustificată a inginerului, de grijile sale atît de numeroase și de excesive. Îngrijorările acestuia erau pentru ei „bancuri” și „copilării” și se grozăveau, povestindu-și întîmplări din armată. Ion Panait luase parte, în timpul stagiului militar, la o aplicație care

trebuia să imite în gradul cel mai înalt tabloul unui război adevărat și povestea cum, la forțarea unui curs de apă, i se blocase tancul și rămase o jumătate de oră scufundat în mijlocul râului, acoperit de apă: — Să mor dacă mi-a fost frică! M-au remorcat și m-au tras pe mal. A venit după aceea un reporter de la ziarul „Apărarea Patriei” să mă întrebe ce-am simțit, dacă mi-am pierdut cumpătul și era grozav de intrigat că n-aveam ce să-i spun, că nu-i făceam declarații senzaționale. Ai avut un sentiment de abnegație? mă întrebase la un moment dat. Era ofițer, avea grad de căpitan, vă închipuiți că trebuia să vorbesc cu el respectuos, dar îmi venea mereu să rîd și să glumesc. I-am spus pînă la urmă părerea mea că despre eroism nu avem dreptul să vorbim decît în condiții de război. Ce vreți? Asta-i părerea mea. Și chiar așa este: se poate compara înțepenirea unui tanc în mijlocul unui râu, cu trecerea printr-un cîmp minat, printr-un baraj de artilerie și prin fața lansatoarelor de flăcări?

— Eu am pățit-o mai grav, spusese Marin Savu. Conduceam un I.M.S. și la o curbă, era asfaltul ud și plin de mîzgă, s-a răsturnat mașina și a luat foc...

Povestind astfel de întîmplări, grozăvindu-se unul în fața celuilalt, în felul prăpăstios în care elevii vorbesc despre aventurile și revelațiile lor erotice, sau cum au copiat la teze fără să fi fost prinși, cei doi șoferi se treziră prieteni la toartă în săptămîna ce precedă călătoria, astfel încît în zorii zilei de 15 iunie, în momentul cînd trecură poarta uzinei se gîndiră că erau legați unul de celălalt într-un fel pe care nu și l-ar fi putut imagina pînă atunci. Era în sentimentul acela un amestec de mîndrie largă, un orgoliu nemăsurat, o dorință arzătoare de a face niște lucruri memorabile, o bucurie secretă de-a fi puși în situația să arate curaj și cutezanță, abnegație și măiestrie. Inginerul însuși îi salutase la pornire, venise cu noaptea-n cap să-și ia rămas bun de la ei, să le mai spună o dată, în linii generale, cum trebuie să se comporte și ei erau acum foarte mîndri că porneau la drum cu această ceremonie oficioasă și gravă.

Îndată însă ce trecură dincolo de poartă, pe strada principală a localității, își dădură seama că trecătorii, muncitori care se îndreptau spre uzină și gospodine care mergeau la piață, fiind locuitori ai unui oraș cu o veche tradiție industrială, nici măcar nu se uitau la mașina lor și la cazanul de douăzeci de tone pe care trebuiau să-l transporte ca pe un ou de mastodont, fără să-l zgîrție măcar, pînă la capătul celălalt al țării.

— Acesta-i un oraș de gușați, se trezi Ion Panait că spune pe un ton jignit. Habar n-au ce oameni sîntem noi. Nici măcar nu ne merită că locuim în mijlocul lor.

Era foarte sincer ceea ce spunea Ion Panait și, deși tovarășul său nu-i răspunse, se vedea lîmpede că fețele amîndurora erau întunecate de un sentiment de jignire pe care numai oamenii trecuți prin serii nesfîrșite de bucurii și insatisfacții mai mari sau mai mici și le pot ține ascunse. Cîrînd însă, chiar înainte de a ieși din oraș, putură să se bucure în felul copilăresc și romantic pe care-l doreau. Panait opri mașina la stația de benzină și, în timp ce umplea rezervorul, omul din stație, un băiat care-i cunoștea bine, se arătă interesat de transportul lor:

— Unde-ați plecat, vikingilor, cu ceanul ăsta?

— Așa-i zici, nene Constantine? Păi știi cîte tone are istoria asta? Douăzeci! zise Panait pe un ton lăudăros, ca și cum el ar fi topit minereul, ar fi laminat oțelul și el ar fi sudat cazanul acela enorm, dîndu-i forma perfectă și împunătoare ce-o avea.

— Unde îl transportați?

— La Leșu Ursului, în Moldova...

Într-adevăr, trecătorii aruncau priviri curioase spre mașina lor, atrași nu numai de gabaritul neobișnuit al cazanului, ci și de viteza mică a mașinii. Oricine putea înțelege că, purtând o sarcină atât de grea, mașina trebuia să înainteze încet și cu o grijă sporită. După alte câteva ore mașina intră în defileul de la Bouțari, spre Poarta de Fier a Transilvaniei. Era o zi frumoasă de vară, mici un nor nu se vedea pe cerul străveziu ca sticla și pantele acoperite de păduri bătrâne păreau că alunecă încet, o dată cu mașina lor. *Autoturisme* repezi treceau văzînd pe lîngă ei și viteza acestora făcea să iasă și mai mult în evidență, prin contrast, viteza de melc a camionului.

Începu amurgul, veni întunericul și hotărîră să oprească mașina. Aveau dispoziție expresă să nu meargă decît ziua. Panait opri mașina în dreptul stației subcetate. Se vedeau foarte frumos luminile verzi și roșii ale celor două semafoare, pe porțiunea cu cremalieră a liniei se auzea pufăind greu o locomotivă care urca dinspre Bouțari, dar aci, aproape, înconjurîndu-i parcă din toate părțile, greierii fîrîiau ca zeci de ceasornice îngropate în pămînt. Gara părea pustie, deși cele câteva ferestre luminate arătau că înăuntru erau oameni, un împiegat, poate chiar oțtîva călători plictisiți și nerăbdători, picotînd pe băncile din sala de așteptare.

Cei doi coborîră din cabină. Panait controlă luminile de poziție și ocoli mașina în timp ce Marin, la oțtîva pași mai departe, uda tulpina unui agud, rîzînd în felul său țărănesc și observînd pe un ton filosofic:

— Ioane poți tu să-mi spui de ce caută omul un pom chiar dacă nu-l vede nimeni și-i întuneric beznă, ca de exemplu acum?

— Nu știu, Marinică. Nu m-am gîndit niciodată la problema asta.

— Dar unde pleci? întrebă Marin, observînd că prietenul său orbecăia să găsească drumul spre gară.

— Mi-am terminat tura, zise Panait. Mîine conduci tu și eu voi sta ca un beamter lîngă tine.

— Poate găsești o pițigoaică, zise Marin.

— Oh, dacă aș găsi așa ceva, aș aduce-o în coate și-n genunchi pînă la tine...

— Să nu stai mult, că eu mă culc și nu-ți mai deschid ușa. Te las afară.

— Bine, am să mă întorc repede.

Ion ocoli clădirea gării, ușor amețit de cîntecul greierilor și de răcoarea pădurii care se vedea înnegrind și mai tare întunericul în imediata vecinătate a stației și își aminti deodată că înainte de a visa să devină șofer, vroia să se facă fochist de locomotivă. Tocmai atunci trenul care urca dinspre Bouțari ajunsese în gară și se opri cu un scrișnet mare de frîne și cu un zgomot repetat de tampoane.

Era un tren mixt, cu vagoane de marfă și cu câteva vagoane de clasă, cu ferestrele slab luminate și murdare. Se zări legănîndu-se un felinar de vînt. Șeful de tren, sau conductorul venea spre gară și legăna felinarul într-o mișcare egală, ca a unei limbi de ceasornic. Cineva de pe peron, care îl cunoștea probabil, deși era întuneric, îi strigă cu un glas limpede:

— Tovarășe Mitroi, vezi că trebuie să luați cinci vagoane pentru Simeria.

Cel pe care-l chema Mitroi răspunse cu totul altceva, ca și cum ideea de a lua cele cinci vagoane era un lucru de la sine înțeles:

— Mai e deschis restaurantul la voi? Vreau să beau o bere la gheață.

— Chiar și pentru un singur mușteriu, Wilii e în stare să țină restaurantul deschis toată noaptea.

— Se plictisește și el, ce vrei! zise cel pe care îl chema Mitroi, trecînd la un pas prin fața lui Ion și îndreptîndu-se cu felinarul

legănat spre o ușă întredeschisă pe care Ion nu o observase până atunci.

Ion se luă după Mitroi, se împiedică de-o traversă, fu cât pe-a aci să cadă și înjură cu un glas surd. Mitroi ridică felinarul, oprindu-se în fața ușii întredeschise și spuse vesel :

— Să vii mâine cu un hârleț, măi tovarășe, să sapi acolo, că ai să găsești o comoară.

— Ba am să plantez un stâlp cu un bec de-o sută de lumini, zise Ion și intră în restaurant la un pas după necunoscutul cu felinar. Restaurantul avea o singură încăpere și, din pricina teighelei și a celor două mese, una lângă singura fereastră și cealaltă lângă ușă, totul părea foarte înghesuit și strimtorat. O lampă Petromax lumina încăperea și sticlele de pe stelajul din spatele teighelei păreau prăfuite, ca niște decoruri fără folos. Plutea un miros amestecat de mîncăruri, băuturi și tutun și, deși ușa era întredeschisă, aerul părea irespirabil.

— Wili, dă-mi o sticlă de bere, zise ceferistul care intrase înaintea lui Ion.

— Mi-ai adus bateriile pentru radio ? îl întrebă Wili, în timp ce scotea capsula de metal a sticlei.

— Am uitat, fi-r-ar al dracului, se scuză ceferistul. Dar, lasă — continuă el — că mâine ți le cumpăr de la Simeria. Uite, îmi fac nod la batistă...

— Tovarășul ce dorește ? îl întrebă Wili pe Ion, care, cercetînd cu o privire fugară interiorul, descoperi că la masa de lângă ușa întredeschisă stătea o domnișoară. Fuma cu un aer foarte îngîndurat și avea înaintea ei pe masă o ceașcă de cafea.

— Aveți cafea naturală ? întrebă atunci Ion, dar întrebarea o rostise cu o intonație aparte, pentru a fi remarcată de tînăra de la masă. Ea întoarse fața spre el, în felul molatec în care unii oameni vor să înregistreze ce anume se petrece în preajma lor, dar și să mențină totodată o distanță precaută între lucruri. Wili răspunse că are o cafea cum se prepară numai la Băi și Ion ceru o cafea mare și un rom. Wili îi spuse să ia loc la masă. La masa de lângă fereastră stăteau trei tărani și acolo nu mai era loc. La masa de lângă ușă erau însă două scaune libere. Pe unul din ele tocmai se așezase ceferistul. Pusese felinarul pe masă, sticla lângă felinar și își aprindea acum o țigară. Ion se apropie de scaunul liber și întrebă cu un glas neutru, adresîndu-se în egală măsură fetei și ceferistului :

— Permiteți să mă așez și eu aici ?

— Desigur, zise tînăra. Locul e liber.

Ion se așeză cu acea grijă excesivă a tinerilor timizi, cărora li se pare că fiecare gest poate fi interpretat în sute de feluri. Vru să-și aprindă apoi o țigară, căută pachetul de țigări în buzunare, își dădu seama că-l lăsase în mașină și se ridică, îndreptîndu-se spre teighea, să cumpere un pachet. Întrebă :

— Ce țigări aveți ?

— Naționale și Mărășești, spuse Wili.

— Snagov n-aveți ?

— Snagov ? O dată la an dacă mă întreabă vreun client, de Snagov. Asta-i o gară foarte izolată și se perindă călători puțini pe-aici.

— Dă-mi un pachet de Naționale.

Ion reveni la masă și se așeză cu aceeași grijă tăcută, adresată fetei. Aceasta zîmbi și zise cu un glas foarte liniștit și firesc :

— Luați de la mine o țigară Snagov. Mai am în valiză două pachete.

Ion simți că obrazul i se îmbujorase de surpriza acestei intervenții și refuză aproape înfricoșat de ușurința cu care destinul fă-

cuse între el și ea legătura aceea mică și atât de binevoitoare. Ceferistul intră și el în vorbă :

— Fumătorii se înțeleg totdeauna. De ce nu te servești, dacă îți oferă tovarășa țigara favorită? Am fumat și eu, știu ce înseamnă o țigară. Cineva a zis, nu-mi aduc aminte cine, „dau un imperiu pentru o țigară“. Al dracului împărat!... Darnic, nevoie mare.

Tînăra zîmbi șters, ceferistul se simți încurajat de acest zîmbet și întrebă :

— Călătoriți departe ?

— La Suceava.

— Oleoleo — izbucni ceferistul. Aveți de mers, nu glumă. Dar mata încotro mergi ? Îl întrebă pe Ion.

— Eu am trenul meu.

— Lucrezi la Cefereu ? întrebă feroviarul.

— Sint șofer și am camionul în fața gării. Duc niște utilaje la o întreprindere mînieră, la Leșu Ursului.

— Și dumneata ai de mers ! constată ceferistul și duse sticla la gură. Era grozav de însetat fiindcă nu lăsă sticla pînă ce nu o goli. Apoi își șterse buzele cu dosul palmei și se ridică.

— Pe mine mă scuzați, timpul nu-mi permite ! zise el și după ce plăti, făgăduindu-i încă o dată lui Wili c-o să-i cumpere baterii de la Simeria, ieși din restaurant. Wili aduse ceașca de cafea, apoi reveni cu pătărelul de rom și întrebă profesional :

— Mai doriți ceva ? Avem cîrnăciori oltenestești cu castraveciori murăți. Pot să vă fac o omletă sau un cotlet la tavă.

Ion se uită la tînăra din fața lui și, cu același glas firesc ea spuse :

— Cîrnăciorii sint delicioși...

— Da, conveni Ion. O porție de cîrnăciori. Dar o porție dublă. Apoi rise și adăugă roșindu-se pînă la urechi : într-adevăr că sint flămînd. Am plecat de la Bocșa în zorii zilei și la prînz am mîncat la Oțelul Roșu, dar am mîncat în fugă și fără poftă. Dacă n-aș ști că tovarășul meu de drum a adormit, m-aș duce să-l trezesc, să mînce și el.

— Sinteti cu încă cineva ? întrebă tînăra și felul ei de a vorbi, senin și firesc, fără nazuri, îi plăcu atât de mult lui Ion, încît acesta conveni dintr-odată, în forul său interior, că tînăra era grozav de simpatică. Bău din paharul de rom o sorbitură mică, dîndu-și seama ușor înspăimîntat că vroia să facă o impresie bună, să nu-l creadă bețiv și necugetat.

— E grea meseria de șofer, zise tînăra. E probabil foarte grea, dar cea mai teribilă rămîne aceea de miner.

Ion surise la gîndul că ea, oricum, vorbea din afara lucrurilor, ca un spectator ocrotit și ferit. O clipă nu știu ce să spună la această constatare a fetei, i se păru că firava legătură trebuie ținută cu orice preț și zise repede :

— O femeie vede lucrurile astea grele de la distanță...

— Soțul meu e miner. A lucrat la Lupeni...

— A murit ? întrebă Ion cu o grabă de care se căi în aceeași secundă.

— N-a murit ! Ferească Dumnezeu ! Acum lucrează la Leșu Ursului și mă duc la el.

— Ia te uită ! zise Ion și făcu ochii mari. Păi acolo mergem și noi. Ducem un cazan la Leșu Ursului. Un cazan cît o casă. Are douăzeci de tone.

În clipa următoare Ion se gîndi să-i propună să meargă și ea cu mașina, dar se înspăimîntă de această idee, amintindu-și că Marin îi urase numai cu puțin timp în urmă să găsească și să aducă o „pițigoaică“, iar el îi răspunsese că dacă ar găsi așa ceva, ar aduce-o în coate și-n genunchi pînă la mașină.

— La ce vă gândiți? întrebă tînăra și Ion Panait tresări, speriat la ideea că fata i-ar fi putut citi gîndurile. Ridică paharul de rom și se trezi că întreabă:

— E-adevărat că minerii beau grozav de mult?

— Și despre șoferi se spune așa ceva...

— Se spune, dar nu se poate generaliza.

— Asta vreau să spun și eu. Soțul meu nu bea. Are ulcer.

— V-am adus cîrnăciorii, zise Wili, strîcîndu-le pentru o clipă dialogul. Apoi adăugă: doriți să desfac și o sticlă de bere?

— Da, conveni Panait și, uitîndu-se la tînăra femeie din fața lui, spune gestionarului să aducă două pahare.

Tînăra nici nu acceptă vizibil, dar nici nu refuză această invitație ușor disimulată și lui Panait îi păru bine că ea continua să ia lucrurile firesc, cu o discreție liniștită și lipsită de meandre. De la început pînă acum se uitase la ea fără încetare, deși cu un sentiment ușor de teamă și strîmțorare, ca un om care privește din stradă, pe-o fereastră deschisă, în interiorul unei locuințe și se teme să nu fie surprins în această ipostază nepotrivită și vinovată. „E într-adevăr foarte frumoasă” se gîndi Panait, dar nu putu împinge gîndul mai departe, simțind că dacă făcea acest lucru, trebuie să ajungă la o ipoteză necuvîncioasă. Și totuși, pînă la urmă se gîndi și la asta și formulă în sinea lui: „e desigur una din acele neveste de miner care fac pe mironosițele, dar care, cînd bărbații lor sînt în șut și scot cărbune în adîncul pămîntului, ele fac dragoste învinuindu-și soții că-s impotenți”. Femeia părea că suportă privirea lui ușor și fără să-i dea vreo însemnătate. Își aprinse o nouă țigară, apoi ridică paharul de bere și spuse:

— Vă doresc sănătate și să călătoriți fără nici un accident.

Panait surise. Ciocniră paharele, dar ea abia își umezi buzele. „Așa procedează toate — își zise Panait. Întîi se prefac că nu beau, apoi se îmbată și cînd se trezesc, încep să plîngă și să se vaite că ai profitat de ele”. Cei trei țărani de la masa de lîngă fereastră terminară de băut și se ridicară să plătească. Apoi ieșiră cu desagiile lor mari pe umeri. Unul dintre ei se aplecase, ca să nu se lovească de pragul de sus și tînăra zise:

— Așa de înalt e bărbatul meu. Are doi metri și cinci.

— Sînteți căsătorită, își aminti Panait cu un glas dintr-odată pesonajit.

— Încă nu sîntem cununăți legal, mărturisii tînăra uitîndu-se cu un aer visător la un inel de fum care se lățea ușor, pe măsură ce se înălța.

Inelul îi înconjura acum capul și Panait surise, observînd că femeia arăta ca o sfințită din icoanele vechi de pe zidurile bisericilor. Apoi se gîndi că Marin ar fi procedat altfel, cu sfidarea lui care nu lăsa loc nici măcar unei împotriviri mici și repede trecătoare. Ar fi invitat-o în mașină, i-ar fi propus s-o ducă pînă la destinație, iar el își face acum probleme și iată, s-a întristat ca un copil, aflînd că ea este căsătorită și că nici măcar n-a trecut luna de miere. Nu știa ce să mai spună, era gol de idei și paralizat și ar fi dorit grozav de mult să intervină Wili cu o vorbă, să le spună că-i tîrziu și că trebuie să închidă localul, dar gestionarul trebăluia la teighea, se auzea clinchet de pahare, le spăla la robinet și le aranja după mărime pe un grătar de tablă și părea că uitase de cei doi tineri.

— E tîrziu, spuse atunci Panait și femeia spuse că într-adevăr e tîrziu, dar că n-a băgat de seamă acest lucru pînă atunci.

— Timpul trece foarte repede cînd vorbești cu cineva, spuse ea, dar nu pe tonul profund al acelor oameni care filozofează chiar și pe cele mai banale teme, ori pe tonul firesc și simplu, cuminte și calm care îl neliniștea atît de mult pe Panait și îi înhiba orice inițiativă.

Îl chemă pe Wili ca să plătească, vru să achite el toată consumația, dar tînăra femeie refuză cu încăpăținare și acest lucru îl umili și mai mult. În clipa aceea se hotărî eroic să nu mai insiste cu absolut nimic și să se întoarcă singur la mașină. Totuși afară, în întuneric, întrebă sec, ou o grijă falsă :

— Unde vă duceți acum ?

— Am lăsat bagajul în biroul de mișcare. Am acolo două valize și o butelie de aragaz. Voi sta în sala de așteptare.

— Eu mă duc la mașină, zise deodată Panait cu un glas rău, dar pe care îl voia rău în primul rînd pentru el. Era ca un fel de răzbunare pe care ținea să și-o aplice singur, deși nu se petrecuse nimic care ar fi putut să justifice acest lucru, el nu-i propusese nimic și ea nu avusese ce să refuze. Panait se hotărî s-o lase singură, pe peronul slab luminat de un singur bec agățat deasupra ușii biroului de mișcare și îi întinse mîna. Ca și cum îi datora o ultimă explicație, onomastică, ea își rosti numele, așa cum fac de obicei fetele din provincie în momentul cunoștinței cu vreun băiat :

— Maria.

— Poftim ? întrebă Panait pe un ton surprins și ea repetă cuvîntul.

Panait rîse înveselit de mica lui prostie și neatenție și spuse cu un glas mare :

— Pe mine mă cheamă Ion. Ion Panait.

— Mulțumesc, zise tînăra.

Părea și ea strîmtorată, nu știa ce să facă în clipa aceea și spuse, ca și cum lucrurile trebuiau să fie totuși clare fără nici un scop anumit :

— Îmi iau bagajele și-am să stau în sala de așteptare.

— Să vă ajut eu, se oferî Panait.

Impiegatul auzise desigur dialogul lor și ieși în fața ușii deschise. Nu păru să-i placă faptul că tînăra apăruse însoțită de un bărbat. Ea îi spuse că-i mulțumește foarte mult pentru bunăvoința de a-i fi ținut în grijă bagajele și el se uită la Panait cu o privire pătrunzătoare și bănuitoare. Apoi spuse :

— Eu nu dorm, tovarășă ; dacă mai aveți nevoie de mine băteți în geamul ghișeuului de bilete.

Panait roși iar. Simțea într-un mod nu îndeajuns de definit că vorbele acelea erau rostite pentru el, ca să-l prevină să fie cuminte și să-și vadă de treabă.

Panait înșfăcă butelia și una din valize, care i se păru a fi cea mai grea. Parcă era umplută cu pietre și, în timp ce-o ducea spre sala de așteptare, se lovî cu ea de genunchi la fiecare pas. În sala de așteptare era întuneric și în primul moment lui Panait i se păru că nu mai era nimeni. Aprinse un chibrit și-l roti în jurul său pînă ce se fripse la degete. Observă totuși că pe una din cele patru bănci de lemn stăteau trei țărani, poate chiar cei ce fuseseră în restaurant. Tăceau, aveau ochii cirpiți de somn și păreau total indiferenți la ceea ce se petrecea în jurul lor.

— Pe care bancă vreți să stați ? întrebă Panait, și tînăra arătă o bancă lîngă perete. Îi așeză valizele și butelia lîngă bancă. Apoi, aprinzîndu-și o țigară, îi spuse prevenitor :

— Să aveți grijă de butelie, să nu facă aripi.

— Da, zise tînăra cu un glas din care se vedea totuși că nu i s-a întîmplat niciodată nimic rău și că are o încredere largă în oameni.

În mod nelămurit, lui Panait îi plăcea că vroia acum să plece și mica lui satisfacție, deși nemărturisită, avea o undă sadică și orgolioasă, ca și cum din toate cîte putea să-i mai spună în chip de rămas bun la despărțire, ideea că o lasă dinadins singură în

bucura cel mai mult, ca o declarație de independență psihică, dar nu numai de independență, ci și de indiferență. Totuși spuse altceva. Spuse că-i frînt de oboseală, că în zori trebuie să-și continue drumul și că trebuie neapărat să doarmă măcar două-trei ceasuri.

— Ați fost foarte drăguț cu mine, răspunse tînăra și lui Panait i se păru că ea făcea o ultimă încercare de a-l reține, dar în sufletul său simțea o înverșunare subită, un imbold copilăresc de a se răzbuna pentru un motiv înșelător și de a pleca singur la mașină.

Ieși fără să mai spună o vorbă. Marin închisese portiera și adormise, astfel încît Panait trebui să bată în geam, cîteva minute în șir, pînă se trezi Marin bosoșumflat și iritat că-i stricase somnul. Panait se lungi îmbrăcat pe patul său și Marin începu repede să sforăie. Ce-i pasă? se gîndi Panait. El n-are nici o grijă, habar n-are că era cît pe-aci să-i aduc o femeie plocon. Dar poate că n-ar fi venit, își continuă gîndul Panait, surprins să-și dea seama abia acum că de teama acestui refuz se purtase atît de sfidător și indiferent. Închise ochii, se întoarse cu fața spre peretele metalic, dar îi redeschise imediat, și, ridicîndu-se ușor, își întinse gîtul și privi spre gara care stătea solitară la poalele tîlvei împădurite. Lumina verde a semaforului lucea ca o stea de o concentrată puritate coloristică. Era o liniște desăvîrșită și după ce ațipi toropit de oboseală, Panait o visă pe Maria și continuă dialogul cu ea, dar el nu era nici acum binevoitor și se încapățina să n-o invite în mașină. În vis însă nu se temea că va fi refuzat, că îi era frică de Marin nu numai că va fi necuviincios cu ea, ci mai presus de orice că ea avea să-l placă pe Marin.

II

Știți cum sînt diminețile de vară: noaptea trece repede, lumina, vinătă întîi, se face apoi curată ca sticla, aerul răcoros miroase a sulfînă și pomii sînt plini de păsări ca de niște fructe ciudate, însuflețite.

În cabina camionului tras lîngă mica și anodina gară Subcetate, cel dintîi se trezi Marin. Era rîndul lui să stea la volan și începu preparativele de plecare. Îl lăsă pe Panait să doarmă în continuare, dar atunci cînd porni motorul, spre a-l încălzi, Panait sări în sus ca un arc și întrebă topit de mirare:

— Ce e, mă? Plecăm?

— Păi dar cum?

— Cît e ora?

— Cinci și un sfert, zise Marin.

— Păcat că e cinci și un sfert...

— De ce să fie păcat că e ora cinci și un sfert?

Panait nu mai răspunse, fiindcă, aruncîndu-și privirea spre peronul gării, văzu acolo ceva care-i răsturnă toate gîndurile. Coborî din cabină și porni cu pași repezi spre peron.

— Unde plecași? întrebă Marin. Vezi că am s-o iau din loc fără tine.

Panait nu-l auzi, sau pur și simplu nu-l interesează ce spune Marin. Nu avea ochi decît pentru ființa suavă și delicată care stătea cu un aer foarte trist pe peron, lîngă o kutelie de aragaz și două valize.

— N-ai plecat, Maria? o întrebă Panait cînd ajunse lîngă ea. Tînăra tresări. Nu-l observase decît în clipa cînd îi adresase întrebarea.

— Am adormit și am pierdut trenul, se desvinovăți Maria cu un glas moale și înspăimîntat. Apoi adăugă: acum nu mai am alt tren decît după masă la gase.

— Nu vrei să vii cu noi? Nu mai aștepți și nu mai schimbă nici un tren și te vom duce direct pînă la destinație. Doar tot la Leșul Ursului mergem și noi.

— Am bagaj greu și nu vreau să vă incomodez, zise Maria, însă orice altceva ar fi spus, ochii ei aprinși acum de recunoștință arătau că primește propunerea.

Panaît zise pe un ton hotărît :

— Să mergem la mașină.

Înșfăcă de minerul metalic butelia, luă și una din valize, cea mai grea și porni spre mașină. Maria venea în urma lui, cuminte și ascultătoare, fericită că soarta îi surîdea într-un mod atît de simplu și ușor. Marin, care în sfîrșit observă că Panaît aducea la mașină o domnișoară, avu impresia că ea venea lipsită de orice urmă de împotrivire și teamă, ca un miel spre abator și nu se putu opri să nu exclame pentru el însuși : al dracului Panaît. Nici nu-l credeam atît de expert... Ajunși la mașină, Panaît îi spuse :

— Marine, îți recomandez pe tovarășa Maria. Mergă și dumneaei exact pînă unde mergem noi.

— N-o să ne mai fie urît pe drum ! constată Marin cu un glas vesel, dar vorbele îi înghețară repede pe buze cînd văzu ce privire aprigă are Panaît, una din acele căutături aspre cu care profesorii reușesc să reteze într-o secundă vacanțul dezlănțuit al unei clase întregi.

Nu-i nimic se gîndi resemnat Marin, să fie și asta numai a ta. Toate bucuriile vieții să fie ale tale. Eu am să stau în banca mea, cuminte ca un școlar de la grădiniță. Dar dacă ea o să mă placă pe mine, numai pe mine, sau și pe mine, ce-ai să mai zici, dragul meu prieten și tovarăș ?

Panaît nu zicea nimic, fiindcă habar n-avea la ce anume se gîndea Marin, ce idee îi răsărise în cap.

Erau gata de drum. Marin porni mașina și gara alunecă ușor, ca într-un film colorat. Tînăra stătea între ei. Panaît era tăcut într-un fel crispat. Marin ar fi vrut să știe la ce se gîndea Panaît, dar era la volan și trebuia să fie atent la drum, astfel încît uită repede de Panaît. Conducea într-un fel pe care-l voia spectaculos, îi apostrofa pe șoferii care-l depășeau, vroia să arate că meseria asta o ținea în degetul cel mic de la mîna stîngă, s-o uimească, pe Maria, dar curînd observă că ea atîpise și stătea cu bărbia în piept, istovită de nesomn și oboseală. Atunci tăcu și el, minute în șir. Văzu în față fuiuarele de fum și flăcările mari ale furnalului de la Călan și abia atunci îi spuse lui Panaît :

— Simt că ard, măi, frate-meu...

— Bea și tu niște apă, îi răspunse Panaît cu un glas întunecat, dar nu chiar atît de rău, ci mai mult temător să nu între Marin în gîndurile lui.

— Mai bine mi-ai povesti cum ai găsit-o.

— N-am ce să povestesc.

— Ce-ai de gînd să facem cu ea ?

Panaît tăcu și Marin începu să fluiera cu o veselie falsă și ambițioasă. Apoi, observînd genunchii fetei, făcu din gură „țîț”, își trase bascul pe sprîncene și întrebă provocator :

— Văzuși ce genunchi are, drăcoaița ?

Panaît se întoarce pe jumătate și trase rochia fetei, ca să-i acopere genunchii. Apoi zise :

— Vezi-ți de volan. De ce ții tu să ne supărăm unul pe celălalt ?

În clipa aceea Marin își dădu seama că într-adevăr ținea să se supere, dar în felul ironic și sălbatic al copiilor cînd vor să-l mai muțărească pe cineva mult mai mare și mai puternic decît ei, pe

cineva foarte grav și serios, ca să-i micșoreze meritele și să-l facă de ris.

— Dacă-i tai litera de la coadă și-i pun acolo un „n“, o cheamă ca pe mine. Spune tu dacă asta nu-i un semn divin al soartei?

— Are bărbat nu te mai gîndi la prostii!

— Păi, Leanța nu era măritată?

— N-o compara cu Leanța ta.

— La Orăștie, nu, dar la Sibiu sau la Sighișoara am să mă logodesc cu ea...

— O dau jos, zise Panait cu o grabă înspăimîntată.

— De ce s-o dai jos?

— Ca s-o scap, continuă Panait pe același ton necugetat.

— Deveniși tutore. Are să-ți crească și-un cioc uite-aița de mare, pînă la Sebeș. A! Dacă te-ai îndrăgostit de ea, și te-ai hotărît s-o iei de nevastă, atunci mă retrag. Mă mulțumesc să fiu martor. Sau naș.

— Ai început să vorbești prostii, se apără Panait cu un glas moale și iritat, dar Marin continuă să alerge cu vorbele sale ironice pe panta aceea foarte amețitoare, ca și cum descoperise în acel fel de a vorbi o plăcere extraordinară:

— Cum dracu faci tu că te încrezi atît de repede în vorbele femeilor? Ai băut aseară cu ea, nu-i așa? Ai băut și ți-a turnat ceva în pahar.

Panait, care îl asculta numai pe jumătate atent, ca într-un vis, adeveri pe neașteptate:

— Am băut o cafea și o sticlă de bere. Și ce-i rău în asta?

— Unde-ați băut?

— În tufetul gării.

— Și de ce n-ai adus-o în cîrcă pînă la mașină?

— Aștepta un tren.

— Și a pierdut trenul...

— Chiar l-a pierdut. A ațipit în sala de așteptare și...

— Vroia să-l piardă, ca să meargă cu noi. Măi, dar prost te-a mai făcut maică-ta!... Tu ești ca ăla, aveam noi un copil în sat, a rămas copil la minte și cînd s-a dus la recrutare. Îl durea foarte mult capul și zicea morfolind cuvintele „a buba a capu“... L-o fi săltat mă-sa, zicîndu-i „să crească maaare băiatu, să se facă mumos“ și de douăzeci și nouă de ori l-a prins în brațe, dar a sută oară l-a scăpat...

— Spune, dai înainte, că eu tac și ascult. Dar despre ea să nu vorbești așa...

— Știi cum le cunosc eu pe astea care umblă lele prin țară? Ele vor să trăiască o viață ca-n filme și pe unde umblă, mint de-n-gheață apele. Ca să vezi, am avut un bărbat bețiv și am fugit de la el. Că l-am prins cu una, îi ducea salariul și acasă venea cu buzunarele întoarse pe dos. Că mă bătea, ca să mă alunge...

Lui Panait i se posomorî pe încetul fața și lui Marin i se păru că spusese niște adevăruri mari și evidente și că din pricina lor se întristase Panait, dar nu vru să se oprească din torentul său de ipoteze și continuă: tot secretul este să nu le dăm crezare decît unu la sută.

În clipa aceea se auzi glasul Mariei:

— Vă rog să mă iertați că am adormit, dar sînt nespus de obosită.

Marin o privi cu coada ochiului și zise cu un glas triumfător, adresîndu-se de fapt nu ei, ci lui Panait.

— Lasă că oprim la Orăștie. Facem o haltă de ajustare și ne întărim cu o cafea.

— Da, o cafea are să-mi facă bine.
— Sînteti căsătorită? o întrebă Marin cu un evident exces de politețe.

— Sînt ca și căsătorită. Ne cununăm legal la Leșu Ursului.

— Și acum l-ați părăsit?

— Nu l-am părăsit de fel. A fost permutat acum trei luni la Leșu Ursului, i s-a dat acolo apartament și acum plec și eu acolo. Marin nu credea, sau se făcea — pentru Panait — că nu crede nimic din ceea ce spunea tînăra femeie de lîngă el și zise cu un aer filozofic:

— Permutările astea seamănă de obicei foarte bine cu niște despărțiri. Tatăl meu așa s-a despărțit de mama. Zice: „mă duc eu înții, văd cum e și cum mă simt și pe urmă vii și tu cu tot calabalăful. A scris o carte poștală că stă la dormitor cu alți cincizeci de bărbați, a mai trimis o scrisoare că i s-a promis să-i dea o cameră la bloc și pe urmă i-a scris că n-a primit nimic, că l-au amînat și uite așa a trecut anul. I-au dat pînă la urmă „ciuci“, adică nu i-au dat nimic și casa a rămas stricată. Rar, la trei luni o dată, apoi și mai rar, fi scoria mamei că e sănătos, care sănătate o pofteste și celor de-acasă. L-a dat mama în judecată pentru „abandon“ și tot ce-a cîștigat a fost o biată pensie alimentară...

Era foarte trist, ceea ce spunea Marin cu mica lui cruzime care provenea dintr-o detașare și îndepărtare continuă de lucrurile povestite și Maria se apăra cu o convingere în care parcă nici ea nu mai credea:

— Omul meu nu-i așa.

— Eu zic înții să ajungem acolo, să vă întîlniți cu bărbatul și abia după aceea...

— Prietenul meu glumește, zise Panait.

— Văd că glumește.

— Ba nu glumesc de fel. Viața m-a învățat să pun totdeauna răul înainte. Dar și dacă ar fi într-adevăr așa cum zic eu, nu-i încă totul pierdut. Dumnezeu ești frumoasă și repede poți să-ți găsești alt bărbat. E plină lumea de burlaci care nu vor să plătească impozitul de necăsătoriți. Uite, eu mîine mi-aș pune pirositiile pe cap, dar sînt urît ca dracu și nu mă vrea nimeni.

— Nu ești urît, zise Maria pe un ton blînd și convins, întorcînd fața spre el ca să-l vadă mai bine.

— Sînt mai frumos decît prietenul meu? întrebă dintr-odată Marin.

— Și el e drăguț...

— Are părțile lui, conveni Marin.

Maria încă nu-și dădea seama că el ironiza lucrurile. Ceea ce povestise, foarte pe scurt, despre modul cum se stricase casa părinților săi, trezise ușor în Maria un sentiment de compătimire, dar și ea, întocmai ca Panait, asculta vorbele ca într-o stare de visare înșelătoare și unele cuvinte păreau să alunece în zbor foarte înalt, pe deasupra lor. În răstimpuri, cînd totuși unele cuvinte sunau ca o ironie ce nu mai putea fi ascunsă, ea se uita înții la Panait, ca și cum ar fi vrut să observe reacția ce-o produceau asupra lui, apoi la Marin, cu o uimire inspăimîntată, însă repede stinsă. O liniștea fața împietrită a lui Panait, o liniștea și surîsul etern care juca pe buzele lui Marin. Cu toate acestea atmosfera în cabină se deteriora încet și evident. Marin începu să povestească despre Leanța, într-un fel ciudat și răscolitor, cu un amestec sălbatic de mîndrie bărbătească și dispreț, cu un cinism ascuțit uneori, dar și cu o plăcere candidă, de copil răsfațat și inconștient.

— Nu ți-e teamă cu noi? întrebă la un moment dat Marin și ea stătu cîteva clipe să se gîndească, apoi spuse pe un ton foarte sigur:

— Mă simt ocrotită, așa cum stau între voi.

Marin roși de plăcere, își șterse o sudoare imaginară de pe frunte, apoi întrebă din nou :

— Dar când o să ne vadă bărbatul tău, ce-o să zică ?

— Sint convinsă că nu va spune nimic. Are o foarte mare încredere în mine.

— Vezi ? Eu sint fierul dracului. Orice pot să cred din cîte adevăruri există pe lumea asta, numai faptul că există căsnicii în care soții nu se înșeală, asta nu pot să cred. Așa ceva nu există. Chiar și numai cu gîndul și tot sunt înșelate.

După această afirmație aprinsă și rostită pe un ton vindicativ, se așternu o tăcere grea. În tăcerea asta au ajuns la Orăștie. Orașul era frumos în ziua aceea de vară, o auto-stropitoare uda strada principală și niște copii, îmbrăcați numai în chiloți de baie, mergeau în urma auto-stropitoareii, se lăsau împroșcați cu apă și trecătorii îi priveau cu o vădită bunăvoință. Apoi trecu în susul străzii, spre uzina chimică, o coloană de clei care cintau marșul brigadierului „Răsună valea”. Trecătorii, parcă n-aveau nimic altceva de făcut decît să înregistreze banalele evenimente ale străzii, se opreau în loc și îi petreceau cu privirile. Cu același interes se uitară și la cazanul uriaș ancorat pe platforma camionului lor și Marin spuse :

— Ce înseamnă și provincia. La cafea au să povestească și azi și mâine, ce utilaj au văzut trecînd pe strada principală !... Ia fiți atenți și voi ce ochi cască provincialii ăștia !... Merită să le facem onoarea și să bem o cafea în orașul lor.

— Da, conveni Maria. O cafea ne-ar face bine la toți trei.

Opriră în fața unei cofetării, dar apăru ca din pămînt un milițian. Salutînd politicos, spuse să tragă mașina cu douăzeci de metri mai încolo și Marin ripostă oțios :

— Dar bine, tovarășe plutonier, aici-așa se scufundă pămîntul ?

— Conformați-vă indicatorului de parcare. Ia uitați-vă ce mare și vizibil este. Trageți în spatele autoturismului alb. Dar unde-ați plecat cu matahala asta ?

— La Leșu Ursului, zise Marin. Băgăm ursu-n cazan.

Milițianul zîmbi și se urcă pe trotuar. Privi cum parchează Marin mașina, apoi o porni agale în susul străzii. Cei trei intrară în cofetărie. Era o cofetărie mică și grațioasă și la cele cîteva măsute clienții consumau înghețată.

— Am să servesc și eu o înghețată, zise Maria.

— Voia la domnia voastră ca la Banu Ghica, zise Marin, revenind la tonul său vesel.

Se așezară la o masă lingă teighea și Panait ceru două cafele și o înghețată. Apoi Maria se ridică și, cerîndu-și iertare în felul ei simplu și firesc, cu neputință de a fi refuzat, spuse că ar vrea să caute un debit să cumpere o ilustrată. Se îndreptă spre ușă, iar Marin privi în urma ei toptit de plăcerea sa falsă și agresivă, apoi se înnegri subit la față și sări în picioare.

— Ce-ai pătit ? întrebă Panait.

— Las-că-ți spun eu, zise Marin și se îndreptă spre ușă. Ajuns lingă masa din apropierea ușii, la care stăteau trei tineri pletosi, îmbrăcați în cămăși violente colorate și în pantaloni de cow-boy, Marin așeză palma sa grea pe umărul unuia din tineri și acela își întoarse fața de hirsut murdar spre el. Era un tînăr cu o barbă roșcată și țepoasă și ținea o lulea marinărească în colțul gurii și părea să fie grozav de sfidător.

— Măi, acesta, tu știi românește ?

— Și ce-i dacă știu ?

— Dar codul manierelor civilizate îl știi ?

— Te-ai îmbătat cu sirop de zmeură ? întrebă disprețuitor bărbosul, dar în secunda următoare Marin îl apucă strîns de barbă și-l

ridică de pe scaun. Il împinse pe lângă masă, ajunse cu el în pragul ușii întredeschise și, răsucindu-l ca pe un tirbușon, îi aplică un picior în fund. Apoi, foarte liniștit, reveni la masă și-i întrebă pe ceilalți doi pletosi :

— Voi ați plătit aici consumația ?

Cei doi păreau grozav de neliniștiți de agresivitatea lui Marin, de forța teribilă și plină de indignare ce se degaja din trupul său bine zidit. Nu mai așteptă răspunsul lor și le spuse cu un glas care nu îngăduia nici o păsuire :

— Plățiți rapid și plecați de-aici. Păi cum vine asta ? Nu poate un om cinstit să intre cu soția lui aici, și vă legați de ea ?

În clipa aceea Maria reveni în cofetărie.

Se făcu stacojie la față când îl zări pe Marin, întâi ezită, temătoare de scandal, apoi se opri lângă el și-i spuse :

— Te rog eu să-i ierți.

— Ce să-i iert ? În chestii d-astea nu iert pe nimeni !

— Te rog, hai să trecem la masa noastră.

Se reasezară la masă. Se ridicase și Panait în picioare atent, contrariat. El nu observase nimic, nu cunoștea pricina acelui incident și când îl întrebă pe Marin ce s-a întâmplat, acesta pufni mînios, dar în locul lui răspunse Maria :

— Când am trecut adineauri pe lângă masa celor trei tineri, unul dintre ei s-a legat de mine.

Apoi se întoarse spre Marin și-i spuse :

— Tipii de soiul ăsta sînt foarte periculoși. Eu am văzut la Petroșani un băiat tăiat cu cuțitele într-un restaurant.

— Un astfel de cuțit, care să mă taie pe mine, nu s-a fabricat încă ! Ai uitat că eu îs fierul dracului ?

Peste zece minute erau din nou în cabină.

Marin pufnea în continuare supărat și jignit : îi părea rău că nu le-a aplicat în mod demonstrativ o corecție sănătoasă, „să le vină mîntea la cap“. Maria parcă uitase de incident și începu să vorbească despre alce ei :

— I-am trimis lui Marin o ilustrată. Poate-o să ajungă înaintea mea acolo.

— Care Marin ?

— Tot Marin îl cheamă și pe soțul meu.

— Ia te uită, ce sărac e calendarul bărbaților, observă Marin înveselit dintr-odată.

În zare se vedeau acoperișurile și turlele Sebeșului.

— Eu zic să prînzim la Sebeș, spuse Panait și Marin constată că i s-a făcut, într-adevăr, o foame de lup.

III

Sebeșul este un oraș cu aspect de burg. Stai de pildă într-un restaurant, în cel mai bun local din oraș, situat pe strada principală care aici se confundă cu o porțiune apreciabilă din șoseaua națională și realizezi unul din cele mai neașteptate paradoxuri. Localul e nou, foarte modern, sticlele de bere stau ca niște grenade în frapierele pline cu gheață, iar dacă îți arunci privirea spre stradă vezi clădiri vechi de cîteva secole, un turn medieval și o porțiune din zidul cetății. Așezîndu-se la o astfel de masă, lângă una din marile vitrine ale restaurantului, Marin zise că dacă el ar fi responsabilul unității, i-ar îmbrăca pe ospătari ca pe niște cavaleri medievali, în cămăși de zale și coifuri de cositor pe cap.

— Cum ne-ar mai servi ? întrebă Panait zîmbind de ideea aceea năstrușnică și Marin, în sufletul căruia încă mai stăruiau ecourile incidentului de la Orăștie, zise :

— Unde mai pui la socoteală și faptul că ospătarii ar fi apărați împotriva huliganilor !

În timpul prânzului, nimeni nu-și mai dădu seama de la ce anume pornise, Maria începu să povestească o întâmplare care, la vremea ei, ar fi putut să aibe un sfârșit tragic.

— M-ați întrebat dacă-l iubesc pe omul meu. Stau cu el de doi ani, dar abia acum o lună am făcut cununia civilă. Acum un an s-a produs o prăbușire de galerie și a stat izolat acolo o zi și o noapte. Nu m-am mișcat de la intrarea minei. Douăzeci și șapte de ore n-am dormit și n-am mâncat nimic. Atunci am simțit cât de mult țin la el. Nu mă gândisem niciodată la acest lucru, nu-mi pusesem niciodată o astfel de întrebare. Dar atunci a fost dintr-odată altceva. Mă îngrozea singurătatea. Nu mai știam să fiu singură.

În timp ce ea vorbea toate astea, cu un glas pe care parcă o teamă imensă de nefericire îl făcea să sune cu o umilință aproape insuportabilă, Marin luă un șervețel de hîrtie creponată, îl îndoi și făcu din el o barcă, apoi scoase un pix și scrise pe el aceste cuvinte și cifre care nu păreau să aibe nici o legătură cu ceea ce spunea Maria:

„2 VIKINGI ȘI 1 FATA“

— Ce-ai scris acolo? întrebă Panait cu o curiozitate prefăcută.

— Am scris și eu o prostie, se scuză Marin și, mototolind hîrtia, o aruncă în frapierea de lângă masă.

Maria însă, observase ceea ce caligrafiasse Marin pe șervețel și zise cu un suris plin de bunăvoință:

— Da, știu că șoferilor de pe camioane li se spune vikingi...

Atunci, din nou fără vreo legătură nici cu cele povestite de Maria și nici cu mica sa inscripție de pe barca de hîrtie, Marin întrebă cu o voce care trăda o nerăbdare subită:

— Rămînem desează aici, sau facem halta la Sibiu?

— Eu zic că la Sibiu e mai bine, spuse Panait și Maria mărturisi că ea nu cunoaște nici Sebeșul, nici Sibiu și că îi este indiferent.

— Eu cunosc un băiat care nu zice „indiferent“, ci „incluziv“ spune el ori de cîte ori vrea să spună că îi este indiferent.

În momentul acela, în sfârșit, își făcu apariția ospătarul ca să-i întrebe eu un aer neutru și obosit ce doresc.

Marin se grăbi să spună ce anume ar fi ținut să mănînce, întii o ciorbă de perișoare, apoi o friptură de porc la tavă, dar Panait se uită la el cu o privire atît de aspră, încît lui Marin i se topiră dorințele pe buze. Ce vroia să spună Panait cu privirea aceea de șef de post sau de pedagog? se întrebă Marin și înțelese imediat, rușinat pe sine însuși, că trebuia s-o lase pe Maria să vorbească. Ea alege același meniu ca și Marin, acest amănunt îl făcu pe Marin să se uite cu un dispreț ușor spre Panait, dar micul incident luă sfârșit aci.

Peste cîteva minute ospătarul aduse întiiul fel de mîncare, ciorba de perișoare. Era foarte fierbinte, se înălțau aburi ademenitori din farfurii și Marin ceru să i se aducă niște ciușcă. Ospătarul era sas și nu știa ce anume era „ciușca“.

— Ardei iute, zise Marin, și adăugă: rîzînd cu gura plină de de piine: adică... iute și repede, că ne grăbim. Miine dimineată avem treabă!

Se uită apoi la Panait, cu un aer de mică trufie, dar Panait era acum trist, părea că nu se mai gîndea la el, ci la cu totul altceva. „Ia te uită cum mănîncă Panait!“ își spuse Marin, descoperind modul în care Panait sorbea ciorba și cît de atent tăia cu limba găluștele de carne. Vrea să facă impresie, se gîndi în continuare Marin și această idee îl umili ușor, nu pentru că el n-ar fi putut proceda la fel, ci pentru că micul spectacol i se părea că i se adresa în primul rînd lui și atia în al doilea rînd Mariei. Dar imediat începu să mănînce și el la fel, cu o grijă sporită de a nu sorbi ciorba cu zgomot și de a nu rupe cu dinții din felia de pîine. Din clipa aceea prînzul i se păru lui Marin a fi un supliciu și tăcu pînă la sfârșit. Cînd veni ospătarul ca să facă

nota și să încaseze consumația, ca să-l pedepsească pe Panait în felul său simplu și direct, Marin zise ospătarului să facă o singură notă:

— Manda plătește, spuse el hotărît și împinse cu latul palmei banii pe care Panait îi scoase, așezîndu-i pe masă.

Apoi ieșiră din restaurant și se îndreptară spre mașina parcată pe cealaltă parte a străzii, în fața unei florării. Un milițian stătea cuminte și răbdător lângă mașină. Când ajunse lângă el, milițianul salută cu mâna la chipiu și, întrebînd cine conduce, ceru actele mașinii. Era un milițian de la Serviciul circulației și autoturismul său era oprit nu departe, în spatele altei mașini.

— N-ați băut nimic? întrebă milițianul, după ce se uitase în acte.

— Nici măcar un sifon, spuse Marin cu aerul său trufaș.

Poate că acest amănunt de ton cu mîndria nepotrivită ce-o conținea, sau poate că acest gînd îl avusese — nemărturisit — de la început, destul că milițianul îl rugă să se lase supus controlului de ebrietate.

— Or fi fost perișoarele fierțe în spirt, observă Marin cu un dispreț ușor disimulat și, în timp ce milițianul se uita la fiolă, Marin întrebă din nou, tot atît de ironic:

— Și-a schimbat culoarea?

— E în regulă, spuse milițianul și salută iar, simplu și sec, ca și cum micul ton ironic al șoferului trecuse neobservat.

— N-aveai voie să staționezi în fața restaurantului, spuse Panait după ce porniră.

— Ie-te-te! izbucni Marin, abia acum supărat de-a binelea. Adică să parchez mașina la gară și să vin pe jos pînă la restaurant? Să nu mă învețe el regulamentul, că-l cunosc pe de-a rostul, ca pe-o rugăciune de fircovnic. Nici n-am parcat în fața localului, ci în partea cealaltă.

Ajunseră la Sibiu în faptul serii și Marin întrebă:

— Ce-ar fi să mergem la motelul din Dumbrovă?

— N-am fost niciodată la Sibiu, zise Maria pe un ton care nu se împotrivea ideii de a merge acolo unde propusese Marin.

La intrarea în parking, funcționarul de la cazare spuse întîi că n-are nici un loc liber și Marin, care de la incidentul benign cu milițianul părea să fie grozav de înverșunat pe toate lucrurile din lume, sări ca ars:

— Ascultă, șefule, păi nu te uiți ce urs de metal transportăm în camion? Adică ai locuri pentru toți marțafonii plecați în aventură cu bani șterpeliți de la babacii lor și n-ai o căsuță pentru noi? Păi dacă intru cu cazanul ăsta în cabana dumneata cu chei și chitanțe, ce mai rămîne atunci din șandramaua asta?

— Tovarășe, zise funcționarul de la cazare, eu v-am spus fără să vă jignesc că n-am nici un loc. Puteți intra cu mașina în parking, dar dormiți în cabină. N-am loc în nici-o căsuță. Nu e clar ce-am spus?

— Nu mai insista Marine, zise Panait cu un aer convins și dezolat.

— Cum să nu insist, mă? Adică eu am plecat în craițic cu mașina? Nu am plecat să mă plimb aici-îșa, ori să duc o instalație tehnică necesară unei întreprinderi, căreia îi crapă maseaua după cazanul ăsta? Păi nu te uiți ce de bărboși mișună prin parking? Parc-ar fi seminar de popi, ori curtea unui schit. Nu-i nimic, sîrși Marin cele ce avea de spus funcționarului de la cazare. Să mă aștepți aici cu poarta deschisă, că mă întorc. Și-am să-ți amintesc că trebuie să-mi ceri iertare. Știu eu unde trebuie să mă duc.

Spunînd acestea, Marin se urcă în cabină și-l chemă pe Panait să nu mai piardă vremea, să se urce și el. Maria nu se dăduse jos din cabină, dar auzise de-acolo, întristată, întregul dialog.

— Ce vrei să faci ? întrebă Panait.

— Ai să vezi !

Reveniri în oraș și, după ce se interesă unde-i sediul județean de partid, Marin ajunge, mergînd pe miște străzi vechi și înguste, în Piața centrală. Panait era convins că Marin n-avea să reușească nimic, dar îl lăsă în pace. Marin luă actele mașinii, foaia de parcurs și ordinul de serviciu, bătu cu palma peste ele și zise pe un ton vindicativ :

— Dacă n-o să-și ceară scuze funcționarul ăla cu ochelari de cal, să nu-mi mai spuneți Marin.

Apoi se îndreptă spre intrarea în sediul Comitetului județean de partid. Privind în urma lui, resemnat și convins parcă mai tare că n-o să iasă nimic din insistența lui Marin, Panait îi spuse Mariei :

— Așa-i băiatul ăsta. Se aprinde repede, ca o clăie de fin.

După un sfert de oră Marin își făcu apariția cu un aer radios.

— S-a aranjat, zise el și porni motorul. Tot timpul după aceea, pînă la Dumbrovă, pufni și mai furios decît fusese la început și în clipa cînd ajunge în fața fragilei bariere de lemn de la intrarea în parking, deschise portiera și strigă tunător :

— Domnule Flaimuc, de ce nu m-ai așteptat cu bariera ridicată ? vrei să fac scobitori din ea ?

Funcționarul dădu — fără să crîcnească — drum liber mașinii și Marin îi spuse Mariei și lui Panait să coboare și ei din mașină, să vadă ce mielușel nevinovat și blînd a devenit acel funcționar păcătos care-i făcuse atîta sînge rău. Coborîră toți trei și, într-adevăr, funcționarul părea acum de nerecunoscut.

— Trebuia să-mi spuneți că aveți ordin de servici, zise el extrem de binevoitor în încercarea sa de a se dezvinovăți.

— Păi nu se vede cazanul ? De ce n-ați căscat ochii ? Ori poate doreați să dau bacșiș ?

Funcționarul era, evident, ușor descumpănit de neașteptata întorsătură a lucrurilor și era acum foarte conciliator. Vorbea cu Marin, îl credea șef de echipaj și Marin se simțea grozav de bine. Li se dădu o căsuță cu două încăperi, dar Marin zise că trebuie să le vadă întii, să-i conducă funcționarul acolo și abia după aceea poate spune definitiv dacă acceptă sau nu. Intră în amîndouă încăperile, le cercetă cu un ochi sceptic și meticulos, întoarse comutatoarele, răsuci cheile în uși, mișcă perdeluțele de creton de la geamuri, apăsă cu palma așternutul de pe paturi și abia după acest examen aiuritor, conveni că-i place totul și că acceptă. Funcționarul era foarte fericit că Marin era mulțumit și dădu să plece, dar, Marin îl mai reținu o clipă și îi spuse :

— Am observat că aveți acolo la poartă și un debit. Vreau niște țigări mentolate, străine.

— E-adevărat că avem, dar alea se vînd numai cu valută.

— I-ar vrei să mă duci, nene, cu preșul ? Ți-am spus doar că doresc să fumez niște țigări mentolate, zise Marin cu un glas care nu mai putea îngădui de aci înainte nici o împotrivire.

— Pentru dumneavoastră se face ! spuse funcționarul și adăugă, ștergîndu-și fruntea cu batista : cînd treceți spre restaurant, vă opriți la mine și vă ofer un pachet cu țigări mentolate.

— Vezi așa, șefule ! zise Marin cu aerul său triumfător.

După ce funcționarul se făcu nevăzut, Marin îi invită pe Panait și pe Maria la restaurant :

— Sînteți oaspeții mei. În seara asta am chef să beau o sticlă de Cabernet și să înfulec un somn la grătar. Mîine sînt liber. Conduce Panait !

Toată seara Marin manifestă o poftă debordantă de a vorbi, o veselie aprigă și înverșunată, parcă vroia să se răzbune pe ceva foarte trist și nelămurit, parcă vroia să refacă repede și împetuos un teren pierdut dintr-o prostie copilărească și din neatenție. Tot ceea ce spu-

nea era foarte simplu și adevărat, dar fiindcă era relatat pe un ton amețitor și grăbit, suna uneori ca o laudă mare și care mai avea nevoie până la sfârșit de-o mărturie în plus, de-o ratificare autoritară din afara lucrurilor, de undeva unde nici unul din cei trei nu ajunsese.

Panaît nici măcar nu gustă din vinul negru și dulce pe care îl alesese Marin, dar Marin bău îndesat, îndemnînd-o curtenitor și pe tinăra femeie să bea, că ea, oricum, nu are nici o răspundere pentru transportul cazanului. Marin sorbea din vin cu setea acelor oameni care vor să-și fortifice un curaj inexistent și de cîte ori se uita la Maria ochii i se încălzeau într-o lumină largă și ocrotitoare. Apoi, pe neașteptate, spuse :

— Habar n-aveți, nici chiar Panaît nu știe că eu am suferit odată o condamnare pentru tentativă de viol. Eram, ca și-acuma, doi vikingi și-o fată. Eu nu mă gîndeam la început să-i fac ceva, mi se părea că țineam într-un fel la ea, dar băusem mult și celălalt a venit la un moment cu ideea. Eram așa de amețit, încît am primit ideea aceea rîzînd. Fata tăcea, se agățase de mine, zicea că e îndrăgostită de mine și eu rideam de asta cu o poftă ne bună și nu știam cît de adevărate erau vorbele ei. Ziceam ca prostul : nu-i nimic, ție drag de mine, dar iubește-l și pe el, că eu nu mă supăr. Iubește-l pe el întîii și după aceea stăm și noi doi de vorbă. Fata a început să scîncească, apoi să plîngă de-a binelea și în sfîrșit să țipe. Eram în casă la cunoscutul acela al meu. Au apărut vecinii cu un milițian la ușă și am fost duși la secție. Am fost judecați după procedura rapidă, dar mie mi-au dat numai trei luni cu suspendarea pedepsei. M-a apărut și biata fată la tribunal. Zicea că mă iubea, că m-am purtat frumos, că nu-i făcusem nimic și că singurul lucru pe care mi-l reproșează este că l-am lăsat pe ăla s-o batjocorească.

Am jurat apoi să-l spetesc cu bătaia pe cunoscutul meu. A trebuit să aștept un an de zile pînă l-am eliberat și primul lucru pe care l-am făcut a fost să-i moi ciolanele. L-am zdrobit ca pe-o căpățînă de zahăr. Apoi am plecat din orașul acela și am venit de m-am angajat la Bocșa.

Asta am ținut mai presus de toate să vă spun, să nu ziceți pe urmă că n-ați știut, își încheie Marin povestirea.

Panaît rămase năucit, Maria ascultase totul în tăcere, cu pumnii strînși. Părea foarte uimită și poate chiar neîncrezătoare, dar într-un mod neîndurător cu ea însăși, nu cu Marin. Panaît credea totul. Îl cunoștea pe Marin și, deși auzea pentru prima oară de acel episod, înțelegea că Marin spusese adevărul și că singurul adaus înfloritor putea să fie doar bătaia ce i-o dăduse după un an de așteptare, celui necunoscut. Dar, ceea ce îl durea și-l neliniștea pe Panaît, jignîndu-l într-un fel foarte crud și acut, era sentimentul că istoria aceea fusese relatată nu pentru Maria, ci pentru el.

Ca să verifice acest lucru, se ridică de pe scaun și-i spuse Mariei :

— Aș vrea să te invit la dans.

Maria tresări speriată, spuse că-i grozav de obosită, că momentan nu dansează, poate mai tirziu, dar Panaît observă că ea se uitase la Marin, parcă l-ar fi consultat din privirea aceea rugătoare dacă să danseze sau nu. Marin nu spusese nimic, nici măcar nu clipise din ochi, dar eu nu vru să danseze și Panaît se așeză resemnat la locul său. Atunci Marin bău însetat, aproape mînios, un pahar întreg de vin și spuse :

— Puteți să dansați. Eu nu mă supăr. Sincer vorbind, nici nu știu să dansez. Sînt un urs.

— Te-ai supărat ? întrebă Maria.

— Cînd mă supăr eu, totdeauna se produce un cutremur, spuse Marin și, încă o dată, Panaît avu sentimentul înristător că vorbele îi erau adresate lui.

— S-a supărat, spuse Maria, de data aceasta nu pe un ton nesigur și întrebător, ci cu spaima aceea mică și febrilă pe care femeile îndrăgostite în tăcere nu știu și nici nu pot s-o disimuleze.

— Invită-l tu la dans, spuse Panait cu un glas ușor ironic și Marin sări ca ars :

— Du-te dracului !

— De ce mă injuri ? întrebă Panait.

— Mai și întrebă de ce, zise Marin pe un ton neutru. Păi ce ? De englișvals îmi arde mie acum ? Vezi că n-ai înțeles nimic din ceea ce am spus eu adineauri ? Ți-a plecat mîntea de-acasă și trebuie să-ți explic : cu fata aceea puteam să mă căsătoresc, era norocul ce mi-l scoasese soarta în față, iar eu mi-am bătut joc de noroc și i-am dat de-a azvirlita cu piciorul. Când am să mai descopăr eu o fată ca aceea care plîngea și țipa și se lupta să scape din brațele huliganului unde o împinsese înconștienta mea ?

— Ai să descoperi, zise Maria. Să știi de la mine că sînt foarte multe fete curate.

— S-a făcut tîrziu, zise Panait și se ridică în picioare, să plece. La cinci pornim și nu vreau să stau la volan cu ochii cîmpiți de somn. Hai să facem plata și să plecăm.

— Nu sînt legat de nimeni, se împotrivi Marin cu o înverșunare subită. Eu mai stau și beau o sticlă de cabernet.

— Stau eu cu el, spuse atunci Maria pe un ton ocrotitor. Panait plecă, după ce îi spuse Mariei, în șoaptă, să nu-l mai lase să bea și să aibe grija de el.

Marin chemă ospătarul și mai ceru o sticlă de cabernet, dar nu se mai atînsese de vin. Apoi ceru două cafele negre.

— Cum le doriți ? întrebă chelnerul.

— Negre !

— Asta am înțeles. Vreau să întreb : cu zahăr, fără zahăr, sau cu zahărul alături ?

Marin păru dintr-odată foarte scîrbit de toată istoria asta meschină și zise :

— Care-i deosebirea ? Că ne putem fandosi cu o ceașcă de cafea, că ni-s ai dracului și nu suportăm decît cu zahărul alături și că astfel ne cauzează ?

Ospătarul plecă să aducă cele două cafele și Marin îi spuse Mariei :

— Crezusem că am uitat istoria cu fata aceea și uite că nu pot s-o uit cîte zile voi avea.

— E foarte trist că nu putem uita nenorocirile, zise Maria cu glasul ei ocrotitor și blînd.

Apoi sosi ospătarul cu cafelele și le așeză pe masă, dar Marin îndepărtă ceașca ușor, cu latul palmei. Nu mai avea chef nici de cafea și Maria simți imboldul să-l scoată din starea aceea de plictis.

— Vrei să plecăm ?

— Mă simt foarte bine aici, zise Marin, deși era clar că elogia o stare pe care n-o avea.

— Poate vrei să dansăm. Să știi că eu nu mă formalizez. Dacă vrei să dansezi, uite am să te invit eu la dansul ăsta.

— Nu știu să dansez și nici nu vreau.

În momentul acela se opri lîngă masa lor un tînăr. Nu avea barbă, dar era pletos. Dacă te uitai din spate la el, ai fi crezut că-i femeie. Purta un lînțisor la gît și de lanț era agățată o piatră. O piatră simplă, de rîu. Necunoscutul zise :

— Permiteți să dansez cu domnișoara ?

Marin nu-l observase în primul moment. Își pusese palmele peste obraz și stătea așa cu ochii închiși și acoperiți. Necunoscutul repetă întrebarea și Marin deschise ochii cu o mirare totală. Orice era posi-

bil, orice putea să se întâmple și să fie socotit în ordinea firească a lucrurilor, numai acel fapt, nu. Dar necunoscutul habar n-avea ce clocan al tristeții izbea surd în sufletul lui Marin și abia în clipa când privirea neagră și disperată de durere a lui Marin se ridică spre el, necunoscutului îi îngheță zîmbetul pe buze. Totuși nu se retrase, nu cedă și rosti din nou cu aerul acela ceremonios care, chiar când este sincer, pare poleit cu o ironie ascuțită și jignitoare.

— Vă cer mii de scuze, fiindcă doresc să întreb dacă permiteți domnișoarei să danseze cu subsemnatul.

În aceeași secundă Marin își în picioare, răsturnînd scaunul. Masa lor era situată pe terasă, lângă balustrada cu pergole și ghivece cu flori. Își înfipse mîna în gîtul tînărului și, izbindu-l cu capul în piept, ca un berbece, îl aruncă peste balustradă. Apoi sări și el balustrada și se prăvăli peste tînărul care încerca, amețit, să se ridice. Se vînzoliră pe aleea așternută cu pietriș mărunt și ascuțit. Orchestra se opri, lumea se precipită spre marginea terasei, lui Marin i se păru că orchestra cînta în continuare și izbea cu pumnul în plexul necunoscutului ca într-o baterie de jazz, simți că încasează și el lovituri de o tărie care-l descumpănneau pentru cîteva frînturi de secunde, și singurul lucru spre care își concentră toate gîndurile, era să rămînă în picioare. Apoi, chiar în clipa când primi o lovitură în bărbie și își simți maxilarul trosnind, i se păru că aude glasul lui Panait!

— Sînt aici, Marine, nu te lăsa!

IV

Cînd se trezi, primul amănunt pe care îl observă, dar nu-l înțelese ușor, fu lumina soarelui care se juca în frunzișul copacilor ca un susur de ape imateriale. Apoi zări fața îngrijorată a Mariei, aplecată asupra-i și auzi glasul ei:

— Te rog să stai liniștit.

Marin nu răspunse, pentru că nu înțelegea încă nimic. Nu pricepea nici rațiunea snopului de raze solare ce se jucau alunecînd în frunzișul înalt, nici rațiunea simplă a sfatului pe care i-l dăduse Maria și nici chiar micile zgomote metalice pe care le auzea undeva foarte aproape. Erau orele cinci dimineața și Panait făcea ultimele preparative de plecare. Apoi Panait se urcă la volan, Marin auzi zgomotul sec al portierei care se închise și abia în secunda când enormul camion se urni din loc, Marin înțelese că se găsea într-unul din cele două paturi situate în fundul cabinei. Stătea cu privirea ațintită spre unul din geamurile laterale ale cabinei și se uita la alunecarea ușoară a marilor coroane de copaci, a fațadelor și acoperișurilor de olane vechi, acoperite cu mușchi. Uneori i se părea că ieșiseră din Sibiu, fiindcă nu se vedeau decît copaci stufoși cu frunzișul clătînat de adierea vîntului, dar veneau în vedere alte calcane și acoperișuri de case și alunecarea lor semăna cu o peliculă blindă și frumoasă de reportaj cinematografic. Pe urmă ațipi, dar nu mult, fiindcă în răstimpuri agale îl trezea Maria care îi aplica pe bărbie și pe frunte cataplasme foarte reci și umede. Apoi nu mai vru să ațipească și încercă să afle ce dracu se întimplase cu el. O rugă pe Maria să-i povestească și ea începu să spună cu un glas în care, deși tristețea nu dispăruse cu totul, se simțea o căldură calmă și ocrotitoare:

— A venit un pletos să mă ceară la dans și tu i-ai înfipt mîna în gît. Apoi au sărit prietenii lui să-l scape și te-ai luptat cu patru nebuni deodată. Dacă nu era Panait, putea să se sfîrșească foarte rău. Noroc că a apărut el. Apoi a sosit o patrulă de miliție. Am dat și eu o declarație, au dat declarații și trei persoane care stătuseră la o masă lângă noi și fuseseră martore la întimplare. Te-a examinat și un

medic. A zis că nu-i nimic grav, afară de faptul că va trebui să-ți faci o radiografie a maxilarului. Pe cei patru i-au reținut la miliție.

— Au să dea de dracu la proces, zise Panait și, pentru o secundă, întoarse fața spre Marin.

— Ce-ai pe obraz? întrebă Marin, surprins să observe o pată neagră, tumefiată.

— M-am ales și eu cu o vinătaie, dar Maria a zis că o să-mi treacă pînă mă însor.

— Cine-a zis așa?

— Maria.

— Dar tu de unde-ai apărut? Nu porniseși să dormi?

— Ba da.

— Păi atunci cum?

— Am auzit zgomot și țipete și-am alergat să văd ce dracu s-a întimplat.

— Dormeai iepurește, constată Marin, dar prin aceasta nu spusese exact ce gîdea, fiindcă de fapt bănuia acum că Panait, plecînd de la masa lor, nu se dusesese să doarmă, ci stătuse la pîndă în parc, să-i vadă pe ei ce anume fac. Și, deodată, Marin simți cum îi îngheață în suflet o singură, mare și neliniștită întrebare: te pomenești că și Panait este îndrăgostit de Maria!

Apoi, într-un tirziu, ajunseră într-un oraș și Panait spuse, oprind mașina:

— Sîntem la Sighișoara. Eu vreau să beau o cafea neagră. Tu ce vrei să-ți aduc?

— Nimic. Cobor și eu.

— Ba eu te rog foarte frumos să stai aci, interveni Maria.

— De ce să stau? Nu mă doare nimic, zise Marin și dădu să se ridice, dar nu izbuti.

— Vezi? Am să stau lingă tine și-l rugăm pe Panait să ne aducă și nouă ceva. Eu aș vrea o înghețată. Vrei și tu o înghețată?

— Prefer o cafea.

— Bine, vă aduc o înghețată și o cafea.

— Dar te rog să torni în cafea și un coniac mic, zise Marin.

Panait coborî și intră în cofetăria în fața căreia oprise mașina. După cîteva minute ieși, ținînd într-o mînă un cornet de înghețată și în cealaltă mînă o ceașcă de cafea turcească. Cafeaua aburea frumos și liniștit și mirosea mai mult a rom Bacardi. Apoi reveni în cofetărie și își aduse și ceașca lui de cafea, pe care o sorbi încet, în ușa deschisă a camionului. Maria zise:

— Nici nu mi-aș fi închipuit să avem o călătorie atît de ciudată...

— Nu e nimic ciudat, spuse Panait, dar Marin se gîndi în forul său interior că totuși, călătoria lor era în multe privințe foarte ciudată și surprinzătoare. Apoi se gîndi în continuare că era îndrăgostit de Maria și această descoperire îl întristă adînc și o păstră pentru ei ca o taină copilărească și plină de-o frumusețe resemnată. Dacă n-ar fi căsătorită, aș cere-o de nevastă, conchise Marin și oftă, închizînd ochii.

— Te doare bărbia, nu-i așa? îl întrebă Maria cînd auzi oftatul său adînc.

— Nu mă doare nici o bărbie.

— N-am pomenit un om mai mîndru decît el, zise Panait.

— Da, e mîndru și curajos. Marin e un bărbat foarte viteaz, zise Maria cu o căldură mare în glas.

Apoi porniră din nou. Panait începu să fredoneze un cîntec, Maria iar puse o cataplasma rece pe bărbia lui Marin și acesta închise ochii de plăcere. Gesturile ei bune și ocrotitoare îi dădeau o stare dulce, parcă aluneca într-un vis nostalgic și Marin se gîndi turburat ce

tîrziu, cît de iremediabil tîrziu o cunoscute pe fata asta. Acum nu mai era nimic de făcut. Drumul spre ținta călătoriei se scurta văzînd cu ochii, aveau să lase cazanul la întreprinderea minieră, aveau s-o lase și pe Maria acasă și întoarcerea la Bocșa, simțea de pe acum, nu putea fi decît plină de-o tristețe adîncă. Dacă nu m-ar fi ales pentru treaba asta inginerul — se gîndi în clipa aceea Marin, revoltat pe destinul și lipsa sa de noroc — totul ar fi fost normal. Panait se oprise din cîntarea sa fredonată lent și Marin remarcă acest lucru, gîndindu-se că și Panait își va fi blestemat acum norocul lui slab. Îi era ciudă pe Panait, o ciudă nestăpînită și surdă, dar Marin își dăduse repede seama că trebuia neapărat să-și stăpînească și să-și reprime acest sentiment, deoarece nici el, nici Panait nu aveau absolut nici un drept asupra Mariei. Ea avea să ajungă a doua zi în noua ei locuință, iar seara, cînd se va așeza în pat, lingă soțul ei, între sărutările pătimate se va găsi cîteva momente să-i spună bărbatului că a călătorit cu doi băieți de treabă și care au ocrotit-o ca niște frați...

Drumul continuă astfel cu tăceri mari și îngîndurate. Uneori Marin închidea ochii, strîngea pleoapele cu o dușmănie surdă și sălbatică, adresată sie-și, apoi se trezea înspăimîntat că nu mai putea să-și aducă aminte cum arăta Maria și deschidea ochii repede, ca s-o vadă. Ea stătea liniștită, cu minile în poală, se uita la șoseaua care venea calm spre parbriz și părea că nu se gîndește la nimic altceva, decît la bărbatul ei și la locuința pe care nu o cunoștea încă.

Panait zise pe neașteptate, întrerupînd una din numeroasele tăceri :

— Minerii ăștia se pricep grozav la băut. Vreau să-i tragem un chef cu bărbatul tău.

— Am să vă invit la prînz, sau la cină, făgădui Maria. Nici nu știți ce gospodină faină sînt.

Apoi Panait întrebă, rîzînd ușor :

— Dar ce-o să spună cînd o să ne vadă plini de vinătăi ?

— O să-i povestesc totul. N-avem nici un secret față de el.

Ba da — se gîndi Marin cu o revoltă abia reținută. Eu am un secret. Eu m-am îndrăgostit de tine. Acesta-i secretul foarte adevărat și trist cu care mă voi întoarce la Bocșa. Numai lui Panait am să-l divulg, dar bănuiesc că și el îmi va mărturisi același lucru.

— Iar ai oftat ! observă cu mirare Maria și puse o nouă cataplasmă udă și rece pe bărbia lui Marin.

Seara ajunseră la Tg. Mureș. Peste noapte dormiră în mașină. Maria pe bancheta din față, cu capul spre volan, iar Panait și Marin pe cele două paturi din spate. Apoi veniră zorile. Ar fi fost rîndul lui Marin la volan, dar Panait zise că nu-i dă voie încă să pună mîna pe volan. Porniră la drum destul de tîrziu, pe la șapte, fiindcă Panait avu de lucru la motor. Luară micul dejun la o cofetărie în centrul orașului. Era o cofetărie foarte simpatică și curată și asta le spori pofta de mîncare. Comandară ochiuri cu șuncă și cașcaval, crenvurști cu hrean, ceai cu lămîie și cozonac. Apoi băură și un rînd de cafele turcești.

— Tu poți să bei și un Bacardi, îi zise Panait lui Marin. Și așa nu mai pupi volanul pînă la destinație.

Bărbia lui Marin arăta foarte urît. Era tumefiată și umflată serios, ca și cum l-ar fi durut dintr-odată toate maselele din gură. De fapt, îl durea cumplit, dar nu vroia să mărturisească acest lucru. Ceru ospătării un Bacardi și Maria îl consolă cu vorba ei simplă și care-i făcea atîta plăcere :

— Lasă că și lui îi trece pînă cînd se însoară.

Panaît zise zîmbînd larg :

— Nu-i chiar atît de sigur. Poimîine o sã facem calca întoarsã spre Bocșa și poate cã se înșoară pe drum.

— Așa de repede ? întrebã Maria zîmbînd.

— Soarta te grãbește uneori atît de tare, încît ajungem gîfîind la fericire.

Lui Marin i se pãru foarte adînc și adevãrat ceea ce spusese în clipa aceea Panaît și se uitã la el cu o privire plînã de recunoștință.

Apoi se urcarã în mașinã și pornirã din nou. Dupã cîteva ore drumul deveni frumos. Șoseaua șerpuia într-o vale adîncã, trecea prin zone împãdurite fastuos, urca și cobora pe serpentine amețitoare și Maria începu sã exclame pe tonul unei eleve care a pornit într-o excursie de vacanță.

— Nu mi-aș fi închipuit cã drumul va fi atît de frumos, repeta ea într-una, fascinatã de culmile de piatrã ale munșilor, de întunecimea grozavã a pãdurilor de brad, de vuietul adînc pe care-l făceau apele montane alergînd peste pietrele ascuțite.

La amiazã oprirã într-o comunã de munte și luarã masa la micul restaurant sãtesc. Panaît cumpãrã niște pãstrãvi de la un copil de țaran și bucãtãreasa micului restaurant îi prãji la tigaie, dupã ce-i tãvãlise în pesmet și mãlai. Apoi pornirã din nou și seara ajunserã la înãlțimea maximã a șoselei, la un restaurant-cabanã și care era o construcție foarte frumoasã, cu parterul de piatrã și cu etajul din birne de brad.

— Aici facem popas peste noapte, zise Panaît și Marin încuviințã cu plãcere.

La locul de parcare se mai gãseau vreo șase autoturisme, astfel încît camionul lor, tras lîngã un Fiat 600, pãru și mai uriaș decît era. Avurã noroc sã gãseascã și douã camere libere, una pentru Maria și cealaltã pentru ei. Fãcurã o baie, Panaît și Marin se bãrbierirã și se puturã privi în voie în oglindã, mirați cã vînatãile lor nu erau chiar niște flori la ureche cum le consideraserã a fi, pînã atunci. Își vãxuirã ghetetele, își pieptãnarã pãrul, îmbrãcarã cãmãși curate, apoi ieșirã din camerã și coborirã în restaurant s-o aștepte pe Maria. Amîndoi fãcurã ochii mari cînd o vãzurã cum cobora pe scara de lemn, îmbrãcatã într-o roche nouã. Fãcuse și ea o baie fierbinte și acum avea obrãjii aprinși. Rochia, albã, cu mici și delicate flori roșii, strînsã pe talie cu un cordon de lac, sandalele cu toc înalt, decupate, poșeta albã și o micã floare de cîmp în pãr, toate se potriveau pe aceastã ființã și îi dãdeau, ca unui manechin la o paradã a modei, o fragilitate neașteptatã, de porțelan fin și cu o suavitate a culorilor, remarcabilã. În restaurant se gãseau la mese vreo douãzeci de persoane, cãlãtori ca și ei. Bãrbații erau evident mai eleganți decît Marin și Panaît, dar între cele vreo opt femei, Maria strãlucua prin puritate și frumusețe. Toți întoarserã ochii spre ea în timp ce cobori scãrile de lemn și aceastã atenție uimitã și tãcutã, îi dãdu o amețelã ușoară. Și astfel, cu palma alunecînd pe palierul de lemn lustruit, Maria cobori scara, cu fața numai zîmbet și luminã, iar Panaît și Marin se ridicarã de la masã și venirã în întîmpinarea ei, la capul scãrii. Ea le spuse zîmbînd :

— O femeie se gãtește mai dificil. Are atîtea lucruri de fãcut spre a fi frumoasã...

— Noi am rãmas tot ca doi vikingi, zise Panaît cu un aer ușor stînjînit. De data asta voi sînteți invitații mei.

— Pãi cum așa ? întrebã Marin.

— N-am voie sã fac cinste de cîte ori doresc ?

— Ca sã nu vã supãrați, voi sînteți invitații mei. Pînã acum n-am putut sã plãtesc nici mãcar un ceai, zise Maria și îi luã pe amîndoi de braț, venînd cu ei spre masã.

Era foarte frumos în restaurant. Prin ferestrele mari se vedeau munții înroșiți de soarele care apunea grandios, iar în salonul încăpător albaurea fețelor de masă, vasele cu flori, trofeele cinegetice agățate pe pereți, blidarele și pieile de urs, alcătuiu o atmosferă de liniște și desfătare în care te simțai bine numaidecit.

Masa lor era situată lângă peretele imens de sticlă prin care, o dată cu înserarea, se vedeau farurile mașinilor ce urcau serpentinele spre cabana-restaurant și felul cum săgetau acele lumini, două câte două, î se păru Mariei atrăgător și spectaculos.

Veni ospătarul, îmbrăcat în straie țărănești și luă nota de comandă. Era un ospătar între două vârste, foarte răbdător și zăbovi destul de mult la masa lor, pînă hotărîrea ce anume să comande.

— Mîine am să stau eu la volan, zise Marin. Totuși, un pahar de Cotnari am să gust, că n-o fi foc.

— Sînteți cu cazanul acela cît o locomotivă? întrebă ospătarul.

Mașina lor se vedea încremenită la locul de parcare, în fața cabanei și ospătarul îi văzuse probabil la sosire.

— Da, zise Panait. Duceam cazanul la Leșu Ursului.

— Dacă plecați în zori, să zicem la ora patru, mîine la prînz veți fi la Leșu Ursului.

— Da, ce-a fost mult a trecut, zise Marin pipăindu-și bărbia.

— Acum vrem să mîncăm ceva bun. Ce-aveți aici?

— Avem și ceva specific.

— Ce anume?

— Friptură de căprior, păstrăvi afumați, tochitură à la Pipirig, balmoș à la Broșteni.

— Friptură de mistreț n-aveți? întrebă Marin.

— Ba da, zise ospătarul.

— Sîntem vikingi, spuse Panait cu aerul că se justifică și se prezintă totodată, iar ospătarul zîmbi binevoitor.

Cînară cu o poftă tinerească și de care se rușinară abia la sfîrșit, mirîndu-se că au lăsat masa goală. Apoi ieșiră pe terasa restaurantului și, rezemați de parapetul de piatră priviră la roiurile luminilor strănii care licăreau departe, în vale. Aerul era tare și de puritatea unui cristal de cuarț. Mirosea a brad și Panait zise:

— Cînd mă însor, aici am să-mi petrec luna de miere.

Apoi intrară în cabană, să se culce. În timp ce se dezbrăca, Panait îi spuse lui Marin:

— Vezi tu, cît de ciudate sînt acțiunile omenești!...

— Nu înțeleg ce vrei să spui cu asta, zise Marin, deși bănuia cam ce-ar fi vrut Panait să spună.

— Păi, în gară la Subcetate cînd am descoperit-o pe Maria, am zis c-o să avem o aventură, și-o să ne punem apoi bascul pe-o ureche. Pe urmă me-am gîndit la altceva. Acum sîntem foarte posomorîți că ea este căsătorită și că mîine o să ne despărțim pentru toată viața.

Stînseră lumina și continuară să vorbească pe întuneric. Prin fereastra deschisă întrau valuri de aer amirosînd a rășină și ei vorbiră despre Maria pe un ton resemnat, apoi atîpiră. Rugaseră portarul să-i trezească la patru și cînd auziră ciocăniturile în ușă, sîriră din așternut, mirați că trecuse vremea atît de ușor. Făcură pe rînd un duș rece, apoi se îmbrăcară, militărește, cu mișcări febrile. Cînd fură gata o anunțară și pe Maria, apoi ieșiră la locul de parcare să pregătească de drum mașina. Maria se ivi mai repede decît s-ar fi așteptat. Ducea valiza în mîna dreaptă și în mîna stîngă ținea două garoafe, una albă și una roșie. Le luase din vaza de pe noptieră. Vroia să ducă de-aici, nostalgia, amintirea floreală a unui popas de vis, dar cînd ajunse în dreptul celor doi prieteni, fi dăduu fiecăruia cîte o floare. Roșînd de uimire și bucurie, Marin observă că lui îi dăduse garoafa roșie.

Apoi porniră și Maria se declară fericită că, din cauza serpen-
tinelor, încă mai putea, o bună bucată de drum, să vadă micșorîndu-
se în urmă imaginea cabanei-restaurant. Peste o oră, cînd o zări
pentru ultima oară, rosti întristată :

— Gata ! A dispărut pentru totdeauna...

V.

Poate nu știți cum arată întreprinderile miniere nou deschise
în locuri izolate și înconjurate de munți. Cele care au zece ani cel
puțin, încep să semene dacă nu cu un orașel, măcar cu unul din
acele cîtune industriale, unde oamenii lucrează la întreprinderi fo-
nestiere, ori la cariere de piatră. Cînd văzu coloana minieră de
departe, Maria exclamă, ducînd palma la gură :

—Doamne, într-unul din aceste blocuri am să locuiesc de-aici
înainte !

Leșu Ursului i se păru o așezare foarte simpatică, se și grăbi
să afirme acest lucru, dar, pentru prima oară de cînd o cunoștea,
Marin simți că ea se agață de cuvinte cu o speranță înșelătoare și
firavă. Pînă aici, tot ceea ce spusese ea era foarte simplu și clar.
Vorbele sunaseră cu înțelesul lor imediat și nu exista în ele nici
o cută, nici o umbră sau vreo îndoială. Acum însă, pentru prima oară,
spunea un lucru, dar se simțea că nu-l mărturisește în întregime,
sau că lasă dinadins o îndoială, o marjă pentru a mai fi posibilă o
vîntoare evaluare, o întoarcere către cealaltă fărîmă de adevăr păș-
trată deocamdată ca o rezervă.

— De ce ai început să tremuri ? întrebă Marin.

— Nu tremur, zise ea, dar acum se auzea cum îi clănțane și
dinții în gură.

— Ce s-a întîmplat ? insistă Marin.

— Nu s-a întîmplat nimic. Poate că sînt obosită. N-am făcut
niciodată un drum atît de lung.

— Te lăsăm întîi acasă, zise Marin.

— Da. Apoi, după ce terminați istoria cu cazanul, veniți la noi.
Vă invit astăzi la prînz, deși nu mai am vreme pentru gătit. Dar o
să vă ofer ce-am să găsesc : roșii, brînză, conserve de pește, salam.

— Nu-ți face nici o grijă. Vrem să vedem cum te-ai aranjat
și-atîta tot. Unde vrei să te lăsăm ?

— Nici nu știu, zise femeia.

Atunci Panait observă două femei care stăteau de vorbă la
intrarea unui bloc și zise :

— Oprim în dreptul lor și le întrebăm. Cum îl cheamă pe băr-
batul tău ?

— Marin Cadariu.

Panait opri mașina și, scoțîndu-și capul pe fereastra cabinei,
întrebă cu glas tare :

— Mă rog frumos, nu știți unde locuiește Marin Cadariu ?

— În blocul de-alături, zise una dintre femei și amîndouă se
uitară curioase la Maria cum coborî din cabină și cum așază apoi
îngă ea valizele și butelia de aragaz.

Panait îi spuse :

— După ce predăm cazanul, ne înființăm. Poate să dureze o
oră, sau chiar două.

— Oricît ar dura, eu vă aștept. Nu-mi iau rămas bun de la voi.

Panait porni din nou. În cabină rămase doar parfumul femeii
și Marin închise iar ochii, dar îi deschise imediat, mîhnit că uitase
într-o clipă cum arăta Maria. Își scoase capul pe fereastră și privi
îndărăt. Mai avu timp s-o vadă pe Maria intrînd în bloc.

Scurt timp după aceea ajunseră la întreprinderea minieră. Lucrurile se desfășurară mai repede și mai ușor decât s-ar fi așteptat. Traseră camionul-platformă în dreptul unei rampe unde se găsea o macara portantă și peste o jumătate de oră cazanul se afla așezat pe rampă. Îndeplinirea apoi formalitățile de tirou cu ștampile și semnături și cei de aci fură foarte mirați să observe cât erau de grabiți cei doi să se întoarcă.

— Vă odihniți, vă luați bonuri de cantină, deseară dormiți la blocul necăsătoritorilor și mâine dimineată plecați odihniți.

— Avem neamuri aici la Leșu Ursului, zise Panait.

— Pe cine ?

— Pe Marin Cadariu.

— Parc-am auzit de el. Dar știți unde stă ?

— Am trecut prin fața blocului. Știm unde locuiește.

— Ei, dacă așa stă povestea, noi vă mulțumim că ne-ați adus cazanul fără nici o hibă și vă dorim drum bun.

Panait întoarse mașina și în momentul când o îndreptă spre poarta întreprinderii, funcționarul cu care vorbiseră pînă adineauri, le strigă din urmă :

— Mai avem un cazan la Bocșa ! Poate că tot voi ni-l aduceți !

— Cu plăcere ! zise Panait, dar Marin se gîndi că n-ar mai reveni aici nici dacă l-ar plăti cu un munte de aur. Maria devenise pentru el o prezență simbolică și aeriană, cu nepuțință de a mai fi ajunsă. Acum suferea în tăcere și nici măcar nu mai încercă să refacă mental imaginea ei. Resemnarea turnase primul strop de balsam peste inima lui tinăra. Tot ce mai dorea acum era s-o revadă pentru cîteva ore, să prinzească în casa ei nouă și de un singur lucru se mai temeă : să dea ochi cu bărbatul ei și acela, cu instinctul tuturor bărbaților din lume, să ghicească în tristețea sa sentimentul de dragoste pe care destinul i-l nimicise cînd nici n-avusese vreme să se înfiripe și să prindă aripi.

În clipa aceea Panait îl întrebă, trezindu-l din gînduri :

— Nu-i ducem și noi niște flori ?

— Unde vezi tu aici o floriarie. Crezi că ești la Codlea ?

— Uite în fața aceluia bloc o grămadă de tufe de trandafiri.

— Vrei să te-alunge muierile din bloc cu niște căldări de apă fierță ?

— Nu-i nimic. Trebuie să-i ducem măcar doi trandafiri, zise Panait și, oprind mașina, coborî. Se îndreptă cu pași hotărîți spre grădinața cu trandafiri din fața blocului, scoase briceagul din buzunar și, cu mișcări încete și meticuloase, începu să aleagă și să taie cei mai frumoși trandafiri.

Tocmai cînd revenea spre mașină, o femeie de la etajul doi al blocului îl zări și strigă în urma lui :

— Nu ți-e rușine, golanule, să rupi trandafiri din fața casei ?

Panait nu se arătă curios nici măcar să vadă cine striga în urma lui și se urcă în cabină. La cîteva minute după aceea, îmbujorați de emoție, coborîră amîndoi, fiecare cu cîte un buchet de trandafiri în mînă și intrară în bloc. Consultară lista locatarilor și văzură că Marin Cadariu locuia la etajul întîi, aparatamentul opt. Urcară scara cu grilaj metalic și se opriră în fața ușii apartamentului opt. Marin îl rugă din ochi pe Panait să sune el și Panait apăsă pe butonul soneriei. Se auziră pași venind spre ușă, apoi un glas necunoscut de femeie, întrebă pe un ton iritat :

— Cine-i ?

— Oameni buni ! zise Panait.

O necunoscută deschise ușa și îi întrebă :

— Cine sînteți ?

— Sînteți sora tovarășului Marin Cadariu, sau poate rudă cu tovarășa Maria. Noi am adus-o cu camionul de la Subcetate pînă aici..

— Dumneavoastră ați adus-o dumneavoastră s-o duceți îndărăt.

Uite, vă așteaptă cu bagajul făcut.

— Dar ce s-a întîmplat ? întrebă Panait îngrozit.

— Păi ce credeți ? Are bărbatul meu voie să țină două soții ?

E căsătorit legal cu mine. I-am arătat și tovarășei buletinul și actul de căsătorie.

Panait și Marin nu mai intrară în apartament. Pe lîngă soția lui Cadariu, Maria trecu încet, cu valizele în mîini și le depuse în coridor, în fața ușii. Apoi reveni și aduse butelia. Femeia închise ușa și cei trei rămăseră descumpăniți pe coridor. Apoi Panait luă valizele, Marin butelia și coborîră. Din cabina camionului Maria se mai uită o dată spre ferestrele blocului, zări o perdea mișcată ușor și mașina porni. Abia în clipa aceea Maria își lăsă fața în mîini și o podidi plînsul.

În aceeași seară ajunseră la cabana-restaurant și Marin, care conducea mașina, trase vehiculul în spațiul de parcare și zise decîs :

— Aici rămînem peste noapte.

Erau primele cuvinte care fură rostite de la Leșu Ursului pînă aci. Coborîră din mașină.

Urcară treptele de piatră, sub umbrele mari de material colorat și intrară în hol. Luară două camere, Maria urcă la etaj și cei doi tineri intrară în restaurant. O așteptară pe Maria, dar minutele treceau și ea nu se mai arăta.

— Du-te și vino cu ea în restaurant, zise Panait.

— De ce să nu mergem împreună ? întrebă Marin, dar Panait îi puse mîna pe umăr și îl îndemnă să meargă el singur. Du-te și nu mai întreba atîta. Nu fii copil. Du-te, dacă-ți spun. Tu te-ai bătut pentru ea, tu te-ai îndrăgostit de ea. Crezi că n-am simțit lucrul acesta ? Dimineață am să mă urc tot eu la volan, așa că poți sta cît vrei în restaurant. Du-te, Marine, și spune-i să coboare. Și să te porți frumos cu ea. Dacă ai să fii măgar, să știi că te snopesc în bătaie și nu mai vorbesc cu tine, toată viața.

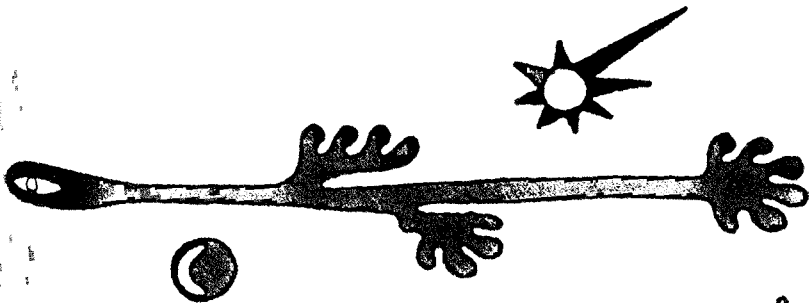
— Bine, Panait. Am înțeles.

Marin urcă scara de lemn. Era foarte emoționat și, așa cum îl privea de jos, Panait arăta ca un bărbat împăcat cu sine însuși și cu hotărîrea simplă a destinului. Apoi veni ospătarul și el îi întinase buchetul acela mare de trandafiri pe care îl ținea cu un aer încă stînjnit în mînă :

— Pune te rog buchetul ăsta de trandafiri în vaza de pe masa cea mai frumoasă.

— Acolo unde ați stat și aseară ? întrebă chelnerul.

— Da, zise Panait și se îndreptă spre masă, în urma ospătarului. În clipa aceea, în capul de sus al scării interioare, se iviră Maria și Marin. El o susținea de braț și în ochii ei umezi lucea o lumină mică și sfioasă.



mihu dragomir: inedite



as-noapte...

As-noapte iar simțit-am poezia
plutind neliniștită-n fața mea.
Era un ceas cînd somnul adormea
și singur mă găseam cu poezia.

Era un ceas cînd dintr-un nor galactic
mă desprindeam, pre-ntîmpinînd cuvîntul.
Mutește ca pe-un fir de telegraf,
îmi trimitea semnalele, Pămîntul.

O clipă, și-am văzut din nou cîmpia
cuvintelor arate tot mereu.
As-noapte iar simțit-am poezia
trecînd o clipă mîna-n părul meu...

colectiv

Mai gilgie-o Dunăre tînără-n vînt
sub fereastra chilie, mai sună
un cireș în pereții de pămînt
și-o licoare înceată
din penițele avare
din vasele sparte și dicționare
întîrzie o brumă roșcată.

Au plecat cu rosinantele la vînat
versurile nerîtmate.
La barieră anii și-au plătit darea
și călătoresc mereu halucinant
sub cerul lucitor și alb, ca sarea.
Singele iluziei e mai roșu
decît steagul muncitorilor cîntînd.
Îl așez pe ținpla chillei să ardă,
peste el mă aplec să vorbesc, balustradă,
steagul meu mai sus ca oricînd.
Singur, singur, aud răsufletul
unanim al vieții de belșug,
din adînc îngînatul meu cînt
aud Dunărea vie,
cum gîlgîie-n vînt.

viață

Tu nu m-ai mințit, viață.
Doar eu te-am crezut altfel,
ți-am alergat în întîmpinare
cu ochii măriți de presimțirea necunoscutului,
cu brațele desfăcute, ca un cîntec răspîndit pe cîmp,
cu pieptul gol, ca o dunăre de toamnă.

N-am crezut în primul ger.
N-am crezut în prima ploaie.
N-am crezut în anii de ger și de ploaie.

Dar vine și o seară cu ochi sleiți,
o seară cînd ploaia numără și numără,
o seară nu a zilei, ci a zilelor.
Ploaia numără amărăciunile,
liniștea face totalul...

Tu nu m-ai mințit, viață,
Doar eu te-am crezut altfel,
măsurîndu-te cu bobul meu de nisip.

Și totuși, poate m-ai și mințit...

m-am întors...

Zi de iarbă, flori șovăielnice
printre ziduri dărîmate
am trecut pe aici, cu port-harte-ul
cu traista mea cu grenade.

Printre cărți și inimi
cu mîlul în colțul gurii
am urcat în genunchi
coasta abruptă a urii.

Mai privim fotografiile
și dulapuri lustruite
în ce dicționare am găsit
minere pentru cuțite ?

Zi de iarbă, casă părintească,
m-am întors întreg —
zilele fragede, flori șovăielnice
nu le mai înțeleg.

29 iulie 1947 — Brăila



Se ofilesc, în glastre, mușcate de Harlem
și, în cămin, ard, tainic, dantele de jeratec,
Umple paharul și hai să descuiem
amintirile, prietene Lup Singuratic.

E ora cînd, din umbre, se țese dimineața
și-orașul își lucește bazaltul alb, pe străzi,
un rece vînt de martie, purtînd, ca trene, ceața,
împrăștie verdeața trecutelor parăzi.

În cadrele din casă, zimbește, stîns, Voltaire,
în mape stau, tăcute, proiecte-n manuscris.
Nu vrei să scrim poemul din purități de ger,
pe care-l vrem, într-una, dar încă nu l-am scris ?

cînd palmele flacără

Palmele flacără,
ți-ar răsturna statuia noptatecă,
e poate o șuviță de sînge în gîndul meu,
mai arzătoare setea lîngă faldurile ploii,
grăbește, grăbește e un înnec pentru cuvinte,
lînia se vrea frămîntată,
degetele flacără,
ți-ar răsturna statuia noptatecă.

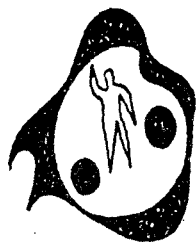
Într-o zi ca o grindină voi biciui orașele,
într-o zi vom fi răsufletul munților,
într-o zi voi călca cu pași de cutremur,
într-o zi vom fi o singură stea...

îmi odihnesc dragostea

Îmi odihnesc dragostea
lîngă umerii, de zăpadă, ai soarelui.
Ca un cîntec, ca un descîntec pescăresc, abia
se aud vocile pămîntului.

Dacă, mai neștiută, te am,
parfum tare de moarte,
ca un joc copilăresc, în nisipul fierbinte
cîntînd scoicile sparte,

e pentru cumpenile limpezite
ridicîndu-se-n zare,
amantă pieritoare, siluetă de fum
amantă nepieritoare.



ion minulescu

Dacă acum cam mulți ani — și de aceea nu-i număr, — v-ați fi aflat pe Calea Victoriei pe partea dreaptă mergînd spre Piața Victoriei, între cofetăria București și Palatul Republicii — atunci între Capșa și Palat, ați fi întîlnit pe la ora zece dimineața un om a cărui înfățișare v-ar fi oprit desigur privirile.

Era mai mult gras, purta pe cap o panama fină cu streșini largi, care umbrea o față rubicondă, cu ochi iscoditori, deși miopi, în dosul unor ochelari cu ramă groasă și închisă, un nas proporționat și o gură cu buze senzuale care strîngeau la închizătura lor o havană. Cămașa, cu o lavalieră redusă — poate singurul vestigiu din boema lui tinerete, era totdeauna deosebită; mi-amintesc că într-o vară pe țesătura cămășii erau imprimați buburuzi roșii. Vestonul larg, cadrilat sau cu dungă, o curea englezească de piele de porc, strîngea pantalonii de pînză deschisă, dar bine călcați, de pîntecel voluminos, și picioarele mici erau încălțate cu pantofi de calitate furnizați de Schul, un cizmar renumit din Piața Teatrului.

Mergea agale, flana, se uita la lume, se mai oprea în fața vreunei vitrine, iar mîna grasă cu unghii îngrijite mutînd havana dintr-un colț al gurii într-altul, avea la

inelarul stîng un inel de aur, cu un corîndon oval roșu și foarte mare, pe care era gravat în „entaille“ un cap de gorgonă.

Era Ion Minulescu.

Pleca de la Kubler, cafeneaua liberară cu renume din colțul Căii Victoriei cu strada Imperială, unde băuse șvarțul matinal și răsfoise presa de dimineață, operație necesară lăturalnicei lui îndeletniciri de gazetar, și se îndrepta către redacția unui ziar care era instalată la un etaj deasupra unei farmaci peste drum în cafeneaua Capșa ziar unde era redactor de ani de zile și semna articolele Koh-I-Noor. Jurnalul era politic, dar articolele lui, ca și cele ale fiinului stilist, gînditor și profesor de filozofie, Gr. Tăușan, nu aveau nimic de-a face cu linia politică a ziarului. Lucra acolo o oră, două, apoi pleca să cerceteze expozițiile de pictură și sculptură, pentru că a fost mult timp inspector, și apoi director al artelor din Casa Școalelor de pe lângă ministerul Instrucției, și îi erau în sarcină redactarea de referate asupra celor expuse. Înapoiat acasă, scria pînă la 5—6, apoi pleca din nou la Kubler. De rîndul acesta cina era în toi, în colțul din dreapta al cafenelei, pe canapele de plus roșu, în jurul meselor de mar-

mură se puteau vedea toți corifeii consacrați și cei „în spe” ai literelor și artelor de toate genurile. Acolo vedeai pe acidul și mult temutul Ilarie Chendi — spaima începătorilor în scris — pe Rebreanu, senin și cordial, pe visătorul Corneliu Moldovanu, pe ascunsul în nori Iosif, pe introspectivul Mitif Anghel, pe modestii începători Săulescu și Oreste, pe subtilul Alfred Moșoiu, pe pretinsul clasic Davidescu și, furișaji la un colț de masă, ruralii Visarion și Dragoslav. Nu lipsea plinul de duh și anecdote vinătorești Al. Cazaban și Mihai Sorbul, apărind din provincie pentru a se urbaniza. Rar venea olimpicul Obedenaru, care pentru a calma discuțiile câteodată furtunoase, nu ezita să recite vreo odă în metru antic. Acestor sclavi ai scrisului se alăturau pictorii Camil Rescu, Nicu Dărăscu, Iser, Theodorescu-Sion, Jean Steriadi, Al. Satmary, muzicianul napolitan Alfonso Castaldi, plin de haz și culoare, precum mai rar masivul Stork și dionisiacul Späthe.

În mijlocul tuturor trona Minulescu, Minu — cum îi ziceam noi cei mai apropiați, care cu verva lui scinteietoare și cu glasul lui care lua câteodată accente acute, domina tumultul.

Se discuta de toate și mai ales se sfirteau cu umor noile producții literare și se analizau curente ce încercau să se impună. Se treceau zilnic în revistă polemicele dintre semănătoriști, poporaniști, junimiști de la Convorbiri literare, simbolisti din jurul *Vieții Nouă* a lui Densusșianu, după cum nu scăpa de săgețile boante citadela lui Mihalache Dragomirescu, care în Convorbirile lui Critice avea abilitatea să descopere talente contestate. Minu îi stăpânea pe toți. O meșă rebelă de păr castaniu îi cădea pe frunte, ochelarii îi alunecau de pe nasul injectat și mimica lui expresivă cu încruntări și tâmbete alternate constituia un arsenal de mijloace care înfrîngea multe opoziții.

Glumele și farsele nu lipseau.

Cinematograful nu luase pe atunci vîntul de azi. Sălile de spectacole erau puține. Într-una din acestea

— în fața teatrului Național — mai există și azi — se anunțase prezentarea unui concurs de călărie al celebrei școli de cavalerie italiană de la Torre de Quinto. Minu propuse lui Castaldi să meargă împreună la filmul italian, ceea ce Alfonso acceptă. Au găsit locuri în banca a doua, dar în fața lor erau instalați un șir de pietrari italieni, guralivi și agitați. A început filmul. Călăreții săreau obstacolele cu mare avînt. Pietrarii exclamau în cor: Bravo Torinese, bravo Piemontese — Che bel allura! Cum cădea cîte unul sau calul deroba, exclamau cu furie, lovind cu palmele genunchii: Porco-dio, napolitano!

Castaldi, ca napolitan, începu să se agite pe scaun. Minu rîdea pe infundate.

La a doua repriză, aceleași exclamații și aceleași apostrofe pentru napolitani.

Castaldi nu mai putu răbda și într-o franțuzească cu accent spuse:

— Să mergem. Nu pot tolera atmosfera aceasta.

Insistențele lui Minu de a rămîne pînă la sfîrșit nu au avut nici un rezultat. În stradă Minu l-a întrebat de ce nu l-a lăsat să vadă spectacolul. Castaldi, infuriat, i-a replicat:

— Cum să rămîn să văd pe bratele acelea cum mă ofensează?!

Trebuie lămurit că italienii de sud, artiști în toată puterea cuvîntului, dar inactivi, au un dăspreț profund pentru cei de la nord, muncitori industriași.

— Dar bine, i-a răspuns Minulescu, de ce n-ai ripostat?

— Eu? Dar ce puteam face contra monștrilor aceia? Nu i-ai văzut ce brațe, ce mușchi aveau și cît de lați erau în spate? Eu sînt un artist, un intelectual.

Întîmplarea povestită de Minu la cafenea, cu mimica și accentul lui Alfonso, a făcut deliciul cenaclului, multă vreme.

Castaldi era profesor de armonie și contrapunct la conservator. A scris muzica pentru poezia lui Iosif „La arme”, care a însuflețit acțiunea noastră în 1913. Dacă muzica

nu avea nimic deosebit în ritmul ei de marș, în schimb poezia cu invocarea „La arme“ nu prea avea înțeles în limba noastră; amintind prea vizibil de Marseleza lui Rouget de Lisle. În limba franceză „Aux armes“ e un termen consacrat, dar în românește, românul pune mâna pe topor, pe ghioagă, pe secure, deci pune mâna. Mi-amintesc de niște versuri, în care observația mea e confirmată:

„Sună clopotul de-alarmă
„Puneți mâna toți pe armă
„Să scăpăm scumpa moșie
etc.

Castaldi a scris și un poem simfonic, „Marsyas“, care n-a prea fost gustat.

Minulescu, acest talent original cu multe fațete, care a scris în toate genurile și cu egală strălucire, a copilărit — n-ați crede — în cel mai modest oraș din șesul muntenesc — în Slatina.

Așezat la trei kilometri de gară, legat de ea cu o șosea care pe vremurile acelea era plină de praf, vara, și de noroi iarna, zăcea orașul într-un fund de ceaun înconjurat de coline pe care vii clorotice și firave de abia își purtau rodul. Un centru meschin cu o clădire cu un etaj, așa zis Palat administrativ, în care era Prefectura, locuința prefectului, Tribunalul cu o secție și mai de mult și Administrația financiară. Pe o latură o mică grădină cu câțiva arbori, câteva tufe de arbuști și bănci verzi de lemn, constituiau parcul comunal. În jurul acestui palat (?) câteva case cu un cat ale arendașilor îmbogățiți, având jos prăvălii de raport și la etaj locuința lor, căreia nu i se cunoștea cuprinsul decât la zilele onomastice. Un singur hotel cu un birt la parter, dar un cartier comercial bogat și activ pentru că regiunea fiind agricolă, plugăritimea avea nevoie de multe articole. Cîrciumi nenumărate cu vin bun de Drăgășani — care era aproape, și lăutari specializați în cîntece licențioase. Mai erau vreo două cofetării ordinare ținute de greci și drept cafenea pentru tot orașul, o sală, într-un fund de gang cu pretențioasa titlatură de Casino.

Era o excepție în acest aspect vlugar: o evche casă boierească, a Delenilor, masivă și încăpătoare, așezată pe un dîmb la marginea orașului, care atesta totuși puternicia și îndestularea unei clase dominante de odinioară.

Singura notă de pitoresc în acest decor dezolant o dădea apropierea Oltului, care contura o latură a orașului, curgînd printr-un zăvoi de anini, plute și sălcii. O stradă mai largă ducea către un mal al râului și către un pod monumental de fier care lega fostul județ Olt de Romanai.

Azi orașul nu mai e de recunoscut. Regimul nostru a injectat în el un suflu de viață intensă. S-au creat industrii mari, s-au clădit blocuri, s-au asfaltat străzile și chiar faimoasa șosea de la gară pînă în oraș. Viața pulsează într-un ritm vioi și orașul e ca și renăscut.

Ei bine, această Slatină — cum era nu cum este — a fost leagănul copilăriei lui Minu, care s-a născut în 1881 întîmplător în București, unde mama lui venise, după moartea soțului ei, pentru afaceri. Tatăl se chema Tudor Minulescu, era oltean de prin partea Gonjului, dar stabil de cîteva generații în Slatina, unde avea un comerț de pielărie en-gros, și avea o bună situație materială. Poseda în București, în strada Covaci 15, un imobil arătos, cu prăvălii la parter și la etaj apartamente.

A fost căsătorit cu Alexandrina Ciucă, fiica unui angrosist de pielărie cu avere, deci mama lui Minulescu.

Fetele Ciucă erau mai multe — par să fi avut o educație și o cultură îngrijită, pentru că una din ele, Lena, licențiată în litere, avea preocupări intelectuale și a vrut să plece la Paris pentru continuarea studiilor, avînd suficiente mijloace. Nu i s-a îngăduit plecarea și ea s-a stins de melancolie că nu și-a putut îndeplini visul.

În biblioteca ei aruncată într-un pod de magazie a găsit Minu cărțile de literatură ale epocii, pe care copilul în vacanță le-a citit cu interes, după cum mărturisește el într-o încercare de autobiografie scrisă mai târziu. Poate în această

ascendență maternă de femei de cultură am putea găsi înclinarea pe care Minulescu a avut-o de copil și apoi de tînăr pentru literatură și scris.

La Slatina, familia locuia într-o casă încăpătoare, așezată pe drumul gării, pe dreapta, cum mergi spre oraș, în mijlocul unei grădini mari, avînd în spatele casei vreo cinci pozoane de vie.

După moartea lui Tudor Minulescu, soția lui, Alexandrina, s-a recăsătorit cu căpitanul Constantinescu, care a avut pentru copilul lui vitreg, Ion, o afecțiune deosebită, neavînd de suferit ceea ce a îndurat toată viața lui Baudelaire, atît de admirat de Minu, de la tatăl lui vitreg generalul Aupicq.

Căpitanul Constantinescu fiind în garnizoană la Pitești, Minulescu a făcut școala primară și liceul în acel oraș. Vacanțele toate însă le petrecea la Slatina, alături de mătușile lui, în casa bătrînească. În autobiografia de care am mai amintit vorbește cu emoție și duioșie de timpul petrecut în casa părintească, în grădina și via din dosul casei.

Clasele a VI-a și a VII-a de liceu (1898—1899) le-a făcut în institutul particular al Prof. Brînză și Arghirescu din București, care era pe Calea Mîșilor colț cu bulevardul, cam pe locul unde este acum un Inspectorat financiar al unui raion. În acest pension a făcut legături și prietenii dintre care unele le-a păstrat toată viața. Îl interesa cu deosebire partea literară a învățămîntului și era fermecat de cursul de limba română și literatură al Prof. Lupu Antonescu, mai apoi inspector general al învățămîntului secundar și membru al consiliului permanent al instrucțiunii, cum ființa și se numea pe atunci. Erau 5—6 elevi în ultima clasă din școala particulară și lui Minu îi făcea o deosebită plăcere să citească în meditație notele luate după cursul lui Antonescu de un elev mai stăruitor. Le citea cu glas tare, accentuînd ce socotea mai interesant și ceilalți elevi ascultau. În acești ultimi doi ani de școală a legat o prietenie cu un coleg care era numai în pensie la Institutul Brînză, pentru că urma cursurile la

liceul Mihai Viteazu, pe cînd Minulescu urma toate cursurile în sus zisul institut. A fost foarte ciudată această prietenie pentru că apropia două temperamente complet opuse: Minu vizionar, entuziast, exuberant și preocupat numai de literatură și frumos sub toate aspectele, celălalt rece, calm, studios și pozitiv. Totuși această prietenie a durat ani de zile, cimentată de o afecțiune reciprocă. După baccalaureat Minulescu s-a înscris la Drept. A fost obsedat cîtăva vreme de dorința de a studia Dreptul, deși nu avea nici o înclinare pentru această disciplină aridă. Nu se prea ducea pe la cursuri, și de citit citea mult, dar literatură. Rezultatul a fost că a căzut la examen și în iunie și în toamnă. Dezgustat, acuza profesorii că nu erau capabili să-i inspire dragostea de cursurile care le făceau, pretindea el, în silă, fără regularitate și cu nepotrivită exigență la examene. Numai la Paris se poate învăța temeinic, zicea el și într-acolo trebuia să se îndrepte. Studia Parisul din descrieri, din Baedekeruri, din Guides Bleus, așa că ajunsese să cunoască Parisul înainte de a-l fi văzut. Devenind major, au început insistențele lui ca să plece la Paris. Între timp mama lui vînduse averea din București, iar Minu își reclamá partea la moștenire din averea tatălui lui, care se materializează în vreo 30—40.000 de lei; era o sumă însemnată, mai ales avînd în vedere paritatea dintre leu și francul francez. Suma aceasta i-ar fi ajuns să stea la Paris pentru studii mulți ani, dacă ar fi fost cumpătat. Studenții români trăiau modest dar omeneste cu 120—150 lei pe lună.

Minu plecă așadar în 1900 la Paris. Se instală în plin cartier latin: Rue des Ecoles 12, într-o pensiune studentească plină de tineri de toate neamurile și semințiile dar în majoritate greci care se apropiau prin temperamentul lor meridional de cel al lui Minu. Viața în cea mai desăvîrșită libertate și nepăsarea zilei de mine în care se complăcea tineretul studentesc, l-a prins în mrejele ei cu un element agravant: se socotea bogat și firea lui de

sybarit și rafinat l-a împins la cheltuieli neîngrădite de nici o prevedere. Și-a făcut o garderobă completă, un frac dublat cu mătase, care a extaziat pe colegii lui de pensiune, cămăși de mătase cu monograme, plus parfumuri exotice și scumpe. A început să frecventeze cafenelele literare ca Voltaire, Vachette Café de l'Odéon și viața de noapte l-a captat.

A cunoscut astfel pe rapinii, pe literații ratați și toată lumea aceea de boemă care nu avea cîrmă, ci numai orizonturi nebuloase și, în închipuirea ei, trandafirii.

În pensiunea din Rue des Écoles în toate serile, în sala de mîncare, era un adevărat bairam. Studenții invitau midinete și grisețe care dansau, cîntau și zburăneau pe un pian dezacordat care, din nefericire, se afla într-un colț al sălii. Băutura era din belșug și Minu, ca un Mecena, onora din pungă aceste bachiche petreceri. Între timp nu uitase să se înscrie la Facultatea de drept. Dar la primul examen în anul întii materia era grea — drept roman și parte din civil — a fost respins. Minu a renunțat. În schimb continua să citească mult, și după clasicii și romanticii — autorii lui preferați — simbolisții au fost studiați cu pasiune. Paul Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Rollinat, Marcel Schwob, au fost maestrul lui preferați. Își cumpărase toată opera lui Guy de Maupassant, pentru care avea o mare admirație.

Viața de noapte a Parisului din Montmartre îl prinse în rețelele ei. Cătreiera cabaretele artistice ca Le chat noir, Le Perchoir, La Lune Rousse, Cabaret d'Aristide Briant, Moulin de la Chanson, Les Noc-tambules și altele. În ele cîntăreți, poeți talentați își risipeau spiritul ironizînd fără rezervă evenimentele și oamenii politici care nu erau cruțați, de la cel mai neînsemnat politician, dar a cărui activitate se preta la glumă și la interpretări ridicule, pînă la Președintele Republicii.

A cunoscut astfel pe Aristide Bruant, pe Vincent Hispa, pe Maurice Legay, pe Xavier Privas și

indeosebi l-a apropiat pe Paul Delmet ale cărui cîntece și romanele reproducea cu plăcere. Una pusă pe versurile lui Maurice Bouqay i-a inspirat cunoscuta poezie:

Eu știu c-o să mă-nșeli ca miine
Dar fiindcă azi mi te dai toată
O să te iert, — e vechi păcatul și
nu ești prima vinovată.

Poezia lui Bouqay pusă pe muzică suna așa:

J'aime ton coeur inhumain
Tu me trahiras demain
Mais ce soir je t'aurai toute!

Nu lipsea nici de la balurile populare de cartier, așa-zisele baluri musette, și se ducea des la Moulin de la Galette și Moulin Rouge, Magic City, Tabarin, Bul-lier, La chauvesouris. Prin legăturile ce și le făcuse în lumea artistică și literară, obținea chiar cîte o invitație la balurile oficiale ca de pildă cel al Primăriei (Bal de l'Hôtel de Ville). Minu arbora fracul și făcea bună figură peste tot. Dar toate aceste petreceri nocturne costau: după baluri urma supeul cu cîte o fată tînără, frumoasă și facilă, cum erau destule la Paris, la care se invitau și alte perechi și Minu cu dărmicia unui nabab, plătea totul.

Avea o ureche muzicală bună și un glas de tenorino plăcut. Învățase cîntecele la modă și în special ale lui Paul Delmet, care înveseleau pe pensionarii din Rue des Écoles în serile cînd entuziasmul și voia bună erau mai aprinse. Printre grecii din pensiune era și un pictor de talent, Galannis, care i-a făcut un portret în pastel: Minu cu o panama mare pe cap, într-un fotoliu de răchită, pe un fundal de parc, cu havană în mîna dreaptă și cea stîngă rezemîndu-se pe capul unui barzo (ogar rusec, — rasă de cîini ce erau la modă pe atunci). Aduș că niciodată Minulescu nu a posedat vreun animal de talia și calitatea celui figurat.

Portretul era minunat și de dimensiuni mari 1½—2 m. Expus la salonul de toamnă a obținut Le Premier Prix! Portretul a dispărut, dar Galannis a făcut carieră și e

socotit ca unul din marii pictori ai Greciei. În casa memorială a lui Minu din București există un pastel tot de Galannis cu dedicația „a mon gros Mănulescu“ care îl reprezintă cu barbă și cu gitară — aluzie la felul frumos cum știa să cînte. Tot în acea vreme, Brauner, un alt pictor de origină română, i-a făcut un portret în ulei, care se află și el în casa memorială. Brauner a murit de curînd și e socotit ca un reprezentant de seamă al școlii suprarealiste franceze în pictură.

Cu toată viața agitată și risipită pe care o ducea, nu uitase pe prietenul de la pensiunea Brînză, cu care a întreținut tot timpul o lungă corespondență, care din păcate s-a pierdut. Acesta, după ce și-a luat licența la București, a venit la Paris pentru doctorat în 1903. Minu l-a așteptat în gara de l'Est și l-a condus la pensiunea din Rue des Écoles, unde îi rezervase o cameră. Dar amicului era studios și preocupat numai de studiile de drept. Se ducea regulat la cursuri, citea toată ziua tratate juridice și era preocupat numai de cariera lui. Cînd avea timp liber pleca cu Minu în împrejurimile Parisului. Într-o toamnă s-au dus la Saint Cloud. Palatul pe jumătate dărîmat de bombardamentele germane din 1870 nu fusese refăcut. Parcul era pustiu și lăsat în părăsire. Aspectul trist al aleilor năpădite de bălării și frunze uscate, statuile mutilate, arborii desfrunziți de apropierea toamnei, dădeau peisajului o față de dezastru care impresionă pe amicului lui Minu, neezitînd să-i împărtășească impresia de părăsire care domina faimoasa reședință imperială. Minu nu a avut aerul să împărtășească impresiile prietenului lui, care revoltat, i-a observat lipsa de reacțiune și indiferența lui. Peste două zile însă i-a citit un admirabil sonet inspirat de parcul Saint Cloud, care se găsește în culegerile lui de poezii. (Cîntecul Parcului Saint Cloud 1905).

Între timp, situația materială a lui Mănulescu începu să se deterioreze. Bani erau pe sfîrșite. Nu mai ieșea din casă decît rar. Acasă zăcea în pat, citea ziarele și urmă-

rea cursele de cai de la hipodromele Parisului, jucînd la curse prin Bookmakerii care operau în cafele.

Viața de zgomot și agitație tine-rească din pensiunea unde locuia începu să obosească pe juristul stăruitor care luă o hotărîre eroică. Se mută cu Minu de care nu se mai despărțea în Rue de la Pompe, în cartierul Trocadero.

Acolo Minu a dus aceeași viață de clăustrare și era pradă aceluiași griji materiale. Într-o iarnă s-a îmbolnăvit de gripă și a zăcut o lună și jumătate. Era îngrijit de prieteni care veneau zilnic să-l vadă și de cîțiva mediciști care îi prescriau și îi procurau leacuri de la spitalele unde lucrau ca interni sau externi. Însănătoșindu-se, și pentru că îi crescuse o mare barbă roșie, a rugat pe juristul devotat să-i aducă un bărbier să-l radă. Acesta s-a executat, dar la vederea bărbii minunate, bărbierul a refuzat să o tundă. Era prea frumoasă și era la Paris moda bărbilor roșcate.

— Nu pot face o asemenea crimă, exclamă coaforul pasionat de meseria lui.

În Rue de la Pompe nu a stat mult. Locuința era prea departe de Sorbona, unde juristul se ducea de două ori pe zi. S-au hotărît să se înapoieze la vechea locuință din Rue des Écoles. Minu strîngîndu-și lucrurile în prezența lui Clarnet — român expulzat de poliția lui Sturdrza pentru activitatea lui socialistă, se pripășise la Paris unde trăia din expediente — încerca să ghemuiască celebrul frac într-un geamantan. Clarnet s-a revoltat:

— Cum poți maltrata o haină de valoare asta ?

— Dar ce să fac ?

— Ți-l duc eu, pe brațe, pînă acasă, învelit în ziare.

Minu s-a executat, dar fracul și Clarnet au dispărut.

L-a întîlnit întîmplător într-o cafenea. Minu l-a apostrofat violent, cu cîteva ocări valahe, întrebîndu-l unde e fracul. Clarnet i-a mărturisit că murea de foame și îl vînduse la telai, care mișunau în Cartierul latin, pîndind pe studenții nevoiași care le cădeau deseori în ghiare.

Să nu se creadă că Minu i-a purtat necaz. Bun și darnic cum era, l-a iertat și a continuat să-l vadă.

Atunci a suferit Mînulescu o mare durere. A aflat de moartea unei surori vitrege a lui, Finica, la care ținea foarte mult, o fată intelectuală cu care a avut cît a trăit afinități sufletești și sentimentale de caldă afecțiune, așa cum știa el să iubească.

A fost abătut multă vreme și i-a purtat doliul.

Într-o zi a bătut cineva la ușa lui. A intrat un cămășar căruia Minu îi mai datora ceva. Cămășarul a întrebat de domnul Mînulescu (cînd comandase duzina de cămăși de mătase, nu avea barbă). Mînu avu o inspirație fericită. Îi spuse că era fratele lui, dar din păcate clientul cămășarului murise. Și ca dovadă îi arătă paltonul afîrnat în cui, care avea un brasard de crep dar care de fapt era pentru moartea surorii lui. Cămășarul fu foarte trist de vestea care o primise și făcu elogiul defunctului, care era un om simpatic, vesel și amabil. S-a retras prezentîndu-i condoleanțe. Nu citim oare o pagină de Murger?

În 1904 amicul jurist și-a luat doctoratul și a plecat spre țară. Minu, rămas la Paris, se lupta cu grele probleme financiare: subsidiile sporadice pe care le primea de la familie aproape că nu-i acopereau cheltuielile.

A venit și el de la Paris în 1905 cu mîntea plină de vise, cu cîteva caiete de versuri și cu o imensă barbă roșie care dacă ar fi fost mai ondulată ar fi rivalizat cu podoaba capilară a regilor asirieni de pe basso-reliefulurile din Ninive. Și-a mai adus cu el tablouri, mici obiecte de artă, colecționate în timpul splendorii lui apuse și strînse de pe la anticari.

Primele poezii publicate au produs senzație prin nouitatea lor, pentru că la Paris, genul lui de a sorie era încetățenit mai de mult. Critica s-a împărțit ca de obicei în clanuri de admiratori și adversari acerbi. Caragiale, care nu era prea darnic în laude, citînd o poezie a lui Minu a exclamat într-o seară la Gambrius, în tovărășia lui Coșbuc și Vlahuță:

— Mă, dar băiatul ăsta are talent!

Mulțumită temperamentului expansiv și comunicativ care îl caracteriza, a fost prețuit de oameni care aveau un rost în lumea de atunci. Așa s-a bucurat de afecțiunea lui Vasile Morțun, I. G. Duca și Al. Constantinescu, care comprehensivi, l-au ajutat mult în găsirea unei situații în alcătuirea socială de pe acea vreme.

Scrisul lui era din ce în ce mai mult înțeles și gustat. Publicul mare, care nu se înșală decît arareori, cititorii tineri, mai receptivi, au fost fermecați de muzicalitatea versurilor lui Minu, de prospețimea imaginilor, de conținutul lor neașteptat și chiar straniu cîteodată. Poeziile erau citite în șezătorile literare cu un succes răsunător, mai ales cînd chiar autorul le citea, căci avea un dar deosebit în a le spune cu un timbru captivant.

A fost un scriitor fecund, era solicitat de toate revistele vremii și a atacat toate genurile cu aceeași măiestrie. Romanul lui: *Roșu, Galben și Albastru*, în care dezvăluia multe din răcile regimurilor noastre de odinioară și imperfecta noastră pregătire în greaua încercare pe care poporul și țara au îndurat-o în 1916, cred că s-ar citi cu interes și azi.

A scris și piese de teatru; unele ca *Manechinul sentimental*, s-au jucat chiar cu succes.

Nu voi intra într-o examinare analitică a operei lui Mînulescu. sînt critici talentați și competenți care au întreprins-o și o vor mai face poate și alții disecînd-o cu grije și cu un bisturiu de argint după cum calitatea ei o merită. Eu mă voi mărgini să conturez această atît de complexă personalitate, acest temperament atît de diferit de lumea în care a trăit și darnicia lui sufletească risipită cu augustă serînatate în toate împrejurările în care i-a fost dat să-și depeze existența.

Pentru că Minu era bun, era clement, era afectuos și căldura prieteniei lui iradia generos în toate actele vieții. Jovialitatea și exuberanța care i-au atras numai prietenii, nu se risipea numai în lumea din afară, dar chiar în cercul mai

restrîns al familiei și al celor mai apropiați de sufletul lui. S-a căsătorit din dragoste în 1914 cu Claudia Millian, o femeie frumoasă, fină, scriitoare gingașe — a publicat un volum de versuri plin de feminitate — pictoriță în orele libere și profesoară de desen.

Casa lui era împodobită cu tablouri ale meșterilor vremii ca Ressu, Dărăscu, Palady, Iser, Tonitza, în majoritate portrete de ale lui, dar tratate în felul înaintat, cum îi era și scrisul, care se înfrățeau cu mobile, cu obiecte de artă — unele orientale — cu icoane vechi, arme, vase de argint, de aramă, cristaluri și teracote bizare, care toate poate aveau un caracter eteroclit pentru că și în alegerea lor ținea să afirme despărțirea lui de tot ce era clasic și convențional.

Și totuși, pe ce-ți oprea privirea, nu puteau înlătura constatarea că un gust ales și sigur își spusese cuvîntul la alegerea lor.

Casa lui era deschisă oricui și deși nu se putea spune că existența lui era opulentă, totuși la masa florentină de nuc, mulți primeau o ospățare cordială.

În timpul refugiului, la Iași, căpătase prin grija unui puternic al zilei, care îl prețuia, o locuință oarecum confortabilă, pe strada Muzeilor, în cartierul Sf. Aftanasie, pe o culme, cum sînt atîtea în jurul Iașilor, și de unde puteai avea o priveliște încîntătoare. Pentru că locuința avea și cîteva camere afectate unui serviciu public, una din acestea, mai mare, era locul de închinare al amărîților băjenari. În jurul unei mese mari de consiliu, se strîngeau toți scriitorii prieteni, scriitori ca Ressu, Dărăscu, Theodorescu Sion, constituiți într-un fel de falanster. Risipiți, erau toți în alte învințe, dar destul de des se încheau la Minu care avea talentul să găsească rarități alimentare, vin sau, după cum fiecare din noi așezam cîte ceva, mai ales din cele primite de prietenii de pe front, erau aprovizionați mai bine, se gîndeau și la noi. Vin găseam în vilele din jurul Iașilor și de pe la Huși. Minu nu pierduse nimic din umorului și voioșia lui. Lucra la Casa Muzeilor, tot în slujba lui de in-

spector al artelor și scria la jurnalele ce apăreau la Iași și, în special, la *România*.

Ce era *România* ?

Guvernul de atunci, la inițiativa și stăruința ministrului I. G. Duca, decisese să retragă din primele linii ale frontului pe scriitorii, artiștii plastici, lirici și instrumentiști, pe motivul binecuvîntat că un neam trebuie să cruțe pe creatorii de artă, care într-o generație nu sînt prea numeroși. Astfel s-a putut înjgheba la Iași, pentru a ne da, pe cît se putea, o față de viață publică mai aproape de normal, teatrul, opera și concertele simfonice la a căror organizare a contribuit cu marelui lor talent G. Enescu, Marioara Ventura și alții. Aceste alcătuirii pe lîngă spectacolele de la Iași, cutreierau spitălele de răniți din orașele mai însemnate ale Moldovei, străduindu-se să aline cu arta lor suferințele și lipsurile pe care ostașii și populația le îndurau. Pentru că pe front nu ajungea decât *Neamul Românesc* al lui Iorga, bine scris dar insuficient ca răspîndire, guvernul de acord cu Marele Stat Major, a decis să editeze pentru front o foaie zilnică intitulată „*România*”, cu articole de fond și informații din țară și din străinătate — atîtea cîte puteau ajunge pînă la noi prin T.F.F.

În această redacție, instalată în două camere lipite de tipografia lui Petruța Iliescu, pe Lăpușneanu și-au găsit așezarea și activitatea toți scriitorii aflați la Iași. Conducerea a fost încredințată lui Mihail Sadoveanu, care într-o uniformă cam decolorată de locotenent de infanterie, tîrînd după el o sabie imensă, venea în fiecare dimineață la Duca, în casele Prof. Iancu Praja de pe Păcurari, ca să primească indicațiile redacționale necesare.

În încăperile ce aveau puteau cuprinde pe scriitorii din redacție, glasul lui Minu acoperind de multe ori, cu glumele și poantele lui, via vorbărie de acolo.

Venea zilnic și Barbu Delavrancea care se simțea bine în atmosfera scriitoricească, în care dealtfel se complăcuse toată viața. Se ținea de farse, din care una mai reușită, mi-o amintesc.

memorialistică

Mircea Dem. Rădulescu, al cărui entuziasm și credulitate se învecina cu naivitatea, primește într-o zi la redacție un plic oficial de la Legația Italiei. Asistenții, care fuseseră preveniți de Barbu, urmăreau reacția lui Mircea, care febril, deschise plicul. Legația îl vestește, felicitându-l, că pentru merite literare fusese decorat de regele Italiei cu Coroana Italiei. Decoratul a roșit de emoție, a arătat tuturor adresa și sălta de bucurie prin odaie.

— La prima chenzină, eu plătesc aperitivul la Smirnov (o renumită băcănie a Iașilor), făgădui eu.

Cei de față își stăpâneau risul cu greu. Până la urmă Barbu îi ceru să citească numele celui ce a semnat scrisoarea.

— Cum cine a semnat? — se indignă Mircea, Ministrul Italiei!

— Dar cum îl cheamă? stăruie Delavrancea.

— G. A. Voza, silabisi Mircea.

— Păi, Mirceo, Ministrul Italiei este Baronul Fasciotti — dar numele celui ce semnează, dacă îl citești repede, nu-ți dă de gândit?

Rădulescu se execută, dar înciudat, mototoli scrisoarea și o aruncă la coș. Hazul pe care farsa lui „Bibicu” — așa își spunea Barbu — a provocat-o, nu se poate descrie.

Cu toată viața agitată pe care o ducea lumea de atunci, în colțul de pământ al țării cوتropit de refugiați, cu lipsuri, epidemii și suferințe, Minu rămăsese același.

Mai găsea în vreun fundac sau pe la marginile atât de pitorești ale Iașilor câte o ființă cînd de un blond venetian, cînd brună și prăjită ca o boabă de cafea, cărora le dezvăluia câte unele din gândurile și rimele lui. Și cu ele se ascundea în câte o circiumă evreiască cu fripturi bune și cu murături moldovenesti usturoiate, pe la Manaș Kanter, șel cu vinuri bune sau pe la Lupu Fleică din Lozonski, sau la cele din jurul halei Ghika-Vodă. Mai ales cea brună l-a reținut cîtva: îi amintea pe frumoasa

malabreză a maestrului mult admirat de el, Baudelaire, exilat în colonii de urgia tatălui său vitreg. Se călătorea prin 1917 des la Odessa.

Minu a găsit un prilej să plece și el. L-a condus tot falanșterul la gară cu urări de bună călătorie și cu nădejdea că va veni încercat de bunătați. S-a înapoiat după o săptămână. Era încîntat de ce văzuse. Fusesse la Operă, admirase mult reputatele baleturi rusești și ne-a povestit cu detalii de belșugul gastronomic al restaurantelor unde făcuse onoare blîniilor, Kiewskaei și fileului Stroganoff. Dar cu ce credeți că a venit de acolo? Cu o cutie de sardele și cu un flacon de parfum original Guerlain, „Voilà pourquoi j'aimais Rosine!”

După război, cu vîrsta și în mijlocul străduințelor care refăceau o țară, Minu s-a sedimentat și sufletește și materialmente. Avusese prudența încă de mult să facă parte din Casa de Credit a Corpului didactic, în care aveau dreptul să fie atît el ca vechi funcționar al Ministerului Instrucțiunii cît și Claudia, ca profesoară. În această calitate, în 1934 a reușit să obție un minunat apartament din cele construite de Casa de Credit, într-un bloc situat la Cotroceni, în fața Parcului Pionierilor.

Acolo a strîns tot ce a adunat o viață întreagă ca tablouri, obiecte de artă, mobile, covoare și toate așezate de mîna lui, care s-au păstrat, așa cum le-a lăsat, prin grija pioasă a Cludiei și, după moartea ei, de unica lui fiică, Mioara, artistă și ea, care păzește ca un sanctuar încăperile în care părinții ei au trăit o viață atît de bogată.

I s-a încheiat viața mai curînd decît ar fi trebuit.

S-au închis ochii care stuseră să vadă atîtea, vorba scînteietoare, colorată și plină de nuanțe a amușit, și mîna care putuse însemna atîta originalitate, atîta prospețime, atîta muzicalitate, atît nou și atît frumos, a scăpat condeia!

Acesta a fost Ion Minulescu.

al. philippide, critic și istoric literar

Am citit zilele acestea cronicile literare, recenziile, notele, articolele și studiile de critică și istorie literară semnate de Al. Philippide între anii 1929—1932. Pe o parte dintre ele, privinile mi-au zăbovit și mai înainte. Acum însă am citit și recitat tot ce a semnat poetul *Stin-cilor fulgerate în Viața Românească*, în *Adevărul* și în *Adevărul literar și artistic*. Lectura integrală — dar nu totală, deoarece pe Al. Philippide îl întâlnim în periodice pe o distanță de aproape două decenii — mi-a pus în față un critic și un istoric literar ce poate sta alături de oricare critic „consacrat” al vremii.

„Descoperirea” nu m-a surprins, dar am rămas tulburat de certitudinea cu care convingerea s-a impus de la întilele cronici literare parcurse. De unde vine, mă întrebam, sentimentul acesta atât de imperios că mă aflu în fața unui univers critic specific?

Pentru Al. Philippide, cartea constituie un spectacol și de operele exemplare ale acestor ani s-a apropiat cu siguranță și rapiditate. Acolo unde critici de profesie au șovăit nu odată sau au așteptat reacția confrăților, Al. Philippide se mișcă cu dezinvoltură, sesizând mai totdeauna, cel dintâi, aspecte ce vor

deveni evidente pentru toată lumea mult după aceea.

Se adaugă o înțelegere modernă a conceptului de critică. De cele mai multe ori, Al. Philippide recrează din interior opera literară, recreare la care se adaugă cunoașterea dinăuntru a literaturii. Materialul străin trezește adânci rezonanțe în propria-i afectivitate și opera e străbătută cu același ochi cu care scriitorul consideră realitatea înconjurătoare. Se vede bine aici o privire nouă și proaspătă, lacomă să rețină și dormică să afirme valorile, după cum se simte și o indiscutabilă plăcere de a scrie, o bucurie, abia ascunsă printre rînduri, de a releva liniile de rezistență ale cărții, de a-i surprinde notele esențiale, unice, totul conjugându-se într-o mândrie nedisimulată pentru creația autohtonă.

Sentimentul de siguranță al criticului, transmis contagios cititorului, îl dă cultura lui. Un cărturar scrie despre cărți: își exprimă admirația, își strigă înfiorarea, își motivează refuzul. În spatele tuturor acestor reacțiuni se întrezăresc miile de cărți pe care, ani de-a rândul, pașii criticului au urcat treptele spinoase ale cunoașterii. Bun cunoscător al literaturilor germană și franceză, cu cunoștințe largi în literatura engleză și rusă, totul ridicat pe un eșafodaj clasic, Al. Philippide integrează de la început fenomenul literar român în context european, referințele constituind puncte de reper în stabilirea valorii artistice mai exacte a cărților analizate.

S-a spus despre recentul volum *Considerații confortabile* că finețea disociațiilor și exactitatea aprecierilor ar constitui doar o mărturie a sensibilității artistice a scriitorului. Nici vorbă că ele relevă plener o sensibilitate, dar numai atât? Al. Philippide scrie despre cărți cu aceeași pasiune și competență cu care Baudelaire scria despre pictură. Departe de a semnifica un amatorism, cronicile și articolele sale literare relevă o dispoziție nativă spre critică, subsumată, firește, vocației poetice. Teoria literaturii, critica și istoria literară națională și universală au găsit în Al. Phi-

lippide un cercetător atent. Cronicile, articolele și studiile sale alcătuiesc o virtuală istorie a literaturii române interbelice, dar, ca și Pompiliu Constantinescu, Al. Philippide s-a dezinteresat de critica sa și abia în deceniul ce a trecut, la mari intervale, selectând mereu cu avarie, a consimțit să încredințeze tiparului numai patru volume: *Studii și portrete literare*, 1963, *Studii de literatură universală*, 1965, *Scritorul și arta sa*, 1968 și *Considerații confortabile*, 1970, toate la un loc neizbutind să dea decât o aproximativă idee despre activitatea totală a criticului.

Ceea ce se impune de la început citind opera critică a lui Al. Philippide este lipsa de evoluție interioară a criticului, vizibilă însă la alți confrăți. Cine urmărește, de pildă critica lui G. Călinescu rămasă în paginile *Adevărului literar și artistic* între anii 1932—1938, nu poate să nu observe că aceasta coincide și cu formarea definitivă a criticului literar: unei etape de căutare, în care totul sau aproape totul era luat de la început, fi urmează o alta de relativ echilibru, încheiată spre sfârșitul anului 1937 și începutul anului 1938. Abia atunci se poate vorbi de o cronică literară „călinesciană“.

Nimic din toate acestea la Al. Philippide. Nu se vede nicăieri o șovăială, vreo schimbare a procedeeilor, o căutare anume. Structura unei cronici din 1930 sau a unui „portret literar“ din 1932 sînt identice cu cele scrise în 1943. Pretutindeni criticul rămîne egal cu sine însuși. Nu se poate susține însă că Al. Philippide nu a cunoscut o anume evoluție. Evoluția aceasta a existat, dar ea a fost anterioară anului 1928. În acel an, redebutînd¹⁾ în critică, Al. Philippide aducea cu sine rodul câtorva ani de substan-

1. „Debutul“ critic și l-a făcut în paginile revistei *Viața Românească* (nr. 6, iunie 1923) cu câteva *considerațiuni confortabile* despre modernism (Titlul îl va păstra ori de cîte ori va discuta problemele teoretice ale literaturii). Cu *Vorbe despre un neverosimil modern*, apărut în A.L.A. din 23 septembrie 1928, își reîncepe activitatea critică. La puțină vreme după aceea, G. Ibrăileanu îl încredințează „cronica literară“ a *Vieții Românești*.

țială meditație, creator și organic asimilat, asupra literaturii europene.²⁾

Cum se explică totuși că în perioada interbelică Al. Philippide a fost considerat exclusiv poet? Nici o referință la activitatea sa critică nu întîlnim în perioadele vremii. Al. Philippide a intrat în câmpul criticii cu patru ani mai tîrziu decît Șerban Cioculescu, trei ani după Pompiliu Constantinescu și Perpessiciu și cu aproape doi ani după G. Călinescu, dar nici unul dintre critici nu a avut sentimentul ivirii în mijlocul lor a unui confrate.

Explicația trebuie căutată, desigur, în considerarea activității critice, în epocă, drept o activitate exclusiv științifică. Cînd G. Călinescu relua în 1932, în articolul *Critică și literatură* din *România literară* problema pretensei antinomii dintre critică și activitatea artistică, nici nu s-a gîndit să aducă în discuție exemplul lui Al. Philippide lîngă care începuse să semneze săptămînal în *Adevărul literar și artistic*. Se adaugă fără a puțință de tăgădă incredibila modestie a omului. Lui Al. Philippide i-au displicut luările de poziție vijelioase, nu a atras, ostentativ, atenția asupra sa, a manifestat oroare față de violența de limbaj, nu a încercat să impună pe nimeni în sunete de trîmbițe, nici să dărîme pe cineva în ropotul tobelor. Totdeauna onest, mereu calm, echilibrat în expresie și în mijloace artistice, Al. Philippide s-a ocupat exclusiv de cărți. Imparțialitatea sa nu s-a desmintit aproape niciodată. Plăcerea de a citi și dorința de a exprima această plăcere îl apropie de Perpessiciu.

Acoperit odinioară de contemporanii mai zgomotoși, glasul lui Al. Philippide a început să răsunе astăzi cu modulații inedite, acoperind murmurul din ce în ce mai slab al multor colegi de generație. Cronicile sale despre cărțile fundamentale ale acelor ani scot la iveală un

2. „Mă izolasesm — va mărturisi mai tîrziu (V.R. an XXII, nr. 6, iunie 1930, p. 289) — pentru a putea explora mai bine literaturile europene (...) eram la com să cunosc și alte meleaguri și alți oameni. Nu evadarea romantică, ci simplă (dar imperioasă) curiozitate“.

spirit plural, complex, caleidoscopic, criticul descoperind nu o dată virtuțile analogiilor subite.

Aparent, cronica literară la Ion Barbu: *Joc secund*, scrisă la numai câteva zile după apariția volumului (*A.L.A.* an IX, nr. 474, 5 ianuarie 1930, p. 9) are drept scop să faciliteze „înțelegerea” poetului. „Ciudățenia” i se pare a fi atributul natural al liricii lui Ion Barbu, epitetul fiind utilizat în accepția dată de Edgar Poe: „este o ciudățenie organică, de loc voită, o ciudățenie de suflet, de fond mai mult decât de formă. Este, prin urmare, o ciudățenie sinceră, lipsită de artificial, simpatică și interesantă”, care se manifestă atât prin tonalitatea poemelor, cât și prin conținutul lor. Îndată, ideea este reluată și nuanțată, reținându-se o întrie filiație în cuprinsul literaturii naționale: „Este o poezie cu conținut cerebral, câteodată abstract, întotdeauna extras din sensibilitatea creierului mai mult decât dintr-aceea a inimii. În același timp tonul poemelor rămâne simplu și arhaic, tonul din *Povestea vorbii* a lui Anton Pann”.

În acest punct al demonstrației, ideea este reluată și adâncită. Inspirația cerebrală a poetului se grefează pe un fond folcloric de descântece și blestemuri: Sînt și poeme în care „tonul și fondul” rămîn cerebrale; și aici inspirația „țîșnește naturală, spontană, necesară (subl. aut.). Este aspectul de poezie supraintelectualizată pe care îl oferă inspirația lui Ion Barbu”, aserțiunea exemplificînd-o prin poemul *Înfățîșare*.

Eforturile lui Al. Philippide merg în continuare spre sublinierea nouității și originalității liricii barbiene. Poetul a știut „să-și altoiască inspirația pe mari forțe instinctuale omenesti”. Poezia lui, „bîntuită de neliniștii puternice” conturează „un spirit veșnic în căutare de ceva nou”, în vreme ce „pretutindeni în această poezie este prezentă o forță ciudată, care tirăște și stimulează atenția cea mai blazată: este o poezie care e atât de alături de viață și care trăiește atât de intens”. Criticul reliefează și ermetismul organic al lui Ion Barbu, „un ermetism mai mult de cugetare și de simțire,

decît de formă”, atrăgînd totodată atenția asupra ineficacității mijloacelor obișnuite ale criticii de a se apropia de *Joc secund*. O astfel de poezie „nu se poate defini decît prin aluzii, prin sugestii, prin aproximație. Nicăieri nu e mai nimerită exclamația lui Mallarmé: „Sugg.rer, voilà le rêve...”

Cu identică comprehensiune este străbătut *Paradisul suspinelor* lui Ion Vinea (*A.L.A.* an IX, nr. 516, 26 octombrie 1930, p. 9). Firea poetului se împotrivese „unei clasări într-unul din genurile literare oficial recunoscute de critică. Cele trei bucăți de proză, care alcătuiesc *Paradisul suspinelor*, pot fi foarte bine nuvele, poeme în proză, scenarii sau, pur și simplu, ciudate exerciții (și realizări) de stil; de un anumit stil, care e proprietatea necontestabilă a autorului Vinea, în literatura noastră, și-a creat oaza lui personală, cu plante și flori inventate de el și cu vietăți pe care nu le întâlnești oricînd și oriunde”. Cronica toată e construită pe această idee, numeroase citate susținînd convingător demonstrația, ca să încheie cu sublinierea interfeței dintre poet și prozator: „Poezie. Multă, adîncă, nouă. Sînt pagini din *Paradisul suspinelor* pe care le-ai dori în versuri, în versuri așa cum știe să scrie Vinea, care de-abia vreme ași anunță volumul de poeme *Prund*. Volumul pe care-l publică acum îl așează printre artiștii cei mai fini ai scrisului românesc de astăzi. Și nu sînt mulți...”.

Nu rareori, cartea analizată este integrată în ansamblul producției aceluiași scriitor, ieșind considerabil îmbogățită. În *Calea Victoriei*, de exemplu, (*A.L.A.* an IX, nr. 478, 2 februarie 1930, p. 7), Cezar Petrescu a realizat „o operă de artă și un document în același timp”. Ca operă de artă, romanul „este de un echilibru perfect și de o dozare desăvîrșită. Este cel mai proporțional din toate romanele pe care le-a scris. Nimic inutil”. *Intunecare* „era pe alocuri prea încercat, mai ales de discuțiile și pledoariile personajilor, care, deși mereu interesante, țineau câteodată în loc acțiunea. În *Calea Victoriei* nimic asemănător. Toate personajele tră-

iesc, descrise cu sobritate și precizie. Acțiunea este condusă cu rezoluție, intriga înnodată și desnodată fără nici o șovăire, fără nici o întârziere. Descripțiile sînt dozate și nu încurcă atenția lectorului. Este un roman făcut după cele mai bune formule ale tehnicii moderne a romanului“.

Cu deosebire este atras Al. Philippide de literatura fantastică, analizînd cu voluptate toate scrierile ce se includeau în această sferă.

În *Aranca, stîm lacurilor* (A.L.A., an IX, nr. 475, 12 ianuarie 1930, p. 7) conturează o nuanță autohtonă: „Fantasticul la Cezar Petrescu are profunde rădăcini în realitate. Puternica viziune realistă a autorului romanului „Întunecare“ covîrșește toate manifestările lui literare. Acest lucru face ca incursiunile în fantastic ale lui Cezar Petrescu să nu aibă acest caracter de arbitrar, de gratuit, pe care îl au de obicei operele aparținînd acestui gen. Valoarea fantasticului crește prin această împletire cu realitatea. Credibilitatea este mai mare, echivocul este mai greu de lămurit și limita între verosimil și neverosimil este mai vagă. Atenția cititorului este cu atât mai încordată cu cît această limită este mai puțin definită“.

Existența unui *fantastic latin* în proza românească interbelică și sesizarea pentru înființarea a trăsăturilor lui specifice este surprinsă în *Cetîi-le noaptea!* de Ion Minulescu (A.L.A. an IX, nr. 476, 19 ianuarie, p. 9). Volumul ne oferă „povestiri fantastice, de un fantastic ușor și plin de umor. Calitățile prozei d-lui Minulescu apar în toată plenitudinea lor. Temperamentul optimist și exuberant al autorului își face loc, cu tot tragicul subiectelor. Nimic din fantasticul întunecat și cam greoi al nordicilor. Este un fantastic latin. Caracteristică este în această privință viziunea diavolului din prima navelă: *De vorbă cu Necuratul*. Diavolul d-lui Minulescu este un personaj simpatice, foarte real în înfățișarea lui, umorist și amuzant. Un diavol foarte parizian — pe care, deși îl vedem la Predeal, cu o săptămînă înaintea războiului — îl putem ima-

gina foarte ușor la o cafea din Cartierul latin, jucînd bridge și spunînd snoave. Aceasta este și originalitatea Diavolului d-lui Minulescu. Are ceva din diavolul lui *Peter Schlemihl*. Dar Diavolul lui Chamisso era latin și el. Rudenia este justificată“.

Și încheia, adunînd toate ideile într-o comparație edificatoare: „Temperamentul d-sale robust și vioi îl face să fie mai mult fantezist decît fantastic. De asta, chiar unor subiecte întunecate ca cele din *Cetîi-le noaptea!* d-sa știe să le dea o confortabilă nuanță de fantezie și umor, delicioasă și rară. Proza d-sale, bogată și fină, se citește cu plăcerea pe care o ai sorbind un vin roz de Anjou, ușor și sincer, luminos și captivant“.

Iată și o caracterizare netedă a lui George Lesnea (VR, an XXIII, nr. 7—8, iulie-august, 1931, p. 199—201) prin reliefarea structurii interioare a volumului *Veac tinăr*: „Imaginile lui sînt aspre și tragice. Îi plac amurgurile, toamna, cimitirile. Prin sufletul lui colindă vînturi de stepă și se desfășoară orizonturi largi și proaspete, nu totdeauna senine. Nouri crunți le întunecă câteodată. În versurile lui Lesnea se sbat de multe ori furtuni și gîlgie, subteran, torente de patimi. E o poezie plină de delicioasă sălbăticie și de un primitivism puternic, sincer și irezistibil“.

Brațul Andromedei (V.R., an XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, p. 145—147) este apreciat fiindcă sugerează intensitatea vieții: „deși cu puține dialoguri și multă descripție interioară (sau poate tocmai din pricina asta) este viu, dinamic, pasionant și, pe alocurea, tulburător și patetic“. Pentru „viața simplă și îngrozitor de adevărată“ este reținută și *Celula nr. 13* a lui Mircea Damian (A.L.A. an X, nr. 594, 24 aprilie 1932, p. 7).

Polemizînd discret cu prefata „care nu convinge“, a lui Cezar Petrescu la *Plecat fără adresă* (A.L.A. an XI, nr. 606, 17 iulie 1932, p. 7), Al. Philippide constată că, deși romancierul a intenționat să facă din Adrian Sântion „un tip reprezentativ“ al generației care împlinea nouăsprezece ani în pragul noului

scriitori români contemporani

secol, eroul „nu poate fi generalizat. E mai mult un caz decît un tip. E cazul unui om urmărit de o ereditate subredă și de teama de a nu fi învins. Sînt, de altfel, exact condițiile trebuitoare pentru a fi învins sigur“, personajul alăturîndu-se galeriei — și așa bogată — de învinși, ai lui Cezar Petrescu.

Începînd cu elogiul virtuozității argheziene, cronică la *Poarta neagră* (V.R., an XXIII, nr. 1 ianuarie 1931, p. 69—72) se încheie cu o fundamentală distincție valorică, dacă ne gîndim cînd a fost făcută: „credem că personalitatea puternică a d-lui Argezi s-a realizat în poezie mai complet, mai adînc și mai durabil decît s-a realizat în proză. Proza d-sale este originală, expresivă, înimitabilă. Poezia d-sale este unică“.

Constantă rămîne admirația pentru Mihail Sadoveanu. Ea izvorăște din entuziasmul criticului de a fi întîlnit un mare prozator. Fără a fi aplicat principiile unei școli anume, Mihail Sadoveanu a realizat în *Hanu-Ancuței* (V.R., nr. XXII, nr. 6, iunie 1930, p. 289—294) „o operă de mare poezie“. Tocmai „în-sușirile poetice“ îl îndeamnă spre evocarea trecutului. „Miraculos“ rămîne simțul de actualitate al trecutului: intuiția vremurilor dispărute este „poetică“ cum numai Victor Hugo în *Notre Dame de Paris* o avea“.

Un interes deosebit a arătat Al. Philippide mișcării de avangardă în general și scriitorilor mișcării în special, largă comprehensiune a fenomenului apropiîndu-l iarăși de Perpersicius. Aplecarea nativă spre poezie a lui Al. Philippide i-a înlesnit criticului înțelegerea mai exactă, ca să ne oprim numai la un singur exemplu, a liricii lui Ilarie Voronca. Poezia sa — scria Al. Philippide despre *Zodiac* (A.L.A. an. X, nr. 540, 12 aprilie 1931, p. 11) — „dă impresia unei desfrunziri. O desfrunzire vijelioasă și continuă de imagini, fără răgaz, fără întrerupere, fără sfîrșit“. Abundența imaginilor obosește inevitabil, mai cu seamă pe cititorul obișnuit și sfîrșește prin a-l îndepărta. Aici stă și „principala acuzație“ ce se poate aduce poeziei lui Voronca: „igno-

rarea, voită sau nu, a cititorului, cîteodată chiar disprețul pentru cititor și întotdeauna nesocotirea lui“. Observațiile se referă exclusiv la forma poeziei lui Voronca, deoarece în substanța ei, această lirică „este viguroasă, bogată, vrednică de a fi prețuită“. Însă nu atît excesul de imagini este dăunător, cît neglijarea compoziției. Poemele sale apar ca înșirare de versuri pline de imagini, unele din ele de o adîncă rezonanță, puternice, sugestive, însă *mereu izolate* (subl. aut.). Din cauza aceasta, își continuă criticul raționamentul, aducînd în sprijin exemple din literatura universală, lirica lui Voronca se înfățișează „ca un imens rezervor de material poetic, imagini (mai ales), interpretare nouă și proaspătă a naturii, simetrie, elan tînăr — material care, însă, e încă în stare de disponibilitate“. Tocmai de aceea se degajă îndemnul și invitația colegială făcută poetului de a întreprinde „sforțarea“ să-și organizeze imaginile, spre a pune astfel în valoare „talentul real“ ce se lasă întrezărit dincolo de tributul plătit model, fiindcă accesibilitate nu înseamnă numai decît „valoare curentă“.

Evoluția poetului e urmărită cu simpatie și curiozitate, și la puțină vreme, Al. Philippide salută în *Incantații* (Adevărul, an XLV, nr. 14, 813, 15 aprilie 1932, p. 1,2) „... o carte voluntară în aparență, dar care este în fond izvorită dintr-o pătimașă dorință de a găsi moduri de expresie cît mai noi, cît mai multe și cît mai variate. În al doilea rînd, simțim în dosul acestei arte nevoia irezistibilă de a se răspîndi a unui elan sufletesc neînfrînt și nepotolit de nimic...“ Entuziasmului primar i-a urmat o nouă lectură și peste nu multă vreme Al. Philippide revine (V.R. an XXIII, nr. 1—2, ianuarie-februarie 1932, p. 182) realizînd o retrospectivă asupra liricii lui Ilarie Voronca. Dezordinea lirică a poetului, „vulcanică și impetuasă“, era doar „spectacolul unei veritabile sensibilități poetice care își caută încă, cu înfrigurare, un mod de expresie“, iar, în evoluția lui generală, *Incantații* semnifică „o serioasă convalescență“.

iesc, descrise cu sobritate și precizie. Acțiunea este condusă cu rezecziune, intriga înnodată și desnodată fără nici o șovăire, fără nici o întirziere. Descripțiile sînt dozate și nu încurcă atenția lectorului. Este un roman făcut după cele mai bune formule ale tehnicii moderne a romanului“.

Cu deosebire este atras Al. Philippide de literatura fantastică, analizînd cu voluptate toate scrierile ce se includeau în această sferă.

În *Aranca, stîm lacurilor* (A.L.A., an IX, nr. 475, 12 ianuarie 1930, p. 7) conturează o nuanță autohtonă: „Fantasticul la Cezar Petrescu are profunde rădăcini în realitate. Puternica viziune realistă a autorului romanului „Întunecare“ covârșește toate manifestările lui literare. Acest lucru face ca incursiunile în fantastic ale lui Cezar Petrescu să nu aibă acest caracter de arbitrar, de gratuit, pe care îl au de obicei operele aparținînd acestui gen. Valoarea fantasticului crește prin această împletire cu realitatea. Credibilitatea este mai mare, echivocul este mai greu de lămurit și limita între verosimil și neverosimil este mai vagă. Atenția cititorului este cu atît mai încordată cu cît această limită este mai puțin definită“.

Existența unui *fantastic latin* în proza românească interbelică și sesizarea pentru înția oară a trăsăturilor lui specifice este surprinsă în *Cetiți-le noaptea!* de Ion Minulescu (A.L.A. an IX, nr. 476, 19 ianuarie, p. 9). Volumul ne oferă „povestiri fantastice, de un fantastic ușor și plin de umor. Calitățile prozei d-lui Minulescu apar în toată plenitudinea lor. Temperamentul optimist și exuberant al autorului își face loc, cu tot tragicul subiectelor. Nămic din fantasticul întunecat și cam greoi al nordicilor. Este un fantastic latin. Caracteristică este în această privință viziunea diavolului din prima nuvelă: *De vorbă cu Necuratul*. Diavolul d-lui Minulescu este un personaj simpatice, foarte real în înfățișarea lui, umorist și amuzant. Un diavol foarte parizian — pe care, deși îl vedem la Predeal, cu o săptămînă înaintea războiului — îl putem ima-

gina foarte ușor la o cafenea din Cartierul latin, jucînd bridge și spunînd snoave. Aceasta este și originalitatea Diavolului d-lui Minulescu. Are ceva din diavolul lui *Peter Schlemihl*. Dar Diavolul lui Chamisso era latin și el. Rudenia este justificată“.

Și încheia, adunînd toate ideile într-o comparație edificatoare: „Temperamentul d-sale robust și vioi îl face să fie mai mult fanfanzist decît fantastic. De asta, chiar unor subiecte întunecate ca cele din *Cetiți-le noaptea!* d-sa știe să le dea o confortabilă nuanță de fantezie și umor, delicioasă și rară. Proza d-sale, bogată și fină, se citește cu plăcerea pe care o ai sorbind un vin roz de Anjou, ușor și sincer, luminos și captivant“.

Iată și o caracterizare nebedă a lui George Lesnea (VR, an XXIII, nr. 7—8, iulie-august, 1931, p. 199—201) prin reliefaarea structurii interioare a volumului *Veac tinăr*: „Imaginile lui sînt aspre și tragice. Îi plac amurgurile, toamna, cîmîtirile. Prin sufletul lui colindă vînturi de stepă și se desfășoară orizonturi largi și proaspete, nu totdeauna senine. Nouri crunți le întunecă câteodată. În versurile lui Lesnea se sbat de multe ori furtuni și gîlgîie, subteran, torente de patîmi. E o poezie plină de delicioasă sălbăticie și de un primitivism puternic, sincer și irezistibil“.

Brațul Andromedei (V.R., an XXII, nr. 4—5, aprilie-mai 1930, p. 145—147) este apreciat fiindcă sugerează intensitatea vieții: „deși cu puține dialoguri și multă descripție interioară (sau poate tocmai din pricina asta) este viu, dinamic, pasionant și, pe alocurea, tulburător și patetic“. Pentru „viața simplă și îngrozitor de adevărată“ este reținută și *Celula nr. 13* a lui Mircea Damian (A.L.A. an X, nr. 594, 24 aprilie 1932, p. 7).

Polemizînd discret cu prefața „care nu convinge“, a lui Cezar Petrescu la *Plecat fără adresă* (A.L.A. an XI, nr. 606, 17 iulie 1932, p. 7), Al. Philippide constată că, deși romancierul a intenționat să facă din Adrian Sântion „un tip reprezentativ“ al generației care împlinea nouăsprezece ani în pragul noului

este un bun meșteșugar: limpezimea în expunere, echilibru în expozițiune și intrigă, simț dramatic în alegerea detaliilor expresive etc. Laudele sînt expuse pe un ton moderat. Pagina toată pare un omagiu adus scriitorului — chiar are subtitlul „La o aniversare” — însă disjuncția stabilită anterior lucrează prin sugesție asupra intelectului.

Voadat, Al. Philippide îi reproșează și lipsa de obiectivitate, punctele de referință constituindu-le Maupassant și Caragiale. Un disimulat? Nu! O dragoste nativă pentru literatură și o delicatețe congenitală au fost puse în mișcare aici. Criticul se teme că vorba ar putea răni, că o anume relație ar strecura o îndoială în sufletul autorului, că un echivoc l-ar putea mîhni. I. A. Bassarabescu „se ferește să intervină direct în povestire. Detestă — ca și Maupassant — manifestările sentimentale și aprecierile duioase. Asta nu înseamnă însă că arta d-sale este rece și stearpă. Dimpotrivă. Pretutindeni în nuvelele d-sale se simte o adîncă dragoste pentru lumea de oameni necăjiți și obscuri pe care o descrie. Acest lucru se simte indirect din felul cum sînt aranjate replicile și gesturile personajelor, din tonul narațiunii, citeodată dintr-o frază frivolă. O supremă îngăduință se desprinde din opera d-lui Bassarabescu. D-sa nu-și urăște eroii. Chiar cînd îi ironizează și îi înfățișează sub un aspect ridicol, d-sa are față de ei o atitudine proteguitoare și compătimitoare. Aici deosebirea de Caragiale este evidentă”.

Nu mai puțin inspirat este portretul literar dedicat lui Damian Stănoiu (*A.L.A.* an X, nr. 587, 6 martie 1932, p. 3) Al. Philippide observă de la început singularizarea prozatorului în cîmpul literelor române, prin izvorul inspirației, iar, spre deosebire de cei ce se adăpau la același izvor (T. Argezi: *Icoane de lemn*), prin procedee. Prozatorul n-a imaginat între eroii săi „conflicte sufletești puternice și nu i-a făcut să se zbată în dificile și tragice situații. I-a zugrăvit așa cum sînt: niște bieți oameni ca toți ceilalți, cu ace-

leași mărunte defecte și aceleași cotidiane preocupări. Călugării lui sînt comici și ridiculi din pricina singurului conflict real pe care au să-l sufere: conflictul veșnic între haina lor, între obligațiile pe care li le impune această haină și firea lor pămîntească”.

Aceasta, se întreabă Al. Philippide este imaginea vieții monahale românești? De ce nu a creionat Damian Stănoiu — face criticul aluzie la procesul deschis de Consistoriul bisericesc împotriva prozatorului — „vreo figură de călugăr sfînt, vreo impresionantă apariție de pustnic sau un puternic caracter de înaltă moralitate și de adînc misticism, așa ca starețul Zosima din „Karamazovii” lui Dostoievski?” Dacă nu a făcut acest lucru, explicația trebuie căutată tocmai în mediul în care a trăit: fie că nu le-a găsit în mijlocul călugărilor, fie că, găsindu-le totuși, cu instinctul de prozator „a socotit că nu pot fi arătate decît ca excepții”. Cu aceeași delicatețe, Al. Philippide subliniază limitele talentului lui Damian Stănoiu, care încercase prin *Demonul lui Codin* să iasă din lumea familiară lui. Procedînd astfel, „n-a izbutit să probeze decît că talentul lui, singur și real, este totuși limitat. Nu-i convine romanul cu substrat moral. N-are nici răbdarea, nici puterea sufletească pentru a crea o operă de mare anvergură”.

În *Ionel Teodoreanu* (*A.L.A.* an X, nr. 584, 14 februarie 1932, p. 3) înfîlmim o lucidă analiză a evoluției prozatorului; venită din partea unui prieten ce-i urmărise cu dragoste pașii în lumea literelor, de la primele poeme în proză încredințate *Insemnărilor literare*.

Înainte ca lucrurile să devină vizibile pentru întreaga lume, Al. Philippide observa cu tristețe evoluția lui Ionel Teodoreanu și, pe baza atenței scrupuloase a producției prezente, îi descifra cu puțin obișnuită acuitate liniile viitoare dezvoltări. Dar să-i urmărim demonstrația.

Istoricul literar se oprește asupra debutului lui Ionel Teodoreanu, pe care îl cunoaște bine: împreună au debutat, sprijiniți de poetul De-

mostene Botez, în paginile aceleiași reviste. Posibil este ca observația să o fi făcut de atunci, dar acum, întorcându-și privirile cu doisprezece ani în urmă, reține „spectacolul ciudat”, impresia „obsedantă și obositoare” a poemelor în proză publicate în *Insemnări ieșene* și *Viața românească* îndată după război: „Pe vremea aceea, Teodoreanu nu putea scrie nici cea mai scurtă frază fără să facă o comparație”. Aplecarea spre metaforism izvorea dintr-o puternică aversiune împotriva a „tot ce e clișeu și expresie uzată”, aversiune ce îl îndemna nu odată să alunece spre adevărate excese de imagini.

Dintr-o perspectivă inedită atunci era străbătută *Ulița copilăriei*. Discret, istoricul literar înlătura celelalte schițe și nuvele, reținând *Vacanța cea mare*, „care, deși încărcată de imagini și pe alocuri destul de ostentivă, este atât de bogată în sensualism proaspăt și exuberant, e atât de covârșită de bucurie tinerească și dovedește un sentiment atât de adânc al naturii încît merită să fie considerată drept adevăratul debut al lui Ionel Teodoreanu”, cu o precizare fundamentală pentru temperamentul dual al prozatorului: „toate calitățile și toate defectele lui de mai târziu se pot vedea indicate în această nuvelă”. Trecerea anilor, constata istoricul literar, a păstrat intacte calitățile și defectele, persistența lor probînd slăbiciunea prozatorului pentru „metaforismul prodigios”, „strălucitor”, dar „inutil”.

Păreri originale aduce și paragraful referitor la debutul romancierului. Întîiul volum al trilogiei *La Medeleni*, *Hotarul nestatornic*, a constituit „o revelație”. Dar, precizează îndată cu aceeași voalată discreție, numai întîiul volum. În următoarele două, prozatorul a încercat „să zugrăvească evoluția unei generații, generația care a avut douăzeci de ani la începutul războiului”, întreprindere „îndrăzneată și curajoasă”.

Prozatorul a izbutit să prezinte nu-mai „trei tipuri de copii și să zugrăvească un tip de fată: Olgața, care va rămîne cu siguranță drept una — observați nuanța! — din cele mai sugestive creații din literatura română”. Cu identică delicatețe e corectat G. Ibrăileanu, care afirmase că *La Medeleni* a introdus pentru întîia oară în romanul românesc burghezia contemporană: „N-a descris viața acestei burghezii, ci a zugrăvit cîteva tipuri de adolescenți foarte personali și puțin reprezentativi”.

Cauza o găsește în temperamentul scriitorului, „liric incorrigibil”, însă imediat adăugă cu un zîmbet: „Aceasta nu este un reproș, ne grăbim s-o spunem. Este o constatare” scoasă din producția romanească ulterioară. Din *La Medeleni* pînă la *Turnul Mileni*, Ionel Teodoreanu „nu s-a descris, în fond, decît pe el”. El este personajul central în jurul căruia gravitează personajele secundare. De aici subiectivismul care divizează lumea lui Ionel Teodoreanu: de o parte eroul principal, caracterizat totdeauna prin frumusețe morală, de cealaltă lumea comună, meschină și ridicolă. Tocmai această dihotomie generează impresia acută de neverosimil ce învăluia creația lui Ionel Teodoreanu. Ca dovadă, este adusă *Fata din Zlataust*. Finalul reia, într-o nouă haină, o idee mai veche a lui G. Ibrăileanu: „Nu-i mai rămîne lui Ionel Teodoreanu decît să se întoarcă din nou în el și să încerce să se zugrăvească pe el însuși; cu condiția, bine înțeleasă, ca să-l găsim evoluat. Și, cu cît mai puține imagini. Nu ne temem să ne exprimăm această dorință, pentru că sîntem siguri că, oricît își va potoli verva metaforică, îi vor mai rămînea încă imagini destule...”.

Dar personalitatea de critic și istoric literar a lui Al. Philippide e departe de a-și epuiza, prin aceste însemnări, inevitabil reduse, valențele.

ion sîntu, profesiune de credință artistică a lui ion marin sadoveanu

Recitind romanul lui Ion Marin Sadoveanu ION SÎNTU, cu titlul după numele personajului principal, a cărui copilărie și formație se desfășoară pe fondul politic și social al anilor 1900—1916, ești tentat să urmărești cu atenție în deosebi discursul autorului, autoritate culturală recunoscută la timpul său.

Romanul, al doilea dintr-un ciclu neterminat, prezintă interes nu numai ca o realizare valoroasă a genului, dar și pentru profesiunea de credință artistică pe care o conține, o adevărată teorie a romanului realist, revelatorie pentru epoca noastră și demnă de luat în seamă.

S-ar putea descoperi concordanțe semnificative între acest roman și romanele lui Henry Fielding, de pildă, din Anglia secolului al XVIII-lea, recunoscut atât de critica de pe poziții marxiste, cât și de o seamă de critici nemarxiști, ca fiind creatorul romanului realist modern.

Analogurile de concepție între Ion Marin Sadoveanu și Henry Fielding se pot aplica prin condițiile de mediu social asemănătoare, în unele privințe, în care au trăit amândoi. Și unul și celălalt au văzut în jurul lor o societate care evolua re-

1) Ion Marin Sadoveanu, Ion Sîntu, Ed. de Stat pentru Literatură și Artă, București, 1957.

pede în structura ei burgheză, deși cu o decalare în timp apreciabilă, datorită faptului că România a intrat în faza prin care trecuse Anglia în secolul al XVIII-lea, abia la finele secolului al XIX-lea.

Totodată mai trebuie adăugat că, în procesul de sesizare și redare a realului, gândirea celor doi romancieri evoluează discursiv și nu intuitiv, ceea ce se manifestă în construcția epică a romanului și în cea caracterologică a personajelor, eșantioane extrase din diferite pături sociale.

Spre deosebire de multe romane valoroase, în care concepția scriitorului se strecoară, voalat sau în meandre, printre episoade și portretele personajelor, în ION SÎNTU, de altfel ca și romanul TOM JONES a lui Fielding, îți dai imediat seama că scriitorul o exprimă fără înconjur și este stăpîn pe concepția operei de artă.

Fără îndoială că dorința de a exprima ideea într-o formă literară concretă este mai des înlănțuită la scriitorii care au la bază o cultură adîncă sau la acei care vor să-și transmită prin romane sistemul lor de gândire abstract ca Jean Paul Sartre, Gabriel Marcel, Camus, Graham Greene, John Powys și alții.

Am putea apropia pe Ion Marin Sadoveanu și de acești romancieri-filozofi moderni și contemporani, deoarece romanul ION SÎNTU este, în multe privințe, mediul prin care autorul ne dezvăluie ceea ce crede el despre om, despre organizarea socială, finalitatea persoanei, etc. Scriitorul este în deosebi preocupat de modalitatea de a realiza o literatură bună și de rolul acesteia în societate.

Clasicul și realistul Ion Marin Sadoveanu crede în necesitatea îndrumării și a criticii contemporane și curajoase atunci cînd se constată devieri inestetice sau exagerări care depășesc limitele verosimilului.

Tînărul Ion Sîntu debutează în literatură în urma unor evenimente zguduitoare din apropierea lui: sinuciderea prietenului său, și o vizită la mînăstiri, unde văzuse osurile lugubre. El concepe o bucată literară cu „imagini gigantice, în-

cețoșate în neprecizie" (Ion Sîntu, p. 388), dominate de un sentiment de angoasă, într-o exagerare ruptă de realitate. Un tânăr atât de complex sufletește nu mai era în stare să-și deschidă drum în viață, nici să lupte pentru realizarea idealurilor lui. „Natura și adierea primăverii nu mai aveau ce căuta în ruina aceasta a ființei omenești" (Ion Sîntu, p. 388).

Mentorul lui Ion Sîntu, profesorul Iancu Ciuboțel, critic literar ocazional, dar din fericire dotat cu o capacitate de a aprecia just valorile, fără reticențele omului lipsit de curajul de a îndrepta răul, contestă orice valoare literară începuturilor tânărului ca scriitor: „Aiurări, măi băiatule, asta ai scris!" (Ion Sîntu, p. 388). Scriitorul, pentru a reuși, trebuie să aibă *ceva* de spus, ceva substanțial din universul său propriu, care trebuie construit observînd ce se petrece în jurul său și notînd mai ales detaliul.

Totuși profesorul Ciuboțel nu-i cere romancierului să imite viața cît mai exact, ci să construiască *ceva* „la fel cu modelul, dar și mai viu" (Ion Sîntu, p. 389).

Din detalii trebuie să fie surprinse semnificațiile intime, pe un larg evantai, deoarece acestea redau viața, chiar prin antiteze. Creator de artă este numai acela care se zisează ceea ce este adecuat realului.

Procedeele de mult recomandate scriitorilor al notării pe viu crează o educație a memoriei și un imens depozit de crîmpeie de viață, acea „bancă de date", ca să folosim limbajul informaticii, care sînt prelucrate artistic de mintea și talentul fiecăruia.

Mijloacele arătate de profesorul Ciuboțel nu sînt suficiente. „Meșteșugul" trebuie luat de la maeștri și de aceea scriitorul tânăr trebuie să fie și un cititor asiduu al marilor creatori de artă universală.

În romanul Ion Sîntu profesorul Ciuboțel nu este singurul care să recomande linii de orientare pentru crearea unei opere de artă, fără a da rețete totuși, cerințele exprimate de el sub formă de sfaturi condiționînd însă posibilitatea apariției unui roman bun. Dar tânărul Sîntu este supus și altor influențe, uneori

contradictorii, printre care și a aristocratului Bubi Barbu. Acesta, ne-deprins a lupta sau munci în viață, nu cere operei de artă o finalitate utilă. Teatrul nu este decît spectacol, putînd avea și funcția de narcotic într-o viață lipsită de ideal și semnificație. Estetizantul pasiv iubește o artă care nu se angajează și nu mășcă situațiile existente, oricît ar fi ele de injuste.

Contradicția de concepție între socialistul Ciuboțel, pe de o parte, și baronul Bubi Barbu, pe de altă parte, va determina pe Ion Sîntu să-și formeze personalitatea și să-și găsească sinteza dialectică. El se convinge singur că „nici Shakespeare, nici Dante, nici Goethe, nici Molière nu s-au deslipit de lîngă viața reală pe care au resfrînt-o în operele lor" (Ion Sîntu, p. 391). Și astfel pătrunse pentru totdeauna în sufletul tânărului Sîntu „o adevărată înțelegere a artei celei bune și permanent valabile" (p. 391).

„Am întîlnit numai la Shakespeare", mărturisește jurnallul lui Ion Sîntu, „impresia asta puternică de creație desăvîrșită, adică lîngă viața adevărată încă o viață, atât de autentică în toate dimensiunile ei, tot atât de vie, dar care, spre deosebire de confuzia și nebulosul vieții adevărate, aduce un mesaj. Asta e adevărată literatură: pornește de la viață și se întoarce la ea îmbogățită, înfrumusețată." (p. 463).

Ascultînd concepția operei de artă și în speță a romanului expus de cei doi interlocutori ai lui Ion Sîntu, fără pretenție de a dezvolta teoria complicate, ne amintim de punctul de vedere încă valabil pentru romanul realist, pe care Fielding îl exprima în prefețele celor 18 cărți ale romanului TOM JONES (scris în 1749), roman care pentru Stendhal era ceea ce reprezenta Iliada față de celelalte poeme epice. Fielding, ca și mulți scriitori realiști printre care Ion Marin Sadoveanu își axiomatiza susținerile pe autoritatea bunului simț.

Spre deosebire de Ion Marin Sadoveanu care își prezintă punctul său de vedere prin personajele romanului, Fielding îl exprimă direct, la începutul fiecărui capitol.

Deoarece și printre contemporanii lui Fielding se găseau unii care deformau structura și sensul operei de artă, el se ridică hotărât împotriva lor și declară că operele sale se vor deosebi de „toate acele romane pline de extravaganță, plămuite de minți rătăcite...”²⁾ (Tom Jones, vol. I, p. 167). El își propune să fie un romancier realist și crede că va reuși, punând toate amănunțile sub ochii cititorilor săi. Criteriul de orientare al selecției acestora va fi numai veridicul.

Romancierii, neavînd la îndemînă „nici lucrul de notorietate publică, nici arhive, nici mărturii care să corfine și să dea putere de adevăr spuselor lor, (cum au istoricii) trebuie să se mențină cu grijă nu numai în limitele verosimilului, ci chiar ale veridicului.” (Tom Jones, vol. I, p. 449).

Esențialul pentru romancierul-pionier englez era de a construi fapte veridice și de a crea caractere. Pentru a atinge acest scop, scriitorul trebuia să aibă la îndemînă un șantier. Nimic nu-i putea servi mai mult decît observația în mijlocul societății.

Factorul determinant care contribuie la formarea unei sinteze și a unei concepții independente, înclinată vădit spre stînga, a lui Ion Sîntu, i-l aduce Ewunia, o tînără poloneză inteligentă, curajoasă prin ideile noi. Ea îi deschide perspectiva spre literatura rusă și spre ideile socialiste, în timpul anilor războiului.

Prin aceasta Ion Marin Sadoveanu a vrut, probabil, să releveze cît de hotărîtoare poate fi intervenția în-tîmplătoare chiar în viața oamenilor înzestrați, dar care dibuie încă, negăsindu-și o orientare. Ion Sîntu, cu toate calitățile sale, este ca mulți timeri care au nevoie de un spiritus rector. Îndrumarea potrivită în perioada entuziasmelor anilor de formare poate atinge mai repede un optimum de randament.

Din analiza celor din jurul său, din conflicte și încercări proprii, dar și din lectura lui Tolstoi și Gorki, Ion Sîntu învață să pătrundă

¹⁾ Henry Fielding, Tom Jones, Ed. de Stat pentru literatură și artă, București, 1956.

sufletul uman și să-l analizeze atent. El caută să surprindă vibrațiile sentimentelor sale și ale altora sub impulsul cauzelor conștiente și inconștiente. Tot datorită aprofundării operei lui Tolstoi și Maxim Gorki el își crează o filozofie a lumii.

De la Tolstoi învață acea „sinceritate în tot ce gîndești și scrii” (p. 474). În povestirile dela Sevastopol el vede ororile războiului. Curaj nu înseamnă numai jertfă pe un cîmp de luptă, ci „felul de a acționa și de a te rosti cu sinceritate” (p. 474).

De la Gorki învață „un fel social și politic de a gîndi”, pe care îl adoptă.

Abia acum înțelege Ion Sîntu că arta are o valoare practică și nu este o simplă creație gratuită. Ewunia îi corectează lui Ion Sîntu acele comportări diluate într-un sentimentalism împrumutat de la poezii altor țări, viața nefiind o literaturizare de gust îndoelnic.

Tînăra poloneză era pătrunsă de ideea că o epocă de facilitate searbădă de salon se încheiase odată cu războiul și omul viitorului trebuia să fie un om angajat, un luptător conștient de problemele și transformările sociale și politice care vor apărea iminent după încheierea ostilităților.

Una din ideile interesante și actuale ale teoriei artistice ale scriitorului Ion Marin Sadoveanu mi se pare preocuparea romancierului în legătură cu valoarea practică a literaturii, valoarea ei afectivă, umană și contribuția la viața scriitorului, care apar în Ion Sîntu ca Pagini din Jurnalul tînărului.

Cum să facă însă ca mulți să înțeleagă și să se bucure de o literatură bună? Cum să evite producțiile mediocre? Cum să încurajeze cititorul pentru a nu renunța la literatura bună cînd va fi prins într-o anumită specialitate mai fir-ziu în viață?

Și Fielding fusese preocupat de legătura scriitorului cu lectorii săi, el găsindu-se „mai presus de ei numai spre binele lor” (Tom Jones, vol. I, p. 87), fusese „creat spre folosul lor și nu ei pentru al său”. Fielding vrea să facă din „interesul

lor principiiul călăuzitor al scrisului său."

Ion Marin Sadoveanu exprimă pe aceeași linie, un punct de vedere mai modern, realist, și anume contribuția literaturii la viață, la înțelegerea acesteia, la cunoașterea oamenilor și la îmbunătățirea vieții.

La concordanțele pe care le-am găsit între scriitorul englez și cel român ni s-ar putea răspunde că romancierul, cititor pasionat al literaturii universale, nu a putut rămâne în afara sferei de influență a autorilor reprezentativi ai începutului secolului al XX-lea. Umanismul lui Ion Marin Sadoveanu își găsea echivalențe în opera lui H. G. Wells, a lui John Galsworthy, George Bernard Shaw și alții. Fără îndoială că aceștia l-au impresionat, dar nu au determinat creatorul de artă din scriitorul român. Ei exprimau o deziluzie față de cultura existentă, față de societate și față de ei înșiși. Ion Marin Sadoveanu nu face parte din acest grup.

Între contradicțiile de concepție filozofică ale secolului al XX-lea, între socialism și gândirea antiinte-

lectualistă occidentală, reflectate hotărâtor în literatură și îndeosebi în romanul realist și cel psihologic, Ion Marin Sadoveanu alege prima cale și se manifestă ca un romancier în slujba idealurilor înalte sociale.

Năzuința sa este concordantă cu marxismul triumfător, care, reluând ambiția de totdeauna a rațiunii de a organiza lumea, dă realitate speranțelor secolului al XIX-lea, într-un cult al acțiunii de un dinamism în totul mai presus de ceea ce întreprinsese societatea burgheză.

S-ar putea reproșa romanului Ion Sîntu că este o carte artificială scrisă după un program literar? că personajele vorbesc deseori ca purtătorii de cuvînt ai autorului?

Credem că nu, fiindcă Ion Sîntu trăiește prin elementele autobiografice pe care le conține și prin talentul scriitorului. Nedumeririle, incertitudinile, oscilațiile lui în lumea de început de veac sînt reale, trăite adeva și sinceritatea mărturisirilor dau viață romanului, autenticitate și adevăr teoriei romanului realist, astfel cum se desprinde cînd închidem ultima filă a cărții.



alexandru george

programe, curente, grupări

Gruparea scriitorilor în școli și curente, sau, altfel spus: împărțirea literaturii după aceleași criterii, e o operație logică, de sistematizare, nu lipsită de un anume folos, dar numai pentru cei care vor să se apropie de fenomenul literar pe căi strict metodologice. Oricum, o asemenea procedură poate ușor deveni un abuz, granița care apără pe fiecare dintre aceste domenii, încercuite factice, fiind dintre cele mai nesigure. Să mai punem la socoteală că orice „grupare“ a artiștilor trebuie să sacrifice în mod fatal ceea ce au ei mai caracteristic, sau să treacă aceasta pe un plan cu totul secundar, în primul rămânând o serie de trăsături generale care-i apropie pe unul de altul, fără a-i putea însă și defini.

„Istoria“ literaturii dispune pe autori evolutiv, ceea ce la urma urmei nu însemna decât așezarea lor în ordinea apariției, dar ea încearcă în același timp o și mai adâncită sistematizare prin apropierea pe baza unor asemănări, uneori foarte caracteristice, alături cu totul neinteresante, făcând adică din ei „părți“ ale unui tot care se definește în întregimea lui. Metafora biologică a jucat un rol imens în constituirea de genuri, specii sau rase și în observarea „evoluției“ — după cum noțiunea de „cu-

rent“ literar a însemnat o adevărată amalgamare a personalităților artistice cu un folos poate științific, dar spre marea pagubă a înțelegerii lor. Nu știm sigur dacă G. Brandes este vinovat de introducerea noțiunii de curent, dar e cert că opera lui capitală (în traducerea germană din 1872—1876, *Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*) a consacrat termenul.

E curios că istoriografia literară românească, ilustrată de oameni de temperamente și formații foarte diferite, a folosit principiul acesta pînă la abuz și a dezvoltat noțiunea, ajungîndu-se astfel ca o istorie a literaturii noastre, chiar cînd să voiască a se înfățișa ca o hartă complicată și exactă de curente, tendințe și direcții mai mult sau mai puțin vii. E mai ales curios de observat că acela care a acreditat sistemul și a oferit un model de mare anvergură e tocmai „impresionistul“ Lovinescu — la care avem de constatat și prin aceasta în ce măsură în cazul lui tipul „artist“ se afla în conflict cu formația lui scolastică la metoda istorică a lui Lanson și la atmosfera universitară dominată de „evoluționismul“ lui Brunetiere.

Lovinescu împarte cele mai puțin de patru decenii ale istoriei contemporane pe care le ia în considerație în mai multe secțiuni: sămănătorism, poporanism, estetism, simbolism, tradiționalism, modernism. Fiecare dintre acestea începe cu o expunere a unui program estetic ilustrat de reviste (de pildă la primul capitol: „Sămănătorul“, „Luceafărul“, „Făt Frumos“, „Ramuri“, sau la poporanism: „Evenimentul literar“, „Curentul nou“, „Viața românească“. Apoi se ocupă de critica care au susținut teoriile curentului respectiv: N. Iorga, Ilarie Chendi, I. Scurtu, D. Tomescu etc. și C. Stere, G. Ibrăileanu, H. Sanielevici, Oct. Botez etc. În sfîrșit, urmează literatura propriu zisă.

La fel procedează T. Vianu, în a sa *Istorie a literaturii române moderne*, pentru sectorul de care se ocupă. Spre deosebire de Ș. Cioculescu, care grupează pe scriitorii de dinaintea de „Junimea“ într-o sin-

scriitori și curente

lor principiiul călăuzitor al scrisului său.“

Ion Marin Sadoveanu exprimă pe aceeași linie, un punct de vedere mai modern, realist, și anume contribuția literaturii la viață, la înțelegerea acesteia, la cunoașterea oamenilor și la îmbunătățirea vieții.

La concordanțele pe care le-am găsit între scriitorul englez și cel român ni s-ar putea răspunde că romancierul, cititor pasionat al literaturii universale, nu a putut rămâne în afara sferei de influență a autorilor reprezentativi ai începutului secolului al XX-lea. Umanismul lui Ion Marin Sadoveanu își găsea echivalențe în opera lui H. G. Wells, a lui John Galsworthy, George Bernard Shaw și alții. Fără îndoială că aceștia l-au impresionat, dar nu au determinat creatorul de artă din scriitorul român. Ei exprimau o deziluzie față de cultura existentă, față de societate și față de ei înșiși. Ion Marin Sadoveanu nu face parte din acest grup.

Între contradicțiile de concepție filozofică ale secolului al XX-lea, între socialism și gândirea antiinte-

lectualistă occidentală, reflectate hotărâtor în literatură și îndeosebi în romanul realist și cel psihologic, Ion Marin Sadoveanu alege prima cale și se manifestă ca un romancier în slujba idealurilor înalte sociale.

Năzuința sa este concordantă cu marxismul triumfător, care, reluând ambiția de totdeauna a rațiunii de a organiza lumea, dă realitate speranțelor secolului al XIX-lea, într-un cult al acțiunii de un dinamism în totul mai presus de ceea ce întreprinsese societatea burgheză.

S-ar putea reproșa romanului Ion Sîntu că este o carte artificială scrisă după un program literar? că personajele vorbesc deseori ca purtătorii de cuvînt ai autorului?

Credem că nu, fiindcă Ion Sîntu trăiește prin elementele autobiografice pe care le conține și prin talentul scriitorului. Nedumeririle, incertitudinile, oscilațiile lui în lumea de început de veac sînt reale, trăite aievea și sinceritatea mărturisirilor dau viață romanului, autenticitate și adevăr teoriei romanului realist, astfel cum se desprinde cînd închidem ultima filă a cărții.



legat de curentul „Jestul de omogen, materialist, determinist și liber-
cugetător“ al naturaliștilor ieșeni.
Altfel ar putea valofirica acți-
unea vechii societăți pentru felul
în care a promovat scriitorii de
extracție rurală: într-adevăr numai
o dată cu ea pătrunde țărănul ca
subiect și mentalitate în literatura
română. Acțiunea „Junimii“ ar pu-
tea fi valorificată și pe multe alte
teameiuri.

Toate aceste sumare exemple ne
demonstrează cât de complicate sînt
lucrurile și cât de nejustificată e
subsumarea unor artiști sau oameni
de gândire unei formule generale,
care e cînd prea generală cînd prea
strîmă și în total necorespunzătoare,
chiar în cazul că nu avem a
face cu „o simplă construcție“ teo-
retică, elaborată ulterior, ci, după
vorba lui T. Vianu, cu o realitate
care a trăit îndelung „prin funcți-
unea atracțiilor și respingerile care
alcătuiesc caracteristica modului de
a trăi și a se dezvolta al tuturor
ființelor vii“. (*Ist. lit. rom. mod.*,
1944, p. 159). Consecința cea mai
vădită a acestui mod de a vedea
lucrurile e exagerarea rolului ideo-
logilor „Junimii“ și al reprezentan-
ților ei mărunți care i-au dat „o-
mogenitate“. Un Naum, de pildă,
sau un G. Panu își găsesc astfel un
loc confortabil în tabloul lui Vianu,
pe care G. Călinescu nu li-l acor-
dase de fel. De altminteri, G. Căli-
nescu a scos din capitolul „Juni-
mea“ pe Alecsandri, Eminescu,
Creangă, Slavici, Caragiale, poate
nu pentru că nu-i considera jumi-
niști, ci pentru că încadrarea acea-
sta nu i se părea interesantă.

Desigur că alăturarea unor scri-
tori acțiunii „Junimii“ nu e un fapt
însuși de semnificație. Nu întîm-
plător cîteva strălucite spirite s-au
stat împreună în lupta pentru
adevăr“ în știință, împotriva exa-
gerărilor latiniste, a literaturii pa-
rotarde, a lipsei de control în afir-
mării, a entuziasmului facil. Dar în-
țelegerea e dacă programului cultu-
ral al societății, foarte ușor de pre-
luat și care înseamnă marea ei glo-
rie, li corespunde și un program
naționalistic. Ce ar însemna „junimist“
dacă am pune acest termen alături
de alte formule în uz în literatura

noastră sau în cele străine, de pildă,
alături de romantic, realist, clasic,
simbolist? Răspunsul vine tare
greu. Eventual i-am putea numi pe
cei patru mari scriitori junimiști
„clasici“ pentru că ei reprezintă
triumful unei formule, cristalizează
prin personalitatea lor o anume evo-
luție istorică, sînt deci exemplari
pentru o anume tendință care a
pornit înainte și se continuă după
ei. Dar fiecare dintre ei ar însemna
la rîndul său expresia clasică a unei
formule: Eminescu e forma clasică
a romantismului în literatura noas-
tră, Caragiale a prozei și a teatru-
lui satiric, Creangă a povestirii, Sla-
vici a realismului rural. Ca să-i
poată totuși grupa, Călinescu i-a
trecut pe ultimii trei într-un capi-
tol *Marii prozatori*, iar pe Eminescu,
datorită importanței, într-un capitol
separat *Poetul național*.

Tot atât de plină de dificultăți e
aplicarea unei formule generale de-
finitorii și în cazul numelui „Să-
mănătorism“. Și acesta se caracte-
rizează ca și „Junimea“ prin miște
linii mari, mai curînd culturale, dar
e cert că „Sămănătorismul“ are și
un program estetic și că a realizat
un stil. Există o literatură sămăna-
toristă mai precis definibilă decît
aceea a „Junimii“ — numai că ea
se realizează prin Slavici, Coșbuc și
Vlahuță cu mult înainte de apari-
ția revistei care a dat numele „cu-
rentului“. Nu N. Ionga e părintele
lui și nici vreun alt ideolog oricît
de înfierbîntat, ci acești trei scri-
tori numiți de noi mai sus, și în
primul rînd Coșbuc. Acesta reali-
zează și formulează un program nou
în publicațiile sale, dar mai ales
acel stil de „foaie populară“ speci-
fică sămănătorismului și care-l di-
ferențiază net de modul academi-
zant, de cerc restrîns, profesional, al
„Junimii“.

Lovinescu a combătut neconținut
„Sămănătorismul“ și, chiar cînd
acesta a încetat să existe, a văzut
în el o periculoasă fantomă în stare
să tulbure conștiința literară cu bu-
nele sale intenții și cu literatura lui
proastă. Aceasta l-a făcut să lăr-
gească noțiunea și s-o aplice la
mulți scriitori dintre cele două răz-
boaie (Ionel Teodoreanu, Cezar Pe-
trescu, I. C. Vissarion) pentru liris-

scriitori și curente

mul lor evocator și paseist sau pentru relativa lor „ruralitate“. Dimpotrivă, analizând strict estetic „Sămănătorul“, G. Călinescu îi răpește titlul de vioară primă a curentului, atribuindu-i o exagerare „Luceafărului“ de sub conducerea lui Oct. Tăslăuanu și Oct. Goga (1902). Dar Călinescu are dreptate cel puțin în parte, când trimite centrul de gravitate al curentului peste munți, căci acolo sămănătorismul era într-adevăr la el acasă: ardelenii sînt sufletul mișcării și nicidecum Iorga, venit tîrziu la conducerea revistei, după ce literatura cu acest nume se scrisese în parte, iar programul fusese pe deplin trasat. Nu s-a analizat niciodată marele rol al lui Șt. O. Iosif în conducerea revistei, al cărei secretar de redacție era, după cum activitatea critică a lui Chendi a fost trecută în umbră de aceea de altă anvergură a furtuosului Iorga și aproape nu mai e nici amintită. Or, Șt. O. Iosif e cel care a atras la colaborare pe majoritatea scriitorilor ce au constituit „curentul“: gruparea aceasta a lor e singura realitate pe care istoria literară trebuie s-o ia în seamă, căci programul, stilul și literatura sămănătoristă existau dinainte de 1901, în tot cazul cu mult înainte de venirea lui N. Iorga, care a putut agita mai mult spiritele, dar nu a adus nimic nou. Sămănătorismul e un fenomen specific ardelenesc, la care au aderat și scriitorii din Vechiul Regat: cauzele apariției lui trebuie căutate peste munți și sînt foarte generale: sociale, politice, sentimentale.

Este sigur că dintre toate „mișcărilor“ pe care le putem înregistra în literatura noastră, sămănătorismul este cea mai omogenă chiar dacă importanța lui e, repetăm, mai degrabă culturală. Acțiunea lui se desfășoară pe o suprafață mult mai largă decît a oricărui curent din trecut datorită caracterului său de mică cultură, cum îi zicea Călinescu, și mai ales al zelului tenace al unor scriitori de realizări modeste, adaptate însă la gusturile simpliste. Indiferent cum l-am mai numi (aceiași Călinescu îi zice: *tendința națională*, ca o formă complementară programului lui Gherea)

și cine-i e în realitate părinte, sămănătorismul autoriză denumirea de „mișcare“ ce i s-a dat de-abia după apariția revistei titulare, dar care la rîndul ei a dat scriitorilor respectivi conștiința apartenenței la un grup ceea ce înainte nu se înțimplase.

Totuși „sămănătorismul“ poate fi definit și ca o categorie estetică, eventual i-am putea spune „romantismul rural și paseist“. Dar, oricum, pentru marea lui pondere culturală îl putem alătura, sau opune, „junimismului“, căci sferile noționale ale termenilor se suprapun în oarecare măsură. Cu totul alta e situația „estetismului“ sau a „simbolismului“. Acestea sînt tendințe pur estetice.

Amîndurora le lipsește calitatea de „curenți“, cei mai mulți istorici vorbind mai curînd de „poezia“ simbolistă. Fapt care nu scade acestuia importanța estetică și istorică, dar i-o reduce considerabil pe aceea din „istoria literaturii“ unde are mai curînd drept o intrare arta cînd și-a formulat un program și a putut deci întretîne o dezbateră de idei. Simbolismul românesc n-a avut un critic de forță, dar încercări de a-l teoretiza n-au lipsit totuși. Cei doi susținători ai lui au fost O. Densusianu, care nici măcar nu a înțeles simbolismul și a cărui poezie era de-a dreptul opusă esteticii acestei școli, și N. Davidescu, într-o anumită fază a activității sale, spirit mai comprehensiv și mai just orientat, dar care a dilatat noțiunea pînă la pierderea oricărei precizii și la anexarea unor structuri literare străine de simbolism (Eminescu, de pildă). Amîndoi aveau însă comună eroarea de a confunda simbolismul cu ultimile creații ale poeziei franceze de la 1880 încoace, ceea ce a însemnat totuși o deschidere spre un ideal estetic de o mare și fertilă noutate, în stare să se opună măcului romantism din jurul anului 1900 și tuturor formelor de lirică discursivă de după Eminescu.

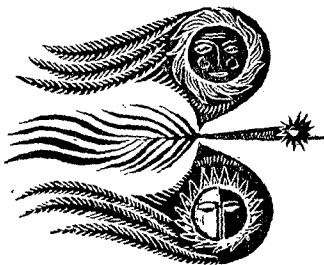
Spre deosebire deci de junimism și de sămănătorism în jurul cărora s-au putut organiza mari dezbateri polemice de caracter indiscutabil „teoretic“, adică în fond programatic, simbolismul e un fapt literar

valabil dar cu evoluție subterană, ce s-a impus de la sine, fără ajutorul nimănui, decât al aceluia, inoportun al unor spirite străine în fond de el. Aceasta ne dovedește inanitatea „programelor” artistice pe care jură teoreticienii literari și care constituie pentru exegeții de tip universitar hrana de toate zilele sau, oricum, centrul gravitațional al preocupărilor lor. Artiștii nu recunosc aproape niciodată categoriile acestora precise — și de la Verlaine, pe care-l scotea din fire apelațiunea de „simbolist”, pînă la Caragiale care nu voia să fie considerat un „scriitor satiric” și cu atât mai puțin „junimist”, ei au protestat totdeauna împotriva grupărilor și apropierilor făcute mai mult sau mai puțin pe bază de afinități.

Formulele de care ne-am ocupat categorisesc, de altfel, fenomene cu totul diferite din punctul de vedere al conținutului și ele nu definesc cîtusi de puțin programe și nici realități estetice — cu excepția simbolismului. La acestea se adaugă, parcă pentru a agrava eroarea, termenul de „modernism” care e o noțiune pur istorică. Lovinescu, de pildă, numește modernistă o parte a literaturii de după 1920, dar capitolul său nu are aceiași protagoniști în ediția din 1927 a *Istoriei literaturii române contemporane* și în ediția din 1937, de unde se vede că unii dintre scriitorii numiți așa nu-i mai lăsau după zece ani impresia că ar reprezenta ultima noutate. Și Călinescu grupează o parte din literatura interbelică sub numele „Moderniștii” dar îi pune și o dată: 1919, ca și cum noutatea izbitoare n-ar fi un fenomen relativ în esență și aproape permanent ca existență! Eminescu este cel dintîi

scriitor care în literatura noastră s-a impus după o oarecare rezistență a contemporanilor și a fost folosit ca un factor iconoclast de generația imediat următoare lui. I-am putea spune și lui modernist, după cum această titulatură i-ar veni încă mai bine lui Macedonski. După primul război mondial, formula: literatură modernistă s-a generalizat mai ales în accepțiunea ei peiorativă, dată de cei care nu voiau s-o admită. Astăzi, nouă, poezii moderniști ni se par niște clasi-ci și o considerare a lor ca niște elemente dintr-un tot i-ar putea lua în discuție nu ca niște distrugători de tradiții, ci ca puncte de plecare a unei tradiții.

Una din cele mai grave consecințe ale unor asemenea construcții sistematice este pierderea din vedere a esenței personalității unui scriitor. De exemplu, răztoindu-se cu „Sămănătorismul”, în care a văzut un fel de sprietoare sau, onicum, ceva mult mai mult decît a fost acesta în realitate, Lovinescu uită să spună ceva bun despre Iorga, văzut de el doar ca ideolog și îndrumător literar. Or, tocmai ceea ce omite Lovinescu este la Iorga acel complex de însușiri care-l face un scriitor valabil și astăzi. Călinescu, deși e obligat, în buna tradiție a „istoriei literare”, să-și împartă materialul în secțiuni destul de numeroase, stăruie mai puțin asupra notelor generale și a generalizărilor și schițează de fapt niște mici monografii critice asupra fiecărui scriitor în parte, după importanță, și oarecum independent unul de altul. Dar această înseamnă deopotrivă moartea sistematizării și transformarea istoriei în pură succesiune cronologică.



v. mândra

I

ethos și eros în dramaturgia română (1840—1918)

Raționalitatea artei clasice, năzuința acesteia de „a vedea clar în sentimente”, totodată admirația sa pentru stăpînirea de sine a caracterelor „alese”, nu numai că exclud pasiunea dragostei dintre preocupările fundamentale ale Omului („Les grand choses”) dar o resping — în formele ei ardente — ca imixtiune a iraționalului nefast. Dimpotrivă, într-o viziune a artei care eliberează afectivitatea de sub cenzura rațiunii, se produce mai mult decît o frecventare asiduă a motivului erotic, ceea ce — înainte de romantism — caracterizează nu puține opere literare ale clasicității. Proprie romantizării este nu numai tensiunea neobișnuită a sentimentului de dragoste, cit mai cu seamă încrederea funciară în valoarea morală a simțămîntelor autentice, excelența etică a iubirii adevărate.

Cînd Musset credea posibil să ceară părăsirea trăirilor rezonabile („il faut déraisonner”) pledoaria sa se dezvoltă în favoarea justetei naturale a sentimentului eliberat. Dragostea mai cu seamă pentru romantici avea „drepturi divine” contestate cu o patimă semnificativă de un catolic fervent ca Pierre Lasserre¹).

¹) Pierre Lasserre, *Des Romantiques à nous*, Paris, N.R.F., 1927.

Relația dintre Eros și Ethos se află, în clasicism, legată de ideea calității superioare a sentimentelor fundamentate pe judecată și „bună cuviință”, în timp ce în literatura romantică, adîncimea sentimentului de iubire, pasionalitatea dezlănțuită, conține, implicit în certificatul său de autenticitate și înalta principialitate morală. În vreme ce Fedra trăiește febril dragostea sa pentru Hyppolite sub semnul unei culpabilități care va chema cu necesitate sancțiunea, Ruy-Blas găsește în iubirea pentru Regină forța morală a demascării vicțiilor unei nobilimi mercantile. Tiradele eroinei racinienne coboară prin chiar incandescența lor pasională nivelul moral al amorului, în vreme ce timiditatea grațioasă a valetului din drama lui Hugo acordă iubirii, o dată cu brava convențiilor, o puritate cuceritoare.

În fond, dragostea romantică, se constituie ca o probă majoră a capacității trăirilor afective, și se dispensează greu de ideea iubirii unice, irepetabilă și ireversibilă. În „Don Juan de Marana”, Dumas-tatăl organizează în plan dramatic procesul necruțător al frivolității amoroase. Într-un alt climat temperamental, Woizzeck, eroul lui Georg Büchner sau eroinele dramelor de iubire ale lui Kleist se abandonează total unui sentiment exclusiv, aproape obsesiv și — în cele din urmă — devorant. Privită cu atenție opoziția dintre pretendentul bătrîn față de înamoratul tînăr din Hernani (care a făcut obiectul unor seducătoare interpretări psihanaliste) susține — la rîndul său — superioritatea morală a pasiunii de o deplină vitalitate, consumîndu-se în flăcările metabolismului absolut.

Observația lui André Le Bréton care a distins în teatrul romantic francez „le sérieux de l'amour”²), după ce „vechea Franță” întemeiasse și perpetuase tradiția aventurilor comice ale dragostei, poate fi extinsă pe întreaga suprafață a romantismului integral.

Ce se întîmplă în primele opt decenii ale teatrului românesc în a-

²) André Le Bréton, *Le theatre romantique*, Paris., Ed. Boivin (f.a.).

ceastă privință? Cu greu am putea cita o piesă notabilă, în care pasiunea erotică să capete — prin propria sa strălucire — o valoare ideală. Mai întâi, pînă după 1850, motivul Erosului se menține în dramaturgia noastră, sub auspiciile comicului, relevîndu-se în satirizarea cochetăriei și critica sentimentalității ipocrite. Dragostea este, mai întâi, denunțată în formele ei ridicule, mimată de bătrîni zaharișiți (Galuscus, Zuliaridi etc.) sau de dunele veleitare (Gahița, Chirița, Caliopei Busuioc) și nu depășește limitele „marivaudage”-ului nici cînd implică tineri „pozitivi” de felul Leonășilor lui Alecsandri.

Dezvoltarea tirzie a dramaturgiei tragice prelungește această abordare surizătoare a amorului în teatru, dar nici apariția primelor drame grave nu duce foarte departe preocuparea pentru „seriosul” dragostei. Cu atît mai puțin va putea căpăta erosul valorile înalte ale covîrșirii ethosului. În dramele de după 1850, de cele mai multe ori, dragostea contravine principialității etice, însoțind și susținînd pasiuni iresponsabile, alîindu-se cu o „derezonare” nefastă atunci cînd atinge pragul incandescentei sau capotînd în magma frivolității cînd nu dezvoltă tensiuni maxime.

Este, desigur, de preferat să ne raportăm cu precumpănire la piesele de o verificată consistență artistică. Dar nu pot fi lipsite, de interes, alături de principalele exemple, nici semnalările unor creații modeste care conturează uneori, prin chiar liniaritatea construcției, evidențele unui fenomen mai general. Înainte de a ne căuta, așadar, argumentele în prima noastră dramă adevărată („Răzvan și Vidra”), vom găsi într-un text anterior și minor primele semne ale unei tendințe care se va adînci mai apoi, în ceea ce privește raportul dintre Eros și Ethos.

Ne vom adresa, pentru aceasta, uneia dintre cele dintîi creații originale în dramaturgia noastră pasională. „Zoe”³⁾, dramatizarea poetului

¹⁾ I. Catina: Zoe — dramă în trei acte, București, 1847, Tip. C. A. Rosetti și Vinterhalder.

Ion Catina, după nuvelele lui Costache Negruzzi, realizează o trecere destul de liberă a materialului epic în viziune teatrală cu modificarea parțială a intrigii, introducerea unui personaj inedit și deturnarea interesantă a caracterului unuia dintre principalii eroi (Iancu B.). Cu toate că iubirea se află aici chiar în nucleul conflictului, ea este urmărită mai cu seamă în vederea acuzării unei „societați corupte” (după cum arată autorul în prefața sa). Accentul este pus pe decăderea morală a eroinei, ca urmare a manevrelor unei aristocrate cu suflet negru, infernal (Sultana). Actul al treilea consemnează, în scene patetice, caracterul nefast al pasiunilor care se împotrivesc considerării lucide a relațiilor dintre oameni.

Într-o altă creație romanticizantă din perioada de pionierat a dramaturgiei noastre („Moartea lui Radu al VII-lea de la Afumați”⁴⁾, dramatizarea lui I. N. Șoimescu după un roman de S. Andronic) dragostea, maculată prin împlinire antenupțială, devine nefastă și favorizează moartea nedreaptă a venerabilului părinte al fetei, domnitorul Radu. Caracterul malefic al aprinderii erotice cunoaște o continuă accentuare în drama noastră istorică. Conflictul tragediei „Grigore Vodă, Domnul Moldovei”⁵⁾ include, astfel, în structura sa complicată, o dublă intrigă amoroasă în cuprinsul căreia dragostea adevărată este răsplătită cu nefericire și moarte, în vreme ce orgoliul unei fete care se vede înșelată (Elena) favorizează, în dezlănțuirea sa pasională, izbutirea complotului care duce lauciderea lui Grigore — Ghica⁶⁾. Erotica se menține depen-

⁴⁾ I. N. Șoimescu, Moartea lui Radu al VII-lea de la Afumați, dramă în patru acte. Buc. Tip. Săntei mitropolii, 1854.

⁵⁾ Al. Depărățeanu: Grigore Vodă, Domnul Moldovei, dramă în cinci acte și în versuri, București, Tip. Cezar Bolliac, 1864.

⁶⁾ În lucrarea de un cert interes a lui Al. Ciorănescu: „Teatrul românesc în versuri și izvoarele lui” (Buc., Casa Școalelor, 1943) găsim o accentuare exagerată a imitației după Hugo în descrierea piesei lui Depărățeanu. Sugestiile dramei hugoliene sînt, desigur evidente, în „Grigore Ghica...” dar viziunea tragică ambiționează mai curînd atingerea modelului shakespearean al genului.

dentă de dilemele eticii, ca o sferă a experimentelor morale și în dramele lui Bolintineanu. Când Hașdeu scrie, paralel cu „Răzvan Vodă“, o piesă de teatru (proiectată încă din adolescență) despre „Domnița Rosanda“, eroina este pusă să aleagă între dragostea pentru polonezul Koribut și datorita sa față de comunitatea națională, iar conturul caracterologic al personajului este decis de opțiunea pentru alternativa etică a renunțării la Eros.

În „Răzvan și Vidra“ elementele romantice pluriforme ale compoziției stabilesc în primele două „cinturi“ un climat favorabil declanșării sentimentelor tari. După ce dorul aprig al libertății acordă largi posibilități afirmării laturilor temperamentale ale caracterului central, este firesc să apară criza erotică și iată-l pe fugosul Răzvan dezvăluindu-ne, în același timp, vraja inefabilă a idealului feminin și valoarea înalt morală a frumuseții acestuia :

Femeie !... Precum pojarul se naște
dintr-o scînteie,
Așa m-aprinde pe mine ciudata
vorbă : femeie !
Femeie ! De cînd pe dînsa o făcuse
Dumnezeu,
El nu mai face nimica fermecat de
lucrul său...
etc.

După această epodă de o pătimășă concentrație, (și după un scurt interludiu comico-narativ care temperează atmosfera) apare Vidra, ca întrupare a veșnicei Eve și se dezlănțuie drama propriu-zisă în cuprinsul căreia femeia (opusă în tirada de mai sus pornirilor ignobile ale „lăcomiei“) se dovedește a fi inspiratoarea diabolică a setei de putere. În acest chip, idealul feminin pare a-și dezvălui esența înșelătoare, Madonna Angelicata lasă locul Venerei bîntuită de patimi deșarte. Dar această antiteză de esență romantică, între ideal și real, este repede depășită de o opoziție cu un alt conținut. Ceea ce se întimplă cu Răzvan, după primele

două acte ale dramei, căderea sa morală tot mai accentuată este legată de îndemnul Vidrei. Dragostea invocată a adus cu ea întreaga cohortă de porniri ale febrei iraționale. Firește că motivele romantice ample diversificate nu dispar cu totul nici în ultimele „cinturi“ ale dramei, dar moralismul clasicist stingherește sentimentalitatea, chiar și atunci cînd n-o acuză explicit.

Este momentul să subliniem totuși că tensiunea afectivității atinge adesea, în aceste conflicte, reglate de vechiul rigorism clasic, o ardentă înaltă a patimilor, depășind considerabil stadiul racinian al potențării pasiunilor vinovate. Viziunea clasicizantă împiedică, în cele mai multe dintre dramele noastre filoromantice, uniunea Erosului cu Ethosul, dar diagrama dezlănțuirilor temperamentale este de o mare varietate și pasajele pătrunderilor pasionalității cunosc în câteva rînduri o temperatură înaltă. În legătură cu acestea nu poate fi pus pe seama întîmplării că piesele de imitație hugoliană (ca „Despot“ al lui Alecsandri, de pildă) nu reușesc să atingă cote înalte ale afectivității, în vreme ce tragediile de filiație shakesperiană (cum sînt cele mai bune dintre piesele lui Eminescu, Slavici, Samson Bodnărescu) izbutesc să cultive vibrațiile mai profunde ale patosului erotic. Astfel, într-o dramă pe nedrept uitată, „Gaspar Gratiiani, domnitorul Moldovei“ de I. Slavici, cele mai bune episoade sînt încălzite de o participare afectivă ieșită din comun. Dragostea nestăpînită a Sarei pentru Gaspar și încercările zadarnice ale acestuia de a se desprinde din cercul patimilor egotiste dau replicilor (trudnic elaborate) subite involburări de o nuanțată spontaneitate :

„Nu pot, Gratiiani, nu pot ! nu pot ! Uite, nu pot ! Mi s-a infipt în mine gîndul că trebuie să fiu aproape de tine, și o singură simțire mă stăpînește : „Ce mai ești tu dacă nu mai e Gratiiani ! Ce-ți folosește mîntea ta dacă nu mai poți să-l slujești pe el cu ea ? Ce-ți folo-

sește inima ta dacă nu poți să-l înveselești pe el prin simfiriile ei? Ce-ți folosește trupul tău, brațele acestea, gîtul acesta? ⁷⁾

Dar după acest patos erotic, pătimașă Sara convine asupra caracterului demoniac al iubirii („Demon însă zici? Nu eu sint demon: demonul este în mine...“) Oricît de puternic crește spovedania pasională ea se vede mereu extrasă din contextul pornirilor infernale. Cîtă vreme teatrul continuă să fie privit ca o „școală de morală“ în sens clasicist, dragostea nu va căpăta ardență decît pentru a semna, prin atracțiozitate echivocă, grozăvia (și forța!) vîlvătăilor iadului.

O consecință importantă a acestei viziuni poate fi observată în deprecierea calitativă a trăirilor derivate din eroticism, trăiri așezate de cei mai mulți dramaturgi români pe treptele inferioare ale axiologiei existențiale. Drama istorică realizînd concentrații exemplare ale situațiilor vieții, este de înțeles că, în perspectiva marilor confruntări dintre oameni și timp, tocmai raportul axiologic dintre elementele conflictuale stabilește scara de valori etice. Cum este privit Erosul de către cei mai de seamă eroi „făcători de istorie“ din literatura noastră dramatică? Despot (al lui V. Alecsandri) oscilează între Ana și Carmina, urmînd și în dilema erotică indicațiile de oportunitate care decurg din pasiunea sa supremă: puterea. Un alt „Despot Vodă“: notabila dramă clasicizantă a lui N. Scurtescu⁸⁾, scoate total din jocul valorilor orice fel de implicație a dragostei, eliminînd chiar din lista personajelor femeile, cu o decizie semnificativă. Mai tîrziu, după 1900, în vreme ce noi efluvii de esență ro-

mantică pătrund puternic în poezia lirică, trilogia lui Delavrancea trece imperturbabil incidentele amoroase într-un plan problematic secundar, după ce Davila, în „Vlaicu Vodă“ ridiculizase explicit suferințele dragostei, cu un dispreț nedisimulat:

Chinuri? Tu vorbești de chinuri?
Chin, a inimii bătaie?

Chin? o clipă de nădejde, o-mboldire, o văpaie
Ce s-aprinde c-o privire, ce cu-o lacrimă s-a stîns

Și din care numai robul fără vlagă iese-nvins? ⁹⁾

Foșă cu noblețea datoriei obstești, zbuciumul individual al iubirii devine, astfel, semnul unei blamabile slăbiciuni morale. Nu este de neînțeles de ce, urmînd spiritului clasicist al acestei piese cu frumoase recitative neoromantice, Davila îl va determina, în ultima variantă, pe nefericitul îndrăgostit Mircea să se lecuiască într-o clipă de rătăcirea sa erotică (care l-a făcut „nevrednic“).

În legătură cu poziția Erosului în dramaturgia noastră, merită să dețesăm o altă consecință importantă, urmărind particularitățile tipologiei feminine în principalele piese de teatru din perioada de care ne ocupăm. Constatăm că cele mai multe dintre eroinele centrale nu se disting în primul rînd, prin attribute caracterologice ale feminității. Și mai puține se află angajate într-un conflict preponderent erotic, fiind captivate cel mai adesea de pasiunea puterii (Vidra, Bogdana, Doamna Clara) sau de elanul justițiar (Anca).

Eugen Lovinescu a crezut chiar că poate vorbi despre o dominare autoritară a femeii „virilizate“ în dramele noastre grave, repregetînd să complice această ipoteză cu o neașteptată denunțare a „defeminizării eroinelor din vodevilurile lui Alecsandri și comedile lui Caragiale“ luate fără nici o discriminare la

⁷⁾ I. Slavici, Gaspar Grațian în *Convorbiri literare* XII, 1898, nr. 1—5, act I, Scena XIII.

⁸⁾ N. Scurtescu, *Despot Vodă* — poemă dramatică — în volumul „Teatru“, ed. a II-a, București, Tipogr. Al. A. Georgescu, 1877, apărută mai întîi în „Revista Contemporană“, 1875, nr. 2—3.

⁹⁾ Al. Davilla, *Vlaicu-Vodă*, dramă în 5 acte în versuri, ed. a VI-a, București, „Cartea Românească“, 1938, p. 189 (prima variantă în 1902).

un loc¹⁰). Observațiile eminentului critic cer — în acest caz — cel puțin o redistribuire a accentelor, dacă nu chiar citeva rețușuri necesare evitării unei simplificări prea decise. În ceea ce privește comediiile lui Alecsandri, modelul moliéresc al speciei nu este atât de sever compromis, cum îi apărea categoric lui E. Lovinescu. Evocînd, în prima parte a articolului citat „suavitățile”, „cumințenia”, „virtutea” însoțite de „farmec” a unor personaje ca: „Angélique din „Bolnavul închipuit”, Mariana din „Tartuffe”, Lucile din „Le Bourgeois gentilhomme”, viitorul mentor al „Sburătorului” exagera văzînd în conturul convențional al acestor figurine de nivel tipologic secund relevarea „aspectelor trănice” ale eternului feminin. De fapt în comedia neoclasică europeană, caracterele-feminine sau masculine — capătă adîncime numai în zona satirică a acțiunii, în vreme ce „pozitivii” intervin lateral și se desemnează liniar fie că au sau nu sarcini discursiv moralizatoare. Or, în această ordine a lucrurilor, comediiile lui Alecsandri nu se abat de la exemplul moliéresc, adăogînd figurilor satirizate prezențele filiforme ale „pozitivilor” sau „pozitivelor”. Lîngă ridicola Chirița răsare astfel Luluța, ingenuă veselă și de loc lipsită de farmec. Mai pot fi amintite în această serie a aparițiilor feminine agreabile (și virtuose!) Smărăndița („Cinel-Cinel”) Lina („Millo Director”) Măndica („Arvinte și Pepelea”, Suzana („Rusaliile”) și alte asemenea Mariane sau Lucile, pe care Lovinescu le ignoră pe nedrept, atunci cînd stabilește că „înlauntrul literaturii noastre dramatice în zadar am căuta prin dibuirile lui Alecsandri o înțelegere a sufletului feminin, cu gingășiile și vicleniile, cu farmecul, duioșia...”¹¹). În realitate, investigația „sufletului feminin” este menținută de Alecsandri în limitele convenționalității factice a comediei neoclase, desigur la o

altă tensiune artistică. Dincolo, însă, de inabilitățile unei opere de pionierat — autorul „Chirițelor” este principal dezinteresat de analiza psihologică a eroinelor pozitive cită vreme tînde către izbutirea caracterologiei bufone și a ridiculizării de eficiență morală, categorii inerente ale comicului clasicist. A căuta în opera riguros satirică a lui Caragiale, „note gingașe și poetice” înseamnă, iarăși, să faci abstracție de modalitatea specifică a scriitorului, cu alte cuvinte de ironismul aspru al unei clasicități asumbrate. Absența portretisticii interioare în elaborarea personajelor feminine este, așadar, explicabilă în linia influențelor clasice. Altceva este însă să constatăm absența feminității autentice în dramaturgia tragică, unde Lovinescu are dreptate să observe frecvența eroinelor „virile” și „politice”¹²). Dacă în acest plan al discuției putem alătura celor citeva exemple de „mulier impotens” și personaje care contrazic această imagine, ne-ar fi greu să nu recunoaștem că mai totdeauna acestea din urmă, fie că manifestă candoarea infantilă a virstelor asexuale ca Oana, fie că dovedesc o abilitare ascetică care acoperă aproape total impulsul pasional al iubirii, cum se întîmplă cu „Domnița Rosanda” a lui B. P. Hașdeu. În „Despot-Vodă”, Alecsandri își așează eroul între două rivale de valori temperamentale opuse. Dar nici pătimașa Carmina și nici Ana cea candidă nu joacă un rol hotărîtor în viața sufletească a bărbatului pe care-l iubesc, intrucît ardența celei dintîi nu capătă incandescență spirituală, iar inocența celeilalte nu acumulează tonalități cu adevărat dramatice. În singura sa piesă de teatru care urmează îndeaproape modelul hugolian, Alecsandri încearcă să realizeze opoziția dintre cele două tipuri fundamentale ale feminității în viziune romantică. Carmina nu devine însă femeia-demon iar Ana nu ne apare ca femeia-înger, deoarece înainte de a-și afirma deosebiriile, ele nu capătă trăsătura de unire interioară, a unei feminități active.

¹⁰) „Critice” („Ed. definitivă”), Vol. III, Buc. Ed. Ancora, 1927, p. 5—22. (mai înții în „Critice” vol. III. Ed. Alcala, (1915).

¹¹) E. Lovinescu: Loc. cit.

¹²) E. Lovinescu: Loc. cit.

Este momentul să observăm că, în afara citorva excepții (detectabile mai ales în dramaturgia shakespeareană) cum ar fi cele două „Mire“ ale lui Eminescu, sau pătimașa Liuba din „Ilie-Vodă“ de Samson Bodnărescu) eroinele reveriilor fantastice sau roabele dragostei devorante nu apar în dramaturgia noastră de pînă la primul război mondial. Mai mult încă, găsim cu dificultate piese notabile, care — preocupate de destinul unei eroine — să fie închinată cazuisticeii sentimentalității, în direcția atît de larg cultivată de romantismul european, care i-a oferit femeii „un loc pe care secolele precedente nu i l-au acordat în afara sentimentelor pe care le inspiră“¹³⁾. Este cunoscută predilecția romantică pentru femeia „pe care o soartă nenorocită, slăbiciunile, abaterile de conduită au făcut-o să decadă“, răscumpărată însă moral „printr-o dragoste adevărată, pură, dezinteresată“¹⁴⁾. Zădarnic vom căuta însă o Marion Delorme, o Marguerite Gauthier în teatrul nostru pasional de oarecare finută literară. Eroinele lui Haralamb G. Lecca, de pildă, se împart pe două categorii morale care nu comunică niciodată între ele: frivolele de felul Vandei Văianu („Cîinii“) aparțin definitiv galeriei relelor exemple în vreme ce nefericitele victime ale devotamentului veșnic pentru bărbați nedemni („Caste Diva“; „Suprema forță“) se relevă prin perseverența pură a pătimirilor lor amoroase. Un cod moral riguros interzice eludarea discernămintului rațional. Femeile — personaje nu capătă relief tipologic decît atunci cînd talentul scriitoricesc susține un subiect de limpede semnificație etică. Vidra accentuează dur și fără înconjur setea de putere a Lady-ei Macbeth, într-o manieră vehementă care are în vedere autodemascarea explicită a mobilurilor sale condamnable. Doamna Clara își dezvoltă campania procatolică pe temeuriile unui egocentrism elefantiazic. Criza feminității în cele două drame („Răzvan și Vi-

¹³⁾ Paul Van Tieghem: *Le romantisme dans la littérature européenne*, Paris, Albin Michel., 1948, p. 270.

¹⁴⁾ Ibidem.

dra“; „Vlaicu-Vodă“) este susținută de penuria sentimentalității, de cinismul neacoperit al eroilor. Impli-cația erotică modifică, dimpotrivă, situația în „Ringala“ de Victor Eftimiu, unde personajul titular se umanizează prin dramatismul unei îndrăgostiri nefericite. O depășire, de o altă consistență, a pericolului unei defeminizări este anunțată în cele două acte ce ni s-au păstrat din eminescianul „Bogdan-Drăgoș“. Acolo „virila“ Bogdana îndrăgostită de bărbatul său Sas și iubindu-și puternic fiul schițează o promițătoare păstrare a specificității sale afective.

Spiritul moralismului clasic, operînd adesea la temperaturi inferioare punctului de topire a ideii în expresia sensibilă, împiedică cele mai multe dintre piesele de care ne-am ocupat să dezvolte amplitudinea pasionalității erotice. În același timp preocuparea etică se dezvoltă în adîncime iar supremația datoriei civice capătă un relief artistic profund.

Erosul, este îndeobște dominat de Ethos în dramaturgia noastră, dar, departe de a se pulveriza, realizează momente remarcabile cel mai adesea în sens catalizator, efectul fiind către sentențiozitatea morală. Reculul clasicist în fața Pasunii se unește, în câteva rînduri, cu îndoiala romantică în posibilitatea trecerii visului erotic în plan real. Doamna Tana din „Viforul“ filozofează nostalgic asupra rostului căsătoriei și intervine decisiv în pedepsirea imoralului Ștefăniță. În „Patima roșie“ cele patru personaje sînt prinse într-un tragic carusel al iubirilor imposibile, în vreme ce autorul va condamna impuritatea funciară a senzualității nestăpînite.

În punctul cel mai de sus al acestei fuziuni, eroii din „Năpasta“ realizează sinteza unei povești zguduitoare de dragoste cu gravele acorduri etice ale clasicismului originar. Anca nu seamănă decît aparent cu Vidra. Eroina lui Caragiale nu este o ambițioasă și nici o captivă a setei de putere. „Virilitatea“ acestei fărânci fascinante este cu totul aparentă, căci ea descinde din familia justițiară a fermecătoarei Electre.

vlaicu bârna

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

zaharia stancu:
„pentru
oamenii
acestui
pământ”*)

După cele două elegante volume care inaugurează colecția sa de „Opere”, poetul și prozatorul Zaharia Stancu apare cu o carte masivă, de aproape patru sute de pagini, conținând articolele, cuvântările, interviurile și confesiunile unui deceniu de viață (1961—1971). În cele peste o sută douăzeci de titluri, cit conține cartea, pana încercată a marelui scriitor se aplică la o diversitate de teme, luate toate, din cîmpul fierbinte al actualității, ancorate, toate, în social. Insuși titlul volumului : „*Pentru oamenii acestui pământ*” este o indicație clară asupra mesajului pe care un vechi și glorios combatant pe tărîm social și politic îl aduce concetățenilor săi, într-un timp cînd ideile profesate de el o viață întreagă au izbîndit.

Varietatea subiectelor și a temelor din cartea de față, unghiul larg de deschidere sub care autorul operează, aducînd la adiacența actualității date și imagini din arhiva neiertăoasă a memoriei, constituie o atracție pentru cititor. El va urmări evenimentele înscrise în calendarul ultimilor zece ani, perioadă în care construcția socialismului în țara noastră a intrat în faza majoră, dar și o seamă de trimiteri și evocări din afara acestui timp, indisolubil legate de el.

*) Ed. Cartea Românească, 1971.

Pagini pline de interes pentru cei ce vor să pătrundă în intimitatea unui creator sînt „Confesiunile lui Darie” și alte mărturisiri ale poetului și prozatorului Zaharia Stancu, glosate între copertele acestei culgeri. De asemenea, portretele unor scriitori ca Slavici, Macedonski, Galaction, N. D. Cocea, Matei Caragiale și Ehrenburg, pe care autorul i-a cunoscut și a căror vie amintire e consemnată cu emoție.

Dar ceea ce mi se pare că ar trebui relevat, în primul rînd, cu privire la această carte, este bogăția și fermitatea ei de gînd. Pe marginea unor evenimente publice, al spectacolului marelui și în același timp dezolant al vieții însăși, urmărită — cu mijloacele de mas-media — pe întreaga planetă, autorul ia totdeauna poziție și se mărturisește, înfierînd de fiecare dată nedreptatea, crima, genocidul, ura de rasă și rapacitatea. Uneori aceste mărturisiri acuzatoare, prin tonul acid și accentele lor virulente fac să ne aducem aminte de pamfletarul și polemistul Zaharia Stancu. Alte ori, ca în „Fagurii”, scriitorul mimează resemnarea notînd liniar niște fapte abominabile, știînd însă că ele vor avea rolul dinamitard de a răscoli conștiința cititorului determinîndul să ia o atitudine. Iată un pasaj semnificativ din cuprinsul acestei amare destăinuiri: „*Pe micile ecrane ale acelorăși televizoare care ne-au adus în casă imaginile luminoase ale oamenilor care au călătorit spre Lună și s-au plîmbat pe Lună am văzut și vedem la cîteva seri odată altfel de imagini — niște imagini care ne înfățișează cruzimile și josniciile unor oameni care și ei sînt ca și marii savanți, ca și noi, oameni ai aceluiași secol. Iată. Asupra unui sat de colibe umile năvălesc pe neașteptate stoluri de mașini militare din care sar grăbiți și se risipesc pe ulițe soldați bogat și frumos echipați. În general sînt tineri, băiețandri cărora abia le-a mișt mustața. Ei incendiază colibele și impușcă fără nici o alegere populația. Atunci cad cu gura în țărîină bărbați bătrîni și bărbați tt-*

neri, femeii bătrîne și femeii tinere. În același timp cad cu gura în țărină și copiii dintre care unii abia au învățat să meargă. Reporterii unor mari posturi de televiziune filmează totul cu cel mai desăvirșit singe rece. Telespectatorii trebuie să vadă... să vadă... Iar noi, așezați comod în fotolii privim profund zguduți și tot atât de profund neputincioși. De multe ori nemai fiind în stare să îndurăm închidem aparatul“.

Bogată în conținut și sugestii, de o mare claritate de stil, ultima carte a lui Zaharia Stancu împlinește și un rol educativ. Titlul în sine este o adresă. Autorul le vorbește oamenilor acestui pământ despre marile evenimente ale istoriei contemporane, despre unirea cea mare din 1918, despre lupta împotriva exploatării și despre lupta antifascistă, despre flacăra patriotismului, despre pace și cultură, despre lumina cărții și despre pilda nobilă a unor vieți care au văzut o lume în derivă și o alta născându-se, celor care au contribuit la prăbușirea lumii vechi și au pus o cărămidă la înălțarea noului edificiu al ordinei de stat bazat pe muncă și echitate. Dar ea se adresează cu și mai multă îndreptățire tineretului acestei țări, născut și crescut sub orizontul luminos al anilor de după eliberare. Tineretului căruia lumea intrată în amurg la 23 August 1944 îi este tot atât de străină și depărtată ca și erele geologice. Despre acea lume, generația tinăra de azi posedă doar niște concepte, niște date abstracte. Multe din paginile cărții de față, din mărturisirile ei, o vor ajuta deci să reconstituie imaginea vie a aceluia trecut obnubilat și mort pentru totdeauna.

Înaltul mesaj din „Pentru oamenii acestui pământ“ ne este comunicat cu acea căldură care constituie una din notele specifice ale verbului celui care a scris „Poeme simple“ și Desculț“.

i. crețulescu

florența albu: „austru“

Poezia Florenței Albu, așa cum o știi de multă vreme, este o poezie gravă, matură, plină de luciditate și, ceea ce mi se pare cel mai important, lipsită de acel quantum inerent de joc gratuit pe care îl întâlnești foarte adesea chiar în poezia bună. Dificultățile în a-i defini formula poetică vin mai ales din aceea că Florența Albu nu și-a căutat o anume manieră pe care să o statornicească și, eventual, să și-o fixeze ca modalitate fidelă. O acută cumpătare a cuvîntului, venită nu din calcul ci din conștiința valorii silabei, o face să se elibereze de formule, patinînd liber între nuanțe semantice, fără efecte fonice spectaculoase, dar cu sunete clare și rotunde. O poezie în care nu te poți pierde, o poezie care nu este decît disimulat confesivă, o poezie care nu-ți cere să fii martorul pelerinajului ei, dar, dacă îi accepți regula jocului, vei merge cu ea pînă la capăt, apoi te vei întoarce din drum și vei poposi în locuri ce ți-au marcat mai adînc trecerea. Și astfel, dacă ai stăruit prea mult în locuri în care lipsesc cuvintele ca să pecețuiască o tăcere, n-ai decît să pleci spre descîntare și, dacă ți se par prea adînci, te întorci iarăși la jocuri cu Billy Mincinosul, și acolo vei înțelege valoarea iluziei.

Mă opresc la ultimul ei volum de versuri *Austru*, alcătuit din trei cicluri de poeme: „Jocuri în Austru“, „Fantezii în Austru“ și „Elegii în Austru“. Trei cicluri de poeme care își răspund și își corespund, care se continuă și se întretaie în urma

*) Editura Eminescu, 1971

unui fir poetic cu adinci ramificații. De fapt, sînt trei moduri de a privi lumea, o lume complexă cu singurătăți și întovărășiri, cu tăceri și viuet de vînt, o lume într-o perfectă dinamică pe care o vîntură un astru al sentimentului căutării, o acoperă cu iluzii, strîngîndu-i spațiul, îi cheamă din vreme timpul trecut al castelelor de umbre și șoapte, în fond de poezie, sau îi despică suprafețele mergînd spre miezul pămîntului pentru ca mai apoi să se întoarcă pe culmi la „banchetul munților“, spre „pacea cosmică“. O lume în care culorile au fiecare un cerc de taină, chiar cînd ironia la adresa vorbei poetice e transparentă. Spuneam că sînt trei moduri de a privi lumea, de fapt o variată tentativă de acomodare a retinei poetice, statornicind lentilele sensibile, care dilată sau subliniază porii universului, care îi mătură cald suprafața sau îi despică adîncurile. Și nu numai lentile, dar oglinzi, mai ales oglinzi, drepte, răsturnate, rostogolite, cuprinse sau evitate, niciodată amti-gue, însutînd privirea, descoperind și renăscînd imaginea.

„Jocurile în Austru“, jocuri cu Billy Mincinosul sînt un soi de încercare a maturității de a se copilări la adăpostul iluziei, care poate mîșca lumea altfel decît o face cu adevărat, sau nu o face, și atunci trebuie să miște sufletele, să le dea viață, căldură: „*Și mă rugam de tine / să minți odată, să-i pornești / să-i faci să se rotească în cerul lumii / doar tu ai fi putut să-i mai dezgheți / mîntînd frumos / mîntînd imens!*“! astfel încît totuși s-ar putea să se uite timpul, și timpul n-ai voie să-l uiți: „*O, Billy, spui minciuni, minciuni, minciuni / și nu mai știm în care act se moare!*“. De altfel se știe bine că este un joc, și martorul lui Billy, oricît l-ar cheama, tocmai prin contrast, prin opoziție, îi lasă doar ipostaza efemeră a iluziei, știînd că e așa, poate pentru un vis, pentru un ceas. Realitatea este mai adevărată și mai complexă dacă îi acorzi pentru o clipă dreptul la iluzia pe care ai s-o înlături din scena pe care anume i-ai creat-o: „*Și eu, ochiul lu-*

cid / care te spune / sub cupolă, te spune! —/ *tu sâruiți / cuvîntul de trădare în aer / și toate minciunile tale / mă visează frumos!*“. Ieșirea din joc, la fel de pregătită ca și uitarea, e dinainte știută și inevitabilă. „Distanțele comprimate sub pleoapă“ se vor desface înții către timp, apoi către spațiu: „*Noi doi vom părăsi / această arcă / prin grîul orei, mondial!*“.

Și vom intra în „*Fantezii în Austru*“, invăpînd să facem tabloul timpului trecut, pentru că trecutul ne aparține, stau mărturie pentru el pietrele și străzile, ieșim din cupola cercului și intrăm prin poarta orașului, în care ninge adevărat, „monumental“, ca și altădată. Dar nu mai sîntem cu Billy, ci cu vedeniile noastre: „*trei crai la Curtea lui Manuc*“ sau „*trăsuri cu prapuri negre și imortele creponate*“... „*epidemii de alburi și melancolie*“, „*cavaleri de cretă și de cuarț*“ purtați de același vînt al unei aduceri aminte imaginative. Fragmente, vestigiile (de trecut prînd viață cu vorbele noastre pentru că noi sîntem copii aceluia sfîrșit de veac trecut, știm asta, ne știm prezentul, ni-l dăruie oglinzile în care ne regăsim, și-n care am vrea să încrustăm poezia priceperii. Și din oraș pornim înăuntru nostru, înăuntru lucrurilor, să ascultăm timpul, trecerea, să-i învățăm mersul, să-i distingem bățile cuprinse în noi, să constatăm cum reproducem universul mare pentru că îi aparținem: „*Această casă suspendată / prin care mă plimb noaptea / cu-noctineală sumbră, cu grație solemnă / și luna instalează în aer / înfinitul; inițierea / în misterele fluidității / armonii urcînd oceanul / în vise comunicante!*“.

După trecutul apropiat ne întoarcem mai adînc în vreme, cu însemnele livești în mînte vișînd Ithaca, vikinci și Colhide, melancoliei de asii măci, călătorînd în corabii bete, la braț cu Arthur Rimbaud, dar în fond pe nișmul permanent al sufletului nostru, pelerin melancolic între cele patru puncte cardinale căutînd mai cu seamă nordul, rece dar limpede, altfel spus, sensul rotirii, axul rotirii care ne

cuprinde tăcuți, a cîta oară? pînă la ultima, intuitivă, bănuită, pe care o alungăm tot din bătaia auzului, o așezăm pentru ca să cunoaștem, să mai știm palpitația pămîntului. S-ar putea să fim uneori singuri, prea singuri cu un „Descîntec de unit” sau prea cuprinși de mitologia acestui pămînt pe care l-am vrea răsturnat în palmele noastre, cuprins în lentilele noastre dilatate, care tintuiesc și conțin timpul și spațiul: „Să nu se stingă vîntul, încă, / Mai arde-n cupe vinul nou / și-n rodii — soarele. Oprîți / în zarea ochiului, amurgul, / cu prețul lacrimii. Abis / tot dealul cucerește cerul / și cerul se răstoarnă-n clipa, / și noi ne rătăcim în cer — / argonauți de asii mici, / colhide scufundate-n noi / cu miturile și cu slava”.

În ciclul al treilea presimțim schimbarea de ton: Fanteziile devin „Elegii și Austru”. Aș spune mai degrabă că se schimbă dimensiunea rezonanțelor interioare, care reiau de altmînteri uneori motive din ciclurile precedente.

Cu „ploaia”, de pildă, ne mai întălmisem, ea trecea curățînd timpul, lăsînd iarba să crească, simplu, potolit; acum ea devine liniște: „Pînă la începutul și sfîrșitul / durerii / Întru împăcare... /”; apoi descîntul ierbi, iarba aducerii aminte, sinonimă cu un sentiment al renașterii, cu dimensiunea ascendenței cosmice: „Și frumos creștea / și frumos mă amîntea / iarba violet, iarba strălucind /, deschizîndu-mi ochii /, în vîrfuri, pe vîrfuri / de iarbă, de rouă, / de cer /”.

Nu mai este nevoie de Billy Minerosul, Austrul, stăpînul mișcării învîrtește „roata lumii” — călușei și stele”. Universul are mișcări complexe, care nu se cer numai văzute, ci, sonorizate fiind, trebuiesc auzite, cu auzul sufletului, care învinge timpul. Ecoul lucrurilor devine un sunet universal, repetat, reambrat, martor al profunzimilor. Palatele și caii devin pretextele trecerii. Iar trecerea, motiv de cuprindere și de înțelegere. Așteptarea nu e pasivă, ci firească și gravă. Iar întoarcerea, devenită principiu determinativ, pare să ceară cuvîntului

să existe, să o consemne. Pelerinajul poetic devine pelerinaj în jurul poeziei.

Efervescența universului nu rămîne o taină, ea va fi simțită și primită în cuvîntul sensibil: „Vorbea atît de singură / Privighetoarea. Și acela era / Cuvîntul / În cerul ploii / Norii se auzeau trecînd / Și invocînd tăcere / Creștea în nimburi stuful. / Viermuind ferice / Cu putregaiul și sămînța stelară / A florilor de nufăr. / Și noaptea se-audîncea. / Era o germinare-n cercuri vaste, / Cum coborîi spre miezul / Pămîntului / Mă întorceam din moartea mea, / Îngăduită / La celebrarea răsăririi / Atunci s-a auzit / Privighetoarea / Vorbînd în cerul fațerii / Și acela era / Cuvîntul.

Călătoria continuă, e rîndul țărîmului de mare, „ceasul fluxului”, spațiul mareelor și nisipurilor mișcătoare, e rîndul intrării în pădure cu prezența vîntului scuturînd copacii, elementele continuității naturale, apoi „cîmpia cu oglinzi”. Lanțul, interferența de priviri, prea multe priviri de care trebuie să fugi, pentru că spațiul e nesfîrșit și ai vrea să-l străbați, să-l urci, să-l cunoști dincolo de limitele lui, acolo unde te înalță imaginarul ce îți se întoarce în cuvînt, născînd poezia. Undeva pelerinajul poposește în fața artei, simții suflul lemnului pictat, demult, culorile pulverizate recompunîndu-se mereu sub privire, sub miile de priviri care au trecut pe acolo, marcînd timpul, anii, la fel te oprești în fața ritualurilor bătrînului folclor, reînviînd o copilărie, care atunci era o iluzie, acum e un adevăr, și adevărul acesta se cheamă integrare în pămîntul țării. Pădurea, copacii, luna, cerul, miezul pămîntului, munții, toate afit de în afară, se găsesc în singele tău. Și atunci rătălmăcești mișcarea în cuvinte; — și numai gîndul, numai cuvintele, / din cînd în cînd, / simțeau o clipă, dobîndită / desăvîrșirea lor / ori o aducere aminte / din alt timp, / cînd gînditorii cai, poezii cai / păseau în armonie / cu aerul, cu apa și cu focul /.

Uneori te identificezi cu tot ce cauți și imaginea se umple și se dezvăluie aproape esențială, într-un echi-

libru al sensurilor, un echilibru superior pe care nu ți-l dă decât adevărata stăpînire a condeiului : „Copac / urcat de vînt pînă la os / singur, pentru pădurea lipsă / depunînd mărturie / începe toamna / începe stingerea, / mă răstignesc în trunchiul tău / îndură-mă / și spune celor ce vin / că am trecut de mult / pe vîrfuri de munte, / dincolo de munte!“

anecdotă



elena iordache streinu:

„păuna și copiii ei“*)

Romanul adună total și definitiv tot ce viața, moartea și dragostea au săpat pe firul celei mai adînci statornicii în oameni și lucruri, devenind o construcție caruselică, asemeni rotirii pămîntului. Romanul clasic a suferit pulverizări repetate, s-a desfăcut ca o portocală demult trecută și feliiile ei au început să capete consistența unor existențe de sinestătaoare. Romanul s-a sinușit de bunăvoie. Astăzi, în fața unei narațiuni de tip balzagian, simțim cuprinși de panică și neastîmpăr, o vreme masivă, dar și insesizabilă, fi căutăm inefabilul și metamorfoza pentru a ne satisface dimensiunea interioară a timpului nostru.

Cărțile chemate să reprezinte literaturile popoarelor poartă în pînțecul lor ceva din aspirațiile acelor

neamuri, intrînd mai tîrziu în eternitate. Literatura noastră a fost adesea leagănul unor pasiuni mistuitoare pentru pămînt, atingînd marginile unui fanatism rar închipuit pentru acest izvor al tuturor făgăduințelor, ce devine simbol al vieții și nemuririi din vremuri dacice. Adeseori patima a chircit sufletul uman și i-a determinat vieții un curs ciudat.

Romanul Elenei Iordache-Streinu, — *Păuna și copiii ei* —, deși continuă o tradiție românească ilustrată cu strălucire de Slavici și Rebreanu și avînd înrîduri cu stilul unor scriitori munteni ca Delavrancea și Odobescu, are o curgere a sa, de rutantă și unică. Încă o monografie a vieții de la țară, scrisă cu o ambiție cum numai scriitorii ardeleni o mai au, de a perinda alene prin fața cititorului o demonstrație totală și solidă a unui univers rural — de data asta oltenesc — desfășurat pe o jumătate de veac.

Monumentală și densă, cartea se deschide unei interpretări făcute după toate tipicurile romanului clasic, datată și localizată cu exactitate, străbătută de o patimă diformă pentru avere, ce omogenizează toate personajele, formînd și conformînd fizionomia și caracterul unei eroine ce-și va căpăta un loc alături de Mara, Ion, Ana Moș. Păuna „cu firea ei mereu nemulțumită, mereu nesățioasă“, dar avînd în înfățișare o frumusețe, o mîndrie și o demnitate rară, monopolizează întregul roman, purtîndu-și patima pentru pămînt și bani ca pe un copil, pe care nu-l va mai lepăda pînă la moarte. Vajnică și dură, cu hotăriri neclintite și puteri de bărbat, această femeie care „de-ndată ce-și împlinea un gînd, pornea cu înverșunare spre o nouă dorință, pe care n-o slăbea pînă ce n-o înfăptuia“, nu ne intrigă și nu ne miră, avînd legături de sînge cu Vidra, Doamna Chiajna, Mara, Vitoria Lipan, aducînd încă o dată confirmarea că literatura noastră cea mai bună își croiește personajele feminine în tipare de haiduci și luptători aprigi.

Simțind de la primele pagini destinul eroinei și urmărind-o în lungă sa cale de îmbogățire și de luare în stăpînire a vieții satului, meritul ro-

*) Ed. Eminescu, 1971.

manului nu stă nici în alegerea temei și nici în desfășurarea evenimentelor, ci în modul cum scriitoarea știe să nareze întâmplările, să creeze fizionomii cât mai pregnante, să dezvăluie semnificații. Păuna rămâne egală cu sine însăși până la sfârșit, cu aceeași aviditate pentru îmbogățire care ar putea-o schematiza și dezumaniza, dacă n-ar exista o vină a caracterului său în veșnică vibrație; ea trăiește de la primele agonisiri și până la bătrânețe ipostaza de mamă, atât pentru cei șapte copii și pentru bărbatul ei, devenit el însuși copil în ochii Păunei, cât și pentru întreaga viață din curtea sa.

Păuna își croiește vad păstrind concomitent înlăuntrul său „glasul pământului” și „glasul iubirii”, pe care le exteriorizează în timpi diferiți și cu intensități diferite.

Imaginea ce se desprinde din carte e a unei cloști uriașe ce acoperă cu aripile puii amenințați să se înstrăineze și întinderile de pământ pe care s-ar putea statornici definitiv.

În această materie de roman tradițional se petrece o metamorfoză ascunsă, o înnoire a unghiului de vedere ce revitalizează romanul și-i dă o întorsătură modernă. De-a lungul a peste șase sute de pagini se stabilește o imagine ambiguă și în parte paradoxală a Păunei, ducându-și cititorii în ispita unei absolutizări nedrepte. Păuna suferă o înstrăinare evidentă și treptată în raportul cu oamenii, cu copiii și cu bărbatul său, găsindu-se în imposibilitatea comunicării directe cu ei, a unei înțelegeri afective îndelungate; în schimb există o frăție universală a ei cu lumea dobitoacelor, cu lucrurile neînsuflețite din curte, cu banii pe care i-a adunat o viață, identificându-se perfect cu această lume căreia îi imprimă ritmul și sensul vieții sale. Păuna se supune la rîndul ei mișcării aparte a acestei lumi, dintr-un sentiment de curiozitate, dar și cu un curaj stăruitor de a amesteca rînduiețile și obiceiurile. „De atunci prinsese un drag de ei (de bani — A.M.), de parcă ar fi fost ființe, tovarăși de muncă, și chiar mai mult decât frați, însăși. Simțea nevoia să-i vadă

în fiecare zi, să-i atingă. Îi curăța, îi spăla, îi lustruia, le vorbea așa cum făcea cu Mîndruța, vițelușa ei, cu scroafa, cu orătăniile din curte. Cum le iubea pe ele, tot așa ținea și la bani”. E o alianță nestrămutată între Păuna și curte, moară, cârciumă, livezi ajutîndu-se reciproc, ceea ce nu va reuși să facă niciodată cu copiii săi. „Ei toți se îndepărtaseră de casă, toți cu gîndul risipei, singură averea rămăsese alături de ea. Această avere pentru care îndurase chinurile facerii ca s-o agomisească, s-o sporească, care n-o supăra cu nimic, acest copil cuminte al ei, tovarăș ascultător, fără grai și nici dorința de a o părăsi fără învoirea ei, fără suflet, decât al ei, care nu-i sta în cale, nefăcînd nimic de capul ei, sta lipită de ea, zi și noapte”.

Păuna este stăpîna unei lumi închise, departe de orice învățătură și schimbări tulburătoare, închinîndu-se pământului și muncii ca unor puteri supreme. Pămîntul devine stăpînul adevărat, tatăl și bărbatul, ca în credințele vechi asiatice, și ea se apleacă deasupra brazdelor și respiră „mirosul reavăn al pământului cu aceeași plăcere pe care o mai simțea numai cînd îmbrăcîndu-și copiii îi lua în brațe și nu se mai sătura mirosindu-i”.

Și-a crescut copiii cu dragoste zăvorîtată, muncînd toată viața pentru ei, dar nevrînd să le dea nimic, cu spaima că nu-i va putea opri lîngă ea, că nu-i va putea supraveghea mai departe și averea ei, pe care „o sporise, păzise, o îngrijise, ca pe o ființă vie”, se va destrăma. Se petrece un proces dublu, în esență contradictoriu; pe de o parte, identificarea averii cu Păuna însăși, sentimentul straniu și dominant că ființa ei se risipește în toate lucrurile și că o dată ce-și va împărți pămîntul, copiii își vor vinde mama, pe de altă parte, același gînd al bogăției îi înstrăinează pe frați, îi desparte pentru totdeauna. Păuna îi dorise pe toți „strînși în jurul ei, să stea în sat neclintîți lîngă ea, fiecare cu rostul lui, să puie umăr la umăr, să o ajute să sporească avutul”, or ei rup „firul nevăzut de unire caldă, frățescă ce-i legase, ... rămîniînd fiecare singur, grijuliu

doar de situația lui, uitînd de ceilalți". Copiii se risipesc treptat în lume sau în moarte, lăsînd-o pe Păuna singură, cu senzația dure-roasă că fiecă plecare a unui copil înseamnă pierderea unei părți din ființa ei, din averea ei.

Scriitoarea are o misiune grea, complexitatea eroinei face dificilă crearea celorlalte personaje, înfruntarea și desăvîrșirea lor. Obstacolul este trecut cu succes, în jurul Păunei copiii se individualizează, cu deosebire cei mai mari, fiecare avîndu-și destinul său, tangențial cu al Păunei, dar imposibil de integrat în sfera ei. Scriitoarea își umanizează eroina, descriînd cu minuție mecanismul complex al acțiunilor sale, îi dezvăluie laturi ale personalității care o salvează de naufragiul alienării; eroina păstrează conuri de umbră ce-și recapătă lumina în modul de viață al bărbatului său — „bucată ruptă din ea”, Păuna așa cum ar fi fost dacă nu se dăruia averii și ideii de bogăție; de aceea îl caută mereu și-l readuce acasă din locuri depărtate, de parcă și-ar căuta acel necunoscut din ea, de care îi era întotdeauna teamă.

Există o înstrăinare a Păunei de oameni — ce se petrece subteran —, dar în mișcările ei de fiecare zi, ea este inima unei colectivități ciudate care o înconjoară și o apără, salvîndu-i omenia. Ea nu reușește să-și păstreze copiii, pe care setea de bogăție îi dezumanizează îndepărtîndu-i de sat. Singura speranță a Păunei rămîn nepoții, pe care ar vrea să-i cîștige și să le dăruie dragostea „așa cum n-a făcut-o cu copiii săi”. Ar fi vrut chiar să se știe iubită de ei și, în lipsa copiilor plecați „fără întoarcere”, să stăpînească satul cu ajutorul nepoților. Dar e prea tirziu; destrămarea familiei și a averii în urma războiului îi grăbesc moartea. O dată moara și casa distruse, ceva din ființa Păunei rămîne parcă sub dărîmături. Moartea ei este ca un simbol al unei lumi ce nu mai putea supraviețui, nemaiavînd resurse și nici sprijin. O altă Păuna, nepoata ei — amintînd-o pe Păuna din tînerete —, asigură continuitatea

romanului pe alt plan, într-o lume nouă.

Instrumentele de lucru ale autoarei sînt variate și se armonizează pe tot întinsul cărții; ea trece de la o tratare *aspră și colfuroasă* (închegarea averii Păunei, lupta ei cu greutățile, alienarea umora dintre copii), neiertînd nimic din acțiunile și gîndurile eroinei, la o tratare *în tonuri ce amintesc de Slavici* (cînd e vorba de bărbatul Păunei și de băiatul ei Ioniță, un fel de copii năstrușnici, petrecăreți și nestatornici, dar oameni de nădejde la nevoie), la *alta cu nuanțe naturaliste* (viața și moartea lui Ion, un fel de slugă la curtea Păunei), ca apoi romanul să închidă, ca între valvele unei scoici, episodul *romantic* al dragostei dintre Florica și Tudorică Ciuciu, moartea năprasnică a acestei fete a Păunei amintînd de baladele haiducești sau de nuvelele lui Odobescu; episodul este scris cu multă gingășie și mister ceea ce modifică coloratura romanului și mărește afectivitatea personajelor. Toate aceste modalități se amestecă și se sudează dînd romanului unitate și frumusețe.

Elenei Iordache-Streinu îi place să scrie, are un fel de vocație a înperchierii cuvintelor care fascinează, oprindu-se îndelung la descrieri de porturi și oameni, de obiceiuri și vieți. Ochiul ei, atent și proaspăt, surprinde ca o stare de existență fundamentală simbioza Păunei cu lumea ființelor necuvîntătoare și a lucrurilor, cu un ritm ce ține de însuși mersul pămîntului și de credințele lui. Scriitoarei îi place mișcarea păsărilor în curte, mîndria cailor de sînge, ritualul apariției vițelului. Lumea aceasta desfășurată în voie în fața cititorului o cuprinde și pe Păuna, ea trăind acea viață de la începuturile lumii cu o dăruire pioasă pentru tot ce a creat și a văzut născîndu-se lîngă ea.

Destinele celorlalte personaje, mișcările și acțiunile lor sînt adesea prefigurate de semnele animalelor. De neliniștile lor inconstante. Cei care s-au rupt de viața satului — copiii mai mici — au ieșit din această vrajă a legăturilor ancestrale cu matca-mamă și s-au pierdut

7

în lume, anonimi. Iar dacă vreunul se reîntoarce aici (Istin, cel care o iubise pe Păuna în tinerețe), trebuie să plece degrabă, căci e străin într-un loc ce n-a ținut seamă de el și a cărui viață el n-o mai poate înțelege. Fără-ndoială, sîntem în fața unei cărți ce se lasă cucerită mai greu; dar o dată intrați în atmosfera romanului, participăm la destinul Păunei, la ridicarea și prăbușirea unei lumi, în care ea este prin propria-i voință — centrul, ne contopim cu destinul cărții.

veronica porumbacu



radu cosașu: „un august pe un bloc de gheață”*)

Pînă ieri eram înclinată să-l socotesc, pe nedrept, pe Radu Cosașu (deși a publicat numeroase schițe, nuvele, ba și un roman, și o piesă de teatru) drept autorul unei singure cărți: și nu fiindcă n-ar fi avut fiecare din ele calități, ci pentru că „*Maimuțele personale*” le-au însumat pînă la o modificare sensibil-calitativă, exprimînd totodată experiența sa și a unei categorii — o generație, obișnuim să spun eu, dar parcă termenul s-a uzat prin abuz într-atît încît acum mulți se scutură de el ca de o boală a copilăriei. Asta probabil și fiindcă o generație nu e una, rotundă, unitară etc., așa cum ne închipuim *allo tempore*, iar diferențierile de structură și psihologie în rîndurile aceleiași contingent se accentuează

*) Ed. Eminescu, 1971.

firesc, cu anii, cu evenimentele, cu fiecare carte pe care o publicăm... Așadar, azi îmi rectific părerea: Radu Cosașu e autorul a trei cărți, legate între ele: „*Opiniile unui pămîntean*”, romanul amintit (atestînd sau infirmînd „opiniile” poate chiar ale aceluiași pămîntean), și „*August pe un bloc de gheață*”, în care tot el și le confruntă, devorînd ziarele mapamondului. În prima, eroul „liric” aș îndrăzni să spun, forțînd puțin nota, e tînărul care-și afirmă opiniile uneori chiar sub formă de întrebări (critice, nu retorice); în a doua, tînărul sportiv, să zicem, de ieri, verifică în fond răspunsuri la întrebări, în momentul scoaterii lui din arenă; în a treia, eroul, tot liric, își declină propria natură de ziarist, își trăiește în fața tuturor cîtiva ani de experiență gazetărească, și Radu Cosașu a fost și e un foarte bun ziarist (publicistica e forma lui de a trăi și participa, angajat, la istorie). Or, paradoxal, tocmai această îngungitare de ziare, în fața noastră, fără costum de scamator, fără vestimentație și construcție epică, face din cartea lui o carte de proză și de calitate.

Ziaristul nu are, firește, nevoie de reabilitare la modul absolut, chiar dacă mulți au practicat — și practică încă — profesia superficial, „de serviciu”, și o consideră ca o meserie cu „marfa clientului”, recte a momentului. Dar cîți nu fac, dîn acest punct de vedere, „meserie”, și scriind proză, și pentru asta nu ating onoarea genului! Căci totdeauna, în orice specie, subspecie, s-au scris mai multe cărți medii, ori puțin peste medie, decît bune și mai ales foarte bune. Dovadă cîte reține istoria literaturii. Asta e aproape o fatalitate în orice artă.

Prima calitate a autorului este ambiția de a-și transforma, cum se zice, porecla în renume, de a-și asuma profesia de ziarist ca dat al existenței, ca parte a vieții sale: „*Eu am degetele negre de cerneala ziarelor devorate; ... sînt vîrit cu mîinile pînă la coate în colecțiile de reviste ale lumii și le cunosc pînă la știrile de două rînduri, pînă la mîlul fertil din care se înalță neîncetat aburul vieții pe pămînt. Îmi place să stau la coadă pentru ziare...*”

pe marginea cărților

la prima oră; spre prinz nu mai au același farmec, le cunosc prea mulți — și mă simt ca un bărbat în serie cu alți o sută în jurul aceleiași femei.. Nu țin la abona-mente, sînt prea comode, ele exclud vinătoarea de dimineață; îmi place să am ziare multe la mine... Am locurile mele unde le răsfoiesc, orele de noapte cînd le „operez“, cînd le tai, cînd le arunc, cînd le dau la ciini — chirurg lunatic care vede fantome acolo unde nu-s decît fapte diverse basme acolo unde nu-i nimic, doar explozia unui primus sau un turism strivit de un platan, viață acolo unde nu-i decît circulație rară de reni și sîinii pe un bloc de ghiață“ scrie el în prefață, în acea ieșire în fața cortinei a actorului, care anunță că tot ce se va petrece după bătăile gongului, în acest *teatrum mundi* al ziaristicii, e de fapt și piesa lui. Și chiar dacă nu el e, biografic vorbind, în pielea tuturor mărunților și mai puțin mărunților eroi (cîte sute, mii, zeci, sute de mii, cu nume ori anonimi se perindă în rîndurile și printre rîndurile acestor 230 de pagini?), în orice caz, receptarea, trăirea și comentarea știrilor și destinelor respective e vibrația, respirația, viața autorului. Din acest punct de vedere, aș chema în memorie un fapt: prin '46 sau '47, Mihai Popescu și Ștefan Popescu începuseră, ca gazetari-Radio, să facă tăieturi din ziare, să le sorteze, cu dorința de a scrie cum arată și ce se petrece în „24 de ore pe mappamond“, de a surprinde, adică, istoria, într-o zi a ei, ca toate zilele. Căci clipa și ziua au fiecare o fereastră spre timp, pe care ziaris-tul o poate deschide, ori pe lîngă care poate trece fără s-o observe. Proiectul, frumos, a rămas proiect. Era probabil pretimpuriu să realizeze ceea ce și un Fellini ambiționa să facă într-un film despre perso-najele zilelor noastre: „Vreau să străbat lumea ca ziarist, și s-o redau fără deformări“ (Citatul din inter-viu lui Cosășu; el l-a extras din *La Stampa*). Cînd cei doi Popești au

pornit la lucru — nu știu dacă Radu Cosășu își luase încă mica maturi-tate, în orice caz, pînă ce avea să-și publice „opiniile pămînteanului“, a mai trecut un deceniu. Dar nu există, cred, ziarist din generația lui Cosășu care să nu-l fi citit pe Vl. Pozner, cel din „Statele dez-unite“, compuse din așchii de știri, ca un mozaic, o carte de atitudine și de epocă, rămasă dincolo de frontierele epocii, ca orice carte bună. Ei bine, „tehnica“ lui Cosășu se apropie într-un fel de a lui Pozner. Se apropie și diferă. El de-cupează știrile ca pe niște fărîme de sticlă, le închide, zilnic, într-un caleidoscop, îl scutură, și-l duce de cîteva ori la ochi, „fotografiînd“ pe retină modelul care „se nimerê-te“. Dar mîna care scutură caleido-scopul, placa sensibilă care reține imaginile succesive, e a lui, e el însuși: pămînteanul cu opinii, tină-rul cu întrebări, cu iluzii și dezilu-zii, și din nou cu iluzii...

Care e aspirația inițială, și fun-damentală a „eroului său liric“? Umanismul, apropierea între oa-meni, respectul pentru om și ome-nie; de unde amărăciunea față de tot ce-l desfigurează, înșală, față de orice argumentări fizice și metafizice ale dreptului forței împotriva forței dreptului. Spu-neam că, în cartea aceasta, se pe-rindă sute, mii, etc. de oameni cu zeci și sute de profesii, care vor să comunice cu semenii, exultă cînd reușesc, sînt disperați, surd ori zgo-motos, cînd eșuează. Printre atîtea biografii risipite, crimpeie de re-portaj caleidoscopic, există cîteva eroi a căror prezență revine ob-sesiv sau e umărită deliberat. For-țînd din nou lucrurile, s-ar putea spune că ultima carte a lui Cosășu, e de fapt romanul lui Donald Crowhurst, care voia să înconjure pămîntul într-o ambarcație cît o coajă de nucă, atunci cînd alte mij-loace mai apropiate de dimensiu-nile tehnicii moderne nu își propun neapărat ca țel al existenței lor apropierea oamenilor peste distan-țele despărțitoare. Decupate periodic din ziare, urmărîm palpîtînd etape-le participării lui Crowhurst la

competiția intitulată: „Ocolul pământului pentru navigatorii solitari“. Ei bine, după ce gifim în urma lui, după ce citim cu sufletul la gură comunicatele din aftea porți și după ce sîntem gata să sărim paginile între două mesagii din largul oceanelor, ne trezim, spre finalul cărții, că D-1 Crowhurst ne trage o cacialma pentru care l-am descalifica din profesia sa de om, dacă nu din cea de navigator; a trișat, a rămas opt luni în Atlantic, și-a trucat știrile, ne-a făcut să credem că e cinstit, și — a dispărut; scurt pe doi, corăbioara i s-a întors singură pe țarm!! O trișerie de care parcă nu ne consolează nici măcar faptul că există mai mari cacialmale pe uscat, și uneori și în galaxie. Ici-colo, e drept, printre ele, citeva comunicări între oamenii angajați pe același echipaj (frumos dialogul, de fapt „trialogul“, celor de pe „Apollo“, care au luna ca fundal și văd răsăritul pământului, fără emoții metafizice).

Se poate glosa din diverse nghiuiri asupra vervei, asupra timbrului unitar (și în asta constă, cred, maturizarea unui autor), asupra trouvaille-ului de a exprima o stare de spirit, anxietatea sau boala psihică a unui moment, prin inserarea prospectelor de medicamente larg uzitate, de calitatea unor frînturi de poeme incluse (precum acele din „Veioza“), după cum s-ar putea constata autorului, umanismul. De unde și emoția la receptarea știrii că un Malraux, un Mauriac, un Sartre, în ciuda deosebirilor și chiar a adversităților dintre ei, semnează toți trei apelul de grațiere a „unui scriitor și gînditor de mare valoare, Regis Debray“, condamnat în Bolivia. Profund uman, legat de semeni, eroul liric al lui Cosasu are o conștiință de intelectual, care luminează fiecare act, și potențează fiecare pagină a cărții. A fi intelectual înseamnă ca, în ultima clipă, cu spatele la zid și moartea în suflet, să strigi semenilor tăi: e timpul să vă reamintesc că aparținem umanității, că omul s-a despărțit de animal...”

andrei roman

● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

alexandru george: „clepsidra cu venin”*)

Cel de al doilea volum de povestiri al lui Alexandru George vine să confirme bunele aprecieri cu care fusese primită și prima sa carte. Accentuînd un stil elegant, prin care comunicarea nu se refuză nici unui lector, autorul constituie miniaturale „jocuri“ în care spiritul jubilează.

Motivele, în general livrești sînt tratate într-un ritm netulburat, somptuos, clar. Un permanent dialog mut între real și fantastic, formează procedeul de realizare al povestirilor. Pentru a nu se strecura vreo confuzie trebuie precizat că misterul există doar din punctul de vedere al indivizilor implicați și că, rora, anulîndu-li-se posibilitatea descifrării unor aspecte ale realității, consideră astfel evenimentele.

Autorul nu caută decît momentele esențiale ale unei acțiuni, pe care le valorifică însă cu virtuozitate, lăsînd cititorului plăcerea de a surprinde aspectele insolite ale acesteia, precum și extragerea concluziilor.

Astfel povestirile lui Alexandru George se reduc în mod deliberat la tratarea *actului* punctat cu elemente de fantastic al căror prim scop este de a evidenția aspectele realității.

„Poveste fără sfîrșit“ caracterizează dintru început intenția scriitorului, aceea de a ne introduce în lumea povestirilor de o permanentă valabilitate, unde cititorul

*) Ed. Eminescu, 1971.

are plăcerea surprinderii suprapunerii sau interferenței între real și fantastic („Povestea aceasta nu s-a mai sfârșit niciodată, căci la capătul ei se lega începutul celeilalte“).

O ipostază a dialogului real-fantastic este „Vino și vezi“. Yshak ben-Vahram călăuza unui pilc de cruciați ce traversează pustiul, întru-chipează magul, care rind pe rind îi prinde în mreaja ispitei pe falnicii luptători. Conducătorul acestora: Thybaud de Payns pășește și el în țara de vis revelată, dar îndepărtarea acestei fatale viziuni se împlinește bineînțele printr-o minune: „tînărul pricepu, într-o clipă, că spada îi ieșise din teacă *singură*“. Ceea ce urmează nu este greu de prevăzut — vrăjitorul este ucis, iar cruciații își continuă aventura prin deșert. Însă atenția se circumscrie doar în jurul *necunoscutului*, al „misterului“ speculat în aspectele insolite ale jocului său, magistral evidențiat.

„Mașina de întors timpul“ ne introduce în, aparent, inextricabilele rețele ale unei curți imperiale, unde straniul suveran, ajutat de un demonic inventator, neagă prin intermediul unei mașini existența reală, călătorind prin timp, spre dășperarea supușilor săi, care reușesc să distrugă acest aparat, oferind, cu trecerea anilor, posibilitatea comentatorilor să îmbogățească imaginea acestei alcătuirii de legendă.

În „Don Juan în Sicilia“, Alexandru George se lovește încă o dată un virtuos stăpîn al tensiunii provocate de consecutivile alternanțe real-fantastic.

Ducele Juan Ruiz del Rey exhibează în fața interlocutorului său, contele Arrigo Landini, un întreg eșafodaj de întâmplări pentru a-și justifica actele și pentru a găsi adevărata identitate a contelui. Istorisind rătăcirile întru dezlegarea tainei principesei Isabella, Don Juan risipește cu generozitate frumuseți și prețiozități verbale, alcătuiind atmosfera unei epoci în care începem să ghăcim nu numai fastul exterior.

„D'ale Bucureștilor“ desfășurată într-un cadru tipic caragialesc este de fapt o ironie la adresa unui mediu citadin unde existența decurge

liniar, orice modificare devenind un „eveniment“ (eroul își află sfârșitul dintr-o neglijență vestimentară).

Alexandru George despre care, comentînd înția sa carte („Simple întâmplări cu sensul la urmă“), spuneam că afirmă un timbru particular în literatura noastră, nu face acum decît să-l confirme, urmînd ca prin următoarele apariții să-l consacre, dacă aceasta nu s-a și întîmplat.

Scrierile sale, cum și probabil omul „disprețuiesc convențiile și moda, dar se feresc de ostentație afectînd banalitatea tocmai din cauza prea marelui lor orgoliu și-și rezervă, aproape neștiută de alții, o particularitate de finută pe care cu greu o descoperi, dar care-i singularizează totuși“ (Adevăratul secret al unui jucător de whist) — pentru a folosi cuvintele autorului ce atît de bine se potrivesc.

Am dori însă, înainte de a încheia, să facem cîteva observații asupra legăturilor dintre artă și viață pornînd chiar de la una din „istoriile“ lui Alexandru George: „Viața și opera“. Astfel arta se apropie neconținut de unde a și plecat, din realitatea comună, din aspectele, aparent cotidiene, supuse banalului. Iată ce spune eroul, poetul Paolo Orfeo: „Ceea ce aveți să vedeți acum este FIICA mea, argumentul suprem al CREAȚIEI mele, marele SCOP către care mă-a dus fără să-mi dau seama, căutînd idealul timp de o viață întregă...“ Astfel prin raportarea la realitate, sursa înfinită a inspirației „Versurile marelui poet-enigmatic pînă atunci, inspirate de taină — se deslușeau brusc în seara aceasta de destăinuirii“.

Făcînd o substituție și considerînd fata ca fiind însăși realitatea („Frumusețea ei era a vieții și a artei“) ajungem la un elogiu al acesteia, căci în finalul scenei poetul își refuză pe mai departe capacitate de a scrie, copleșit fiind de marea ei frumusețe: „Opera mea se va desăvîrși acum în tăcere... Ea e adevărul. Ea e frumoasă fără sfortare, ca un enunț simplu și pur...“.

vasile florescu

scrisoare unui tânăr critic

Rîndurile de față izvorăsc din convingerea că este nevoie și de modesta noastră intervenție pentru a apăra o formă glorioasă de critică, după noi încă valabilă și, de altfel, singura care își merită numele. Este vorba de critica de tradiție umanistică, bazată pe formularea de judecăți de valoare mereu perfectabile, care se impun pe cale *argumentativă*, adică implică libera aderare, nu constrîngerea *demonstrației* silogistico-matematice. Această formă a criticii este supusă unor atacuri de o impetuozitate nemăsurabilă în lunga ei istorie, și trebuie să recunoaștem că mulți sînt cei care o socot definitiv înfrîntă. Atacurile provin, pe de o parte, din partea scepticismului gnoseologic care, în critică, propagă ideea că despică opera de artă și se poate spune nu numai ce vrei, ci chiar și ce nu vrei, de unde transformarea actualului de critică într-o *metaliteratură* care pornește de la lectura deliberat infidelă a operei pentru a realiza ceea ce scriitorul „exaltat” la francezii *noua critică* și de forma ei didactică, *noua nouă critică* (!), iar la noi de așa-zisul *neoimpresionism*. Pe de altă parte, primejdia dizolvării criticii de tradiție umanistică vine din partea concepției gnoseolo-

gice care neagă funciara deosebire dintre domeniul valorilor, supus jurisdicției argumentației, și domeniul celorlalte fenomene, supuse jurisdicției *demonstrației* silogistico-matematice, pentru a trece totul pe seama calculului computerizat și a laboratorului, care ar putea oferi o descriere completă a operei, o explicație cauzală de necontestat și o judecată de valoare automat și definitiv formulată. Așadar, scepticismul care în critică și în istoriografie a contribuit totuși destul de mult la compromiterea dogmatismului tradițional și a pozitivismului, dă mîna cu cea mai modernă specie de dogmatism, care în numele matematicii și a zeului computer crede că poate anula domeniul axiologic și desființa critica propriuzisă.

Este nevoie, de asemenea, de o repetată și cît mai argumentată denunțare a primejdiei pe care o reprezintă importul fără discernămint de modele străine, copiarea la infinit a problemelor altor culturi, ca și utilizarea mecanică a unor concepte și categorii proprii marilor culturi dar nu totdeauna aplicabile și culturii noastre. Trebuie să înțelegem o dată că legile de dezvoltare ale culturii noastre nu sînt, toate, exact aceleași cu legile altor culturi, care au o tradiție străveche și perfect consolidată, precum și o arie geografică scutită de durențele caracteristici pe care le are a noastră. Mai mult: complexul de inferioritate care ne-a ros atîta vreme nu-și mai are justificarea nici măcar în domeniul problematicei criticii literare, căci s-au scris la noi cîteva cărți care, pretutindeni, ar fi foarte bine primite dacă ar fi traduse într-o limbă de mare circulație. Una dintre ele este *Introducere în critica literară* care, mai degrabă cu unele eliminări decît cu adăugări și rectificări, ne-ar face cinste în occidentul de unde unii tineri critici români importă metode; alta, *Construcție și lectură*, care în mod inexplicabil a trecut fără să fi fost discutată temeinic, ne-ar face exact aceleași servicii.

actualitatea literară

Adresându-ne unui tînăr critic nu facem decît să expunem idei pentru care am mai pledat și cu alte ocazii. Aceste idei au fost atinse și de alții, uneori amplu expuse. Socotim că este bine să le dăm acum o formulare succintă, de breviar, și o înlănuire care — sperăm — le va sporii eficiența persuasivă.

Nu uita că ARTA este o noțiune plurivocă! Definiția ei a variat și va continua să varieze de la epocă la epocă și, cu diferențe sensibile, de la cultură la cultură. Trebuie să ai întotdeauna în minte definiția care domină azi în cultura noastră și de la ea trebuie să pornească activitatea ta de critic. Toți, o anumită notă fundamentală este caracteristică oricărei definiții a artei care s-a propus și va fi propusă: aceea că arta este o subsumată a noțiunii de cultură. Aceasta înseamnă că întreg conținutul noțiunii de artă aparține culturii, dar și că o parte a conținutului noțiunii de cultură aparține de drept și de fapt celei de artă. De aici rezultă că esteticul pur nu poate exista decît conceptual, ca o universală din aparatul filozofiei scolastice. Estetismul este deci, pretutindeni, un nonsens, o încălcare a legilor elementare ale logicii formale, de la care nici arta nu se poate sustrage complet, și pentru motivele pe care le vom indica mai jos, o primejdie și mai mare încă pentru cultura noastră decît pentru alte culturi.



LEGEA DE BAZĂ a dezvoltării culturii popoarelor mici este aceea de a subordona arta scopurilor majore, care sînt cele politice și culturale. Toate resursele spirituale, ca și cele materiale, ale popoarelor mici au fost puse în slujba supraviețuirii. Unitatea culturală — prin limbă, prin felul de a interpreta lumea și viața, prin religie etc. — a fost nu numai premergătoare unității politice, ci și o garanție a ei. Caracterul militant al artei este deci condiție *sine qua non* pentru existența popoarelor mici, cum este

al nostru. A nu respecta această lege nu este numai un simplu act de neîncadrare, ci și unul grav, de trădare, a o respecta numai din conformism este același lucru, plus păcatul ipocriziei. Așadar, recentele directive ale C.C. al P.C.R., nu sînt niște hotărîri arbitrare, ci sublinierea unei legi care a acționat cu succes în toată istoria culturii noastre și este mai mult decît evident că ea este valabilă și azi, poate tot atît de imperios ca și ieri.



În lumina celor de mai sus, CRITICA literară și de artă este o acțiune care are drept scop formularea de judecăți de valoare asupra operelor, necesare selecției, ierarhizării și valorificării lor culturale. Criticul, așa cum sugerează și etimologia cuvîntului, este un judecător specializat în cauze extrem de delicate, cum sînt cele grupate în domeniul axiologiei. Dar, spre deosebire de judecătorul propriu-zis, el nu dă verdicte, nu achită, nu condamnă, ci emite opinii autorizate, care, dacă nu sînt și pesuasive în gradul necesar, rămîn de-a dreptul nule. El nu aplică un cod, nu invocă o jurisprudență sau un precedent automat acceptate, ci solicită adevizul publicului larg la opinia sa. Așadar, pentru el nu este valabil dictonul valabil în justiția propriu-zisă, după care *res iudicata pro veritate habetur*. Nefiind constrîngătoare, opinia sa este pasibilă de reluare în discuție, de perfecționare continuă sau de infirmare categorică. Singurul său ghid este definiția artei care domină în epoca respectivă și la care el a aderat în mod liber, apoi cunoașterea legilor de dezvoltare a culturii respective și pătrunderea cerințelor ei actuale. Dintr-un anumit punct de vedere, criticul este azi mai mult avocat decît judecător, căci ei solicită adevizul beneficiarului, adică a publicului larg căruia i se adresează opera și care o plătește. Au fost epoci în istoria culturii universale cînd critici luminați n-au recunoscut definiția atunci dominantă a artei și au luptat împotriva ei, căci era o definiție impusă de oficialități și menținută artificial. Dar astăzi, cel

puțin la noi, oficialitatea este expresie a celor mulți, așa că nu mai este vorba de o definiție impusă. Pe de altă parte, continua ridicare a maselor la cultură oferă cazul, nemăintâlnit în istoria culturii universale, al unui public avizat pe cale să devină dominant și numerică. În astfel de condiții, dezacordul cu felul în care sînt înțelese rosturile artei la noi în momentul de față este nejustificat.

★

DREPTUL LA CRITICĂ este dintotdeauna dreptul tuturor celor care vin în contact direct cu o operă de artă, astăzi și mai motivat, pentru că „cizmarul“ este altul decît cizmarul din trecut, ceea ce-i permite să-și extindă aprecierile și „dincolo de gleznă“, apoi fiindcă lui i se adresează opera și el este cel care o plătește. Oricine este liber să-și spună părerea despre o operă dacă găsește amatori să-l asculte. Dar dreptul de a-ți difuza opinia beneficiind de presă, radio, săli de conferințe etc., trebuie limitat, căci la această scară se cere neapărat o calificare care să garanteze un minim de competență. Rubricile „citorii ne scriu“, „voici din public“ sau „sondajele“ în masă cu indicarea numelui celui solicitat să răspundă sînt mijloace eficiente de exprimare a *opinieii publice*, și ar fi binevenită o extindere mai curajoasă a lor.

★

Pentru a deveni CRITIC PROFESIONIST se cer studii complete de filologie și filozofie absolvite cu nota maximă, apoi cel puțin cinci-șase studii ample, publicate în reviste cu autoritate, care să facă dovada reală a culturii necesare unui critic adevărat, cunoștințe temeinice de limbi străine moderne, cel puțin trei, și tot atît de temeinice cunoștințe de cultură clasică, precum și dovada însușirii metodelor științifice de cercetare. Cum nu poți deveni dintr-odată o *autoritate*, va trebui să fii neapărat *autorizat de teva*, nu *de cineva*, ca să judeci pe scriitori și să îndrumezi publicul. Așadar, accesul la critica propriu-

zisă trebuie, în mod obligatoriu, cîștigat printr-o prealabilă activitate de cercetare care să nu fi trecut neobservată. În acest domeniu nu mai poate fi admisă „calificarea pe locul de producție“; nu poți „judeca“ pe altul fără să fi fost tu însuși „judecat“ de mai multe ori și cu succes indiscutabil. Au fost, desigur, cîteva excepții fericite de la această normă, într-o perioadă revolută. Dar azi nu mai putem conta pe excepții, iar criticul *ex machina* nu mai este posibil. Băiețandrii guralivi și cu coate, ca și fetișcanele numai frumusele și „cu sfinți“ n-au ce căuta în critică înainte de a se fi calificat, și nici în redacțiile unor reviste, unde aportul lor este nul sau chiar dăunător.

★

Se spune că unii au TALENT mare, ceea ce ar justifica derogarea de la norma de mai sus. Ce este, propriu-zis, acest „talent“ de care se face atîta caz? Adesea, talentul mi s-a părut numai o *facundia* fericită, o ușurință naturală de a face fraze atrăgătoare care, dacă le scuturi, nu lasă să cadă nimic. Citeodată, mai ales în cazul celui mai controversat dintre cronicarii tineri, am descoperit o uluitoare putere de pătrundere în miezul operei literare prin sesizarea unui aspect care multora le-ar fi trecut neobservat și o tot atît de uluitoare putere de fixare a lui într-o formulă strălucită, care stîrnește reflexii lungi și provoacă admirația chiar și celor care nu-l agreează ca om. Paul Valéry numea rezultatele acestor străfulgerări ale conștiinței poetului, comparabile și cu cele ale criticului, „versuri date“, fiindcă i se păreau că vin din altă lume, și că el, poetul, n-ar fi decît o uneltea prin care ele reușesc să devină comunicabile. Dar rarile „versuri date“ se cer în cadrate într-un sistem coerent, în care „versurile de legătură“, cum le numea Valéry, adică ansamblul realizat penibil, cu efort sfîșietor, să nu trădeze existența nestemateilor intarsiate, ci să se ridice la nivelul lor pentru ca opera să fie un tot perfect, unitar și armonios. În critica susținută numai de talent, ca

și în poezie de altfel, lipsa de pre-gătire temeinică este arătată în toată goliciunea ei de așa-zisul ansamblu de legătură. Detaliu nefericite, care în cronică altuia ar fi fost iertate, unele teoretizări pripite și „după ureche“, citeodată adevărate gafe ies la iveală și compromit un talent incontestabil. Și dacă ținem seamă că succesul stârnește și invidia confrăților, este fatal ca ceea ce anticii numeau *regressus in personalia* să se producă. Anumite trăsături de caracter, abilitatea de a te pune bine cu cine trebuie ca să-ți fie și mai bine încă, și mai ales ceea ce Călinescu numea „gaittanism“ sînt invocate nu numai pentru a terfeli un talent, ci și pentru a frîna o ascensiune. Așadar, profesiunea de critic oferă și mai multe neșanse de a deveni victimă a propriului tău talent decît literatura propriu-zisă. Se va spune mereu că balonul urcă în slăvi pentru că e gol, iar splendida lui culoare, pusă și mai mult în valoare de înălțimi, va sfîrni întotdeauna admirații năuce și dușmăni numai în parte meritare.



Înainte chiar de a cunoaște METODELE criticii, trebuie să știi că opera de artă este, ca și materia, inepuizabilă pentru cunoaștere. Acest adevăr generează un altul, referitor la metode, anume că nu există niciuna perfectă și că, oricare ar fi, ea nu e decît o *via et ratio inquirendi*, cu merite și cu lipsuri care reflectă gradul de dezvoltare a disciplinelor auxiliare și un anumit climat filozofic, condiționat și el de o serie întreagă de alți factori mai mult sau mai puțin eterogeni, amendați însă de o relativă independență pe care arta o are față de ei. Și dacă accepți ca evident adevărul *ex nihilo nihil*, trebuie să accepți și pe acela că opera de artă se datorează unor cauze a căror identificare stă la baza explicației ei parțiale, mereu perfectabile, dar niciodată completă și definitivă. Așadar, seducătorul și comodul scepticism promovat de toate nuanțele de impresionism n-are o justificare riguroasă. Metodele, chiar imperfecte, sînt absolut

necesare, dar întrebarea e *care anume dintre ele?*, căci chiar dacă ai putea să le folosești pe toate, scopul urmărit te obligă să alegi. O parcurgere atentă a istoriei criticii și a teoriei literaturii îți arată că metodele au apărut pe rînd, în anumite momente, că au dominat o anumită perioadă, că unele dintre ele au fost redescoperite și reabilitate după veacuri de uitare sau desconsiderare, că unele au coexistat cu altele, dar întotdeauna a fost una care s-a impus, și că o explicație mai mult sau mai puțin valabilă a acestui fenomen este foarte posibilă. Întotdeauna s-a impus metoda care corespundea mai exact definiției date artei în momentul respectiv și care a beneficiat și de apariția unei noi discipline auxiliare sau numai de dezvoltarea mai impetuoasă a uneia mai vechi. Este clar că un bun critic trebuie să le cunoască pe toate, iar pe cîteva dintre ele să le stăpînească perfect. Dar momentul istoric în care trăiești te obligă să optezi pentru una, căreia celelalte, mai multe sau mai puține, după puterile tale, să i se alătore ca auxiliare.

Fiindcă, după REVOLUȚIE, dezvoltarea ROMÂNIEI PERENNIS este fondată pe o anumită filozofie, este firesc ca materialismul istoric și dialectic să ofere și baza metodologică a criticii literare. Dacă te informezi cu atenție, descoperi că metoda dominantă azi la noi domină și în critica practică în țările cu altă orînduire socială, fiind folosită chiar de către critici care n-au aderat la partidele corespunzătoare, unii dintre ei nedîndu-și seama că aplică metode marxiste. Nici această metodă nu este perfectă, dar ea prezintă marelui avantaaj că aduce soluții nebanuite pînă acum și că este susceptibilă de perfecționare și adîncire continuă. Greșelile făcute în trecut și recunoscute cu toată sinceritatea nu trebuie să te îndemne la rezerve față de această metodă. Ea este atît de actuală, atît de corespunzătoare momentului istoric respectiv, încît nici măcar grosolanele greșeli făcute de către incompetenți n-au reușit să o compromită. Dacă nu optezi sincer pentru ea, riști să nu faci o critică

contemporană, adică adecvată cerințelor de azi. Denunțarea dogmatismului nu trebuie să distragă atenția de la primejdia pe care o prezintă gaittanismul. Să nu uităm că dogmatismul a fost, de cele mai multe ori, rezultat al incompetenței, nu și al relei-credințe. Dar a face zgomotoase declarații de obediență și a lansa lozinci promovind de fapt o literatură cu totul străină de interesele României perennis este gaittanism. Cred că ești de acord că reaua-credință este și mai gravă decât îngustimea ideilor!



Să atingem acum mai direct ceea ce s-ar putea numi **CONDIȚIA MORALĂ A CRITICULUI**. S-a spus de multe ori că unui scriitor îi ajunge talentul pentru a-și merita titlatura, pe când criticului îi trebuie neapărat și caracter. Nu este cazul să discutăm acuma dacă un imoral sau numai un versatil poate ocupa în artă un loc întotdeauna direct proporțional cu talentul său; deocamdată să ne întrebăm ce este propriu-zis **caracterul**? Termenul circulă, cu diferențe esențiale, atât în etică cât și în psihologie. În accepțiunea etică, care este și cea comună, caracterul este atribuit așa-zisului „om de bine“. În psihologie, termenul denumește **manifestarea constantă în situațiile identice**. Aceasta înseamnă lipsă de versatilitate, fapt care permite să prevedem cu rigurozitate reacția cuiva într-o situație dată, pe baza reacțiilor precedente în cazuri similare. Noțiunea de **bine**, ca și antonima ei, n-are nici o întrebuintare în acest domeniu. Înțeles astfel, caracterul îl obligă pe critic să aprobe sau să conteste întotdeauna o anumită categorie de opere, fie că ele s-ar grupa după genuri, fie după teme, subiecte și tehnică, iar în cazul unei categorii pe care el principial o aprobă, să conteste sau să sprijine o operă în raport de un anumit criteriu care, în concepția lui, este cel mai important. Așadar, oriunde ar fi autorul, oricât de prieten sau de dușman criticului, oricât de sus plasat ar fi el, adevăratul critic

trebuie să-și spună exact părerea pe care o are și să-și respecte întotdeauna criteriile adoptate. Este de la sine înțeles că un astfel de critic n-a existat și nu va exista. Singurul lucru posibil este ca încălcarea acestui deziderat să nu depășească un anumit grad de la care prestigiul său începe să fie vizibil știrbit.

Oricât de dragi ți-ar fi unele criterii sau unele metode, vine vremea când trebuie să ți le rectifice sau chiar să renunți la ele; oricât de bun critic ai fi, vine vremea când trebuie să-ți revizuiești unele din aprecierile pe care le-ai făcut asupra câtorva opere sau direcții. Va fi momentul cel mai greu din cariera ta, fiindcă vei fi acuzat de inconsecvență nu numai de către adversari obtuzi, ci chiar de către inteligențe scilicitoare, care se conduc în viață după maxima „numai boul e consecvent“. Dar nu uita că într-o viață de om n-ai timp decât o dată să-ți repudiezi categoric credințele. Dacă o faci de mai multe ori, obținând și anumite avantaje materiale, nimeni nu va crede că ai trăit de fiecare dată, ca Pavel, întâmplarea de pe drumul Damascului. Nu poți fi exponentul sincer și resocetabil al tuturor ideilor, metodelor sau curentelor care se pot perinda în timpul unei vieți de om și, mai ales, nu trebuie să te menții întotdeauna la un nivel ridicat în schemele de încadrare și în statele de plată.

Se spune că zeii hărăzesc celui pe care nu-l iubesc cariera de profesor. Acest lucru se poate spune cu și mai mare îndreptățire despre critic. Profesorul reușește câteodată să obțină dragostea unora dintre elevii săi, ceea ce este, dacă nu o satisfacție, cel puțin o mângâiere. Dar criticul nu va fi niciodată iubit, ci numai adulat, temut și urit. Unii îl pot invidia, alții, foarte puțin, îl pot respecta, dar numai atât. Chiar când i se recunosc *post mortem* merite excepționale în istoria unei culturi, istoriografii și criticii noilor generații se vor năpusti asupra „părților sale omenești“, operînd ceea ce cu ipocrizie se numește acțiunea de demitizare. Mai mult chiar decât poetului sau prozatorului de geniu, criticului nu-i este permisă nici propria-i legendă; numai

lui Ń se pot aduce, fără pedeapsă, insultele cele mai grosolane chiar la treizeci de ani după ce a trecut în așa-zisa lume a dreptilor, pe cînd altor condeiieri, care nu mai pot fi vorbiți de bine, li se iartă că au trecut prin viață cum au trecut și sînt lăsați în pace, așa cum recomandă un străvechi dicton latin.

Oricît vei tîmția pe autorii cu autoritate extraliterară, nu vei reuși să-i mulțumești deplin. Oricît vei trece peste lipsurile operei prietenilor, ei tot se vor îndepărta de tine. Criticului i s-a spus și i se va spune mereu că meseria sa este ușoară și parazitară, dacă nu chiar dăunătoare. Și, ceea ce este tot atît de grav, prețul care se obține pentru o pagină de critică bună este cu mult sub treimea celui plătit pentru o pagină în care se narează, de pildă, *cit de repede fuga lui Napoleon*. Așadar, critica nici nu rentează măcar! De ce îți neapărat să devii critic?

Rilke sfătuia pe un tînăr să renunțe la poezie dacă socotea că va putea supraviețui interdicției de a o mai scrie. N-ăș merge chiar atît de departe în cazul tău, curtezan al muzei a zecea, dar dacă nu înțelegi că profesiunea pe care o jinduești este o datorie față de poporul tău și un *sacrificiu*, la ce lun să mai încerci?

Nu uita că la început te vor citi numai autorii pe care îi recenzi, amicii și adversarii lor, precum și confracții de generație care abia așteaptă să-ți găsească așa-zisul călcîi al lui Ahile. Publicul larg te va citi tîrziu, cînd vei deveni o „autoritate”, și nici atunci nu va citi tot ceea ce publici. Înainte de a deveni o „autoritate” vei fi doar un critic „cunoscut”, căruia i se va lipi o etichetă greu de desprins sau de modificat. Ți se va spune „drastic”, „tîmfietor”, „abil”, „intransigent”, „ciufut”, „talentat, dar...”, sau numai „onorabil”, ceea ce nu este prea puțin, în ciuda accepțiunii actuale a termenului. Dacă nu va fi cu puțință să ți se minimalizeze pregătirea, ți se va reproșa lipsa de talent sau neputința „calofilică”. Cînd nici aceasta nu se va putea, ți se va spune că ești infatuat, pedant și că vrei să dai lecții și confracțiilor

deși toți cei care fac critică scriu și pentru confracții și dau, mai mult sau mai puțin, și lecții. Nici autorii pe care îi ocolești sau îi ignorezi nu te vor ierta. Cei pe care îi semnalezi totuși, chiar și atunci cînd o faci cu căldură și aproape fără rezerve, nu-ți vor ierta că ai scris bine și de alții. Dacă nu te prătușești nici după o serie întregă de gafe, ți se va spune că „părintele tău spiritual” sau „sfîntul de la Ierusalim” veghează asupra destinului tău. Dacă vei fi prea repede promovat, cum se zice, „pe linia administrativă”, și premiat, vei avea sigur, și mai puține șanse de a deveni din „critic cunoscut” o „autoritate” reală.



În meseria ta trebuie să respecti pe lingă așa-zisul cod de onoare descris sumar în rîndurile precedente, și cîteva reguli mărunte.

1. — Nu privi opera despre care scrii cu aerul profesorului care corectează și notează compunerea unui elev. Sînt critici care știu ceea ce știu aproape numai din cărțile pe care le-au recenzat cu un aer de superioritate binevoitoare sau chiar ostilă. De ce să nu recunoști, cînd e cazul, că înveți de la cutare autor pe care îl semnalezi publicului?

2. — Nu ierta colegilor tăi de grup, de redacție sau de cerc, ceea ce altora nu ierți.

3. — Nu lăuda pe autorul apărut brusc, pe care îl laudă toți; va fi destul timp să-ți dai și tu adeziunea la formula pe care el o aduce dacă opera sa este cu adevărat valabilă.

4. — Nu lăuda pe cel care te-a lăudat, căci o astfel de critică miroasă a *do ut des*, și sînt destui alții de care te poți ocupa. Dacă trebuie neapărat să-i ieși apărarea, fă-o ceva mai tîrziu și nu accepta ceea ce nu socoți acceptabil în opera sa.

5. — Nu arunca cu piatra în cel ce a cedat forței majore decît dacă tu n-ai făcut-o niciodată și ești sigur că n-ai s-o faci nici de-acum încolo.

6. — Să faci întotdeauna distincție între adversarul de idei și dușmanul personal. De ultimul nu tre-

buie să te ocupi decît, cel mult, în justiție.

7. — Dacă cineva trebuie totuși contestat cu toată vehemența, nu te deda la ceea ce s-a numit *regressus in personalia*; nu-i reproșa fleacuri ca împrumuturi de titluri și metode, căci în felul acesta îl transformi în victimă simpatizată de marele public; lovește ce e de lovit, recunoaște ce e de recunoscut.

8. — Dacă socoți necesar să dai o replică la ceea ce ți se pare un „atac“, fă-o în publicația în care ai fost „atacat“. Numai dacă redacția respectivă ți-a refuzat dreptul la replică ești îndreptățit să o faci în altă publicație, dar a replica într-o revistă cu tiraj de 50.000 de exemplare la o critică apărută într-una cu tiraj de 5.000, să zicem, este exact ca și cum ai da o lovitură „sub centură“.

9. — În dări de seamă, în articole ocazionale, mai ales la cele de sfîrșit de an, să eviți redactarea unor liste de nume de autori și titluri de opere notorii, căci ele capătă întotdeauna, chiar fără foia ta, aerul nemeritat al canoanelor alexandrine. Vei fi nu numai nedrept cu cei pe care îi cuprinzi în formula finală „și alții“, dar vei greși mult chiar față de cei pe care îi citezi. Cîți dintre autorii cuprinși în toate listele publicate cu ocazia disputei referitoare la „cele două decenii“ și la „genul confuz“ vor mai fi amintiți la sfîrșitul anului acesta? Unii nu-ți vor ierta că i-ai uitat, alții că i-ai citat după cutare și nu înaintea lui. Un exemplu ușor de verificat îți va dovedi cu prisosință valoarea acestor liste-ierarhii: promovarea pe linie administrativă a cuiva duce, automat, la citarea lui în toate listele înaintea celui care, pînă atunci, fusese întotdeauna citat primul.

10. — Nu confunda utilizarea criteriului esteticului cu estetismul și deci utilizarea intensă a metodei sociologice cu sociologismul îngust.

11. — Nu confunda meritele cetățenești ale unui autor cu meritele artistice. Sînt destule mijloacele prin care ne putem exprima recunoștința și admirația față de cei care au militat în trecut pentru idei

înaintate. Dacă un „cineva“ se *pi-que de littérature*, nu contribui și tu la a-i crea iluzia că este și mare artist; dar dacă este, luptă pentru el cu toată hotărîrea, căci invidia, chiar tacită, îl poate lovi și pe el.

12. — Sînt foarte necesare și „metodele profesorului Haddock“, și mulți sînt cei care comit mai puține „perle“ numai de frică. Dar *aquila*, adică un critic adevărat, *non capit muscas*. Lasă pe cei care comit prea multe perle pe seama onorabilului Haddock sau a „ochiului magic“, care ar trebui totuși să semneze cu numele lor, ca să li se poată aplica același tratament, dacă ar fi cazul. Exemplul criticului tomitan, ale cărui merite incontestabile au fost serios știrbite de utilizarea prea intensă a acestor metode, trebuie să-ți dea de gîndit. Pe de altă parte, „perle“ au comis și Homer și Eminescu, ba încă și amicii tăi comit, ceea ce implică obligația să le pescuiești oriunde le găsești, nu numai în locurile de preferință.

13. — Încearcă să menții așa-zisul „ton academic“ în critică. Nu aminti de „prietenul meu cutare“, nu-i spune „Alec“ și nu-l obliga să-ți spună „Sașa“ și în coloanele unei reviste serioase, căci cu literaturii propriu-zis, chiar și cu cei de mare talent, ca și cu criticii, nu poți ști niciodată cu precizie la ce să te aștepti.

14. — Nu te ocupa numai de „vîrfuri“. Ocupă-te și de categoria fericitorilor autori de la periferia literaturii propriu-zise. Obligă editurile să înțeleagă că, oricît de iute ar fugi calul Napoleon, ele nu trebuie să bage pe gîtul publicului orice fel de romane. Dacă ești critic de artă adresează-te și mai-marilor *Consignației* somîndu-i să nu mai cumpere tot ce li se oferă și să nu mai propună clienților tot ceea ce au apucat să cumpere. Pictura „de gang“, pictura „floristelor“ cum le zicea Tonitza, și a artiștilor „de duminică“, cum le spun francezii, nu pot fi știrpiti nici cu cele mai drastice ucazuri, dar tu ești singurul care poți face împotriva ei.

15. — Lovește fără milă incompetența „ajunsă“, dar ajută pe necunoscutul merituos, care n-are amici, nu aparține unei biserițe și nu știe să dea din coate. Spune poetelor că sînt tinere și frumoase chiar dacă nu sînt, jură-te chiar, dar spune publicului și editurilor exact ce crezi despre versurile lor și argumentează-ți cît mai temeinic opinia.

Cînd recenzi o carte de teoria literaturii, de estetică, sau de istorie a unei literaturi străine, gîndește-te și la ce ar spune marii specialiști din alte țări dacă lucrarea respec-

tivă le-ar fi accesibilă. Criteriul competiționalității „pe plan mondial“, de rigoare în producerea de bunuri materiale, trebuie aplicat și în domeniul la care ne referim. Dacă ai proceda astfel, impostura ar avea mult mai puține șanse de afirmare.

★

Corectează și completează acest breviar, dar nu lucra fără nici un ghid. Dacă știi *de ce* și *pentru cine* trebuie să faci critică, vei afla ușor și *cum* trebuie să o faci.



ioana crețulescu

lecția lui flaubert

sau existența literară între receptivități și rezistențe

150 de ani de la nașterea unui scriitor este un pretext. Nimic nu s-a întâmplat în 1821 pentru istoria literaturii. Centenarul lui 1857 a însemnat mult mai mult. Era un îndemn de a cugeta la secolul literar pornit din anul în care au ieșit de sub tipar *Madame Bovary*, *Manifestul Realismului* al lui *Champfleury*, ca și *les Fleurs du Mal* și traducerea franceză din primele *Histoires extraordinaires* ale lui Poe.

Dar pretextul oferit de aniversarea nașterii unui mare scriitor e, oricum, binevenit. Nu numai pentru un omagiu al posterității durabile ci și pentru a discuta, în lumina contemporaneității, lecția oferită de opera celui omagiat.

Flaubert — contemporanul nostru! Mai ales opera lui Flaubert — azi, la capătul, sau poate doar pe parcursul unei întregi istorii a receptării ei de pînă acum.

Victimă, în același timp cu *Baudelaire*, a unui proces de încălcare a normelor etice burgheze, Flaubert n-a fost, însă, contestat în lumea literară decît pentru puțină vreme și discontinuu. Pînă și sentința procesului de achitare îi anunța Doamnei *Bovary* o glorie sigură, controversată doar în argumentele ei.

„Dat fiind — suna sentința — că nu e îngăduit sub pretextul unei zugrăviri de caractere sau de culoare locală să reproduci abaterile din faptele, spusele și gesturile unor personaje; că un astfel de sistem... ar duce la un realism care ar fi negația frumosului și binelui și care, producînd opere jignitoare deopotrivă pentru ochi și pentru spirit, ar comite veșnice ultragii la morală publică și la bunele moravuri; dat fiind că sînt limite peste care nici cea mai ușoară literatură nu poate trece — și de care *Gustave Flaubert* și co-înculpații nu au ținut suficient seama; Dat fiind că lucrarea al cărei autor e *Flaubert* este o operă care pare să fi fost îndelung și serios muncită din punct de vedere literar și al studierii caracterelor, că pasajele arătate în actul de acuzare, deși condamnable, sînt puțin numeroase în raport cu întinderea lucrării;

Dat fiind că *Gustave Flaubert* își afirmă respectul pentru bunele moravuri și pentru morală religioasă; că nu rezultă că lucrarea sa a fost scrisă ca altele numai pentru a da satisfacție pasiunilor senzuale, spiritului licențios al desfrînării sau pentru a batjocori lucruri ce se cer înconjurare cu respect de toată lumea; Că a creștit doar pierzînd une-

ori din vedere regulile pe care orice scriitor care se respectă nu trebuie niciodată să le încalce și uitând că literatura, ca și arta, ca să-și realizeze bine efectul pe care trebuie să-l producă, nu trebuie să fie castă și pură doar în forma și expunerea ei", —

„Tribunalul l-a achitat pe scriitor. Gloria i-a venit parțial, în primul moment, pentru ineseși acuzațiile (amendate „estetic“ și „etic“) avute în vedere de tribunal. A fost și cea mai scurtă glorie a lui Flaubert: imaginea lui absurdă ca „autor de scandal“ n-a rezistat și istoria erotismului literar nu are de ce-l înregistra. După o sută de ani, nici cea mai puritană cenzură nu s-ar lega de Madame Bovary.

Ce a supraviețuit rechizitoriului, transformându-i termenii acuzatori în elogii, a fost calificarea de realism...

Apărută în același an cu Mani-festului Champfleury, cartea a ajuns unul din modelele noii școli care, în schema tradițională, duce de la Flaubert la naturalismul lui Zola și Maupassant. Cuvîntul de ordine l-a dat Sainte-Beuve care s-a simțit pentru prima dată, după un sfert de veac sceptic, din nou capabil de o entuziastă „critică de susținere“. El vedea în Madame Bovary „semnele literaturii noi“: „știință, spirit de observație, maturitate, forță, oarecare asprime, — caracterele proprii avangărzii. Fiu și frate de medici distinși. Dl. Gustave Flaubert mînuiește pana precum alții bisturiul. Anatomisti și fiziologiști vă reșădesc pretutindeni! Cîteva decenii, cel puțin, Flaubert avea să rămînă punctul de reper pentru opțiunea pro sau anti-naturalistă. El este în centrul cărții-program a lui Zola, Romanciers Naturalistes, din 1881, ca și a cărții-pamflet a lui Brunetièrre, Le Roman naturaliste, din 1883; al Eseurilor lui Bourget de Psychologie Contemporaine din 1883, care face bilanțul măștrilor formatori ai generației, ca și al studiului alcătuit de Maupassant în calitate de „discipol“. De la Flaubert al lui Faguet din 1899 pînă la cel al lui Thibaudet (1922 reluat în 1935) imaginea con-

sacrată evoluează încet pînă la a deveni contrariul ei.

Aparent, o schimbare de optică s-ar datoră predilecției pentru una sau alta dintre operele lui Flaubert. Madame Bovary impunea parcă o imagine unică. Duranty, într-un număr din „Le Realisme“, se entuziasmase de faptul că acolo „fiecare stradă, fiecare casă, fiecare riușor, fiecare fir de iarbă e descris în întregime“... Era începutul visat al unui „sistem de descriere obstinată“, premiza unei „formule a romanului modern“ al unui „cod al artei noi“.

Cînd apare Salammbô, în 1862, Sainte-Beuve nu înțelege de ce l-ar interesa „acest război pierdut, îngropat în nisipurile Africei“. În schimb Gautier e sedus de visul artistului ce se izolează de vremea sa și reconstruiește dincolo de veacuri o civilizație pierdută, o lume dispărută. În locul romanului, Flaubert oferea pentru Gautier, un „poem epic“.

L'Education Sentimentale deruta oarecum școala naturalistă și stîrnea reacții violente la un estec ca Barbey d'Aurevilly care apreciasse, la Madame Bovary, „stilul unui artist literar“. „Caracterul principal“ al noului roman i se părea în schimb „vulgaritatea“ — în care vedea de altfel trăsătura distinctivă a întregii școli a lui Flaubert: „aceasta „își ride grosolan de orice ideal, fie el etic sau estetic“. Cele „Trois contes“, apărute în 1877, sînt pentru Brunetièrre, „semnul unei imaginații secătuite“ iar pentru Théodore de Banville — „trei capodopere absolute și perfecte“ create de un poet — „artizan impecabil“.

Pe nesimțite, o constatare a rechizitoriului din 1857 o concurează pe cealaltă: stilul „pur“ suploambează realismul în imaginea receptorilor care îl selectează fie pe „poet“, fie pe „romancier“. De fapt sinteza stil-realism, în accepția „școlii lui Flaubert“ nu e nici ea respinsă și Frații Goncourt exaltă „scriitura artistică“ drept unic suport literar pentru „gustul documentului“, nonliterar ca atare. Cînd va începe confruntarea lui Flaubert cu programul său risipit —

contradictoriu de altfel — în corespondență, intenționalitatea stilistică va fi considerată flaubertiană prin definiție. Stilul lui Flaubert, în sine, va fi cercetat meticolos și inutil de un Albat, cel ce dădea lecții de redactare după texte ilustre și oferea fac-simile pentru a demonstra cit de mult trudea un artist pentru desăvârșirea „formeii”. Ideea avea să dea roade și Flaubert avea să devină eroul unui proces masochist al compunerii, în care liricul își impunea răceala realistului. Thibaudet va fi printre primii care să releve organicitatea stilului lui Flaubert în dauna unui frumos intrinsec al expresiei, și va intra, astfel, într-o polemică în care de partea stilisticianului Flaubert se va afla Marcel Proust cel ce va oferi, cu această ocazie, o analiză demnă de invidia neoreticienilor de azi (pentru care, oricum, constituie un model recunoscut).

Între timp un public imens citea în toate limbile europene Madame Bovary oarecum indiferent la proiectul artistic al cărții și adeseori împărțind nu privirea critică a autorului ci însăși psihologia eroinei. Va fi, această receptare simpatetică, una din direcțiile cele mai rezistente ale lecturii lui Flaubert, pînă la desprinderea bovarismului de carte, ca o psihologie și o filozofie luate în sine. Se știe că lucrarea lui Jules de Gaultier despre bovarism a făcut epocă și de peste jumătate de secol epitetul bovaric are o obiectivitate quasi-medicală, indicind un sindrom de mare circulație, prea puțin raportat nu numai la creația lui Flaubert dar și la speculația lui Gaultier. O inteligentă și modernă autoare americană a scris acum vreo zece ani despre evoluția femeii de la bovarism la beauvoirism, două nume de femeii fiind astfel deopotrivă luate ca simbol al unei atitudini, deși una este un personaj iar cealaltă un autor: bovarismul este un punct de reper în istoria emancipării femeii, ideologia Simonei de Beauvoîr — altul „Beauvoirismul” este bovarismul femeii luate de azi caracterizat prin rețeaua „bovarismului”. Se poate dis-

cuta la infinit, astfel, despre un tip de opțiune feministă fără a mai ține contactul cu opera literară care a stat la originea acestei discuții.

Viața imaginată de carte a devenit viața reală, concurind cartea însăși. Flaubert a devenit, pentru urmașii direcți și pentru posteritate, mai ales marele realist situat între Balzac și Zola, desăvârșind un drum pe care tradiția istoriografiei îl vede înlocuind treptat romantismul prin contrariul său.

Pentru teoreticienii care combat „eroarea intenționalității” nici un exemplu nu este mai convingător. Flaubert nu s-a voit, un maestru al realismului. Dimpotrivă.

În intenția sa, explicată în afara operei (corespondență, „auto-critică”, „Jurnal de creație”) romanul celebrității sale era în primul rînd un experiment literar, poate cel mai estetic cu putință: să producă o carte atît de insignifiantă prin „subiectul” ei încît unica ei valoare să fie frumusețea scriiturii. Un exercițiu stilistic pur, în sprijinul unei demonstrații avant la lettre despre literaritatea absolută a cărții artistice, fără nici un interes extraliterar! „Bovarismul” era, în conștiința inițială a creatorului lui, mai degrabă un non-subiect. Că proiectul rămîne doar pe planul teoretic e însă evident nu numai prin rezultatul istoric care a impus mai mult bovarismul decît stilul. Este evident prin chiar mărturiile autorului ce se chinuie — spune el — să-și impună datoria estetică de a nu abandona descrierea acestei „îsnobile réalité” care, textual, îi „înțorțea stomacul pe dos”. Înfrumusețarea prin stil a acestei realități meschine? Nu! Demonstrarea că stilul poate fi frumos în ciuda realității „urite”, ca și cum realitatea n-ar atinge cu nimic arta și ar rămîne, la rîndul ei, neatinsă de artă. Chiar așa stînd lucrurile, „experimentalul” proiectat se transformă în altul, s-ar părea că nici această fază conștientizată a creației nu rămîne definitorie. Se citează curent afirmația lui Flaubert, în contradicție cu sensul proiectului său:

„Madame Bovary“ c'est moi !“. De la impasibilitatea totală față de „subiect“ și impersonalitatea scriiturii la confundarea celor două subiecte — al scriitorului și al personajului său.

Toate acestea indeamnă critica literară la analiza operei fie încercând să ajungă la „adevăratul Flaubert“ dinapoia proiectului său conștientizat, contradictoriu și contrazis de operă, fie încercând să ignore proiectul autorului pentru a valorifica semnificațiile cărții ca atare. Prima soluție proiectează retroactiv cartea asupra autorului și apelează la o „critică a profunzimilor“. Psihanaliza a proiectat-o în felul ei, dezvăluind elementele bovarice ale lui Flaubert însuși. Dar unilateralitatea unei asemenea critici a făcut ca Flaubert să nu devină un favorit al psihanalizei: trauma flaubertiană ținea de un complex evident social. Pornind pe acest drum și totuși înainte multor altora, Lunacearski avea să înțeleagă „patologia“ lui Flaubert, marcată de ura pentru tot ce era burghez ca și de neputința de a se desface de condiția sa burgheză. După un secol de la procesul din 1857, Sartre va începe masivul său studiu de psihanalizare a condiției existențiale a scriitorului, avînd în vedere liniile directoare ale determinării marxiste a conștiinței în condițiile societății bazate pe clase antagoniste. O critică marxistă a „profunzimilor“ ar deschide efectiv o perspectivă asupra organicității universului flaubertian dincolo de programele elaborate de Flaubert însuși, prin descifrarea poziției sale definitorii în lume și societate. Dar s-ar putea opri aici o asemenea critică? Cărțile lui Flaubert există în conștiința receptorilor și universul lor apare azi, nu numai ca un produs al unor profunzimi sondabile în inconstiența celor scrise, ci și ca un produs al receptării lor sociale.

Cealaltă soluție, a valorificării cărților ca atare, a întîrziat și întîrzie încă tocmai pentru că opera lui Flaubert apare mereu raportată la caracterul ei ostentativ programatic. Paul Lafargue, unul dintre pionierii criticii marxiste mondiale,

sezisa detaliul programatic care îl apropia, pentru vremea lui, pe Flaubert de frații Goncourt dar care, azi, l-ar apropia de așa-numitul „non-roman“, mai ales de „școala Robbe-Grillet“ a anilor '50. Lafargue vedea astfel o linie Flaubert-Goncourt definită prin „oprire la suprafață“ și opunea, de aceea, viziunea „realistă“ a acestora viziunii „dumnezeiești“ a marxismului.

Criticul îl cita în sprijin pe Vico: „Lucrurile nu sînt corpuri decît pentru Dumnezeu, care este atotștiutor; dar pentru oameni, care nu văd decît exteriorul, ele sînt doar suprafață“. „Marx — scria Lafargue — sesiza lucrurile ca Dumnezeul lui Vico; el nu vedea numai suprafața, ci pătrundea în interiorul lor, studia toate elementele în acțiunile și interacțiunile lor, izolînd pe fiecare și urmărindu-le în evoluția lor“. În schimb „literații din școala lui Flaubert și Goncourt“ descriu numai „suprafața de care vorbește Vico“. Punct de plecare fertil dar îngust aplicat. Viziunea unui Flaubert s-a impus în ciuda programului așifat, tocmai pentru că se apropia nu o dată de această viziune „dumnezeiască“ a lucrărilor pe care Lafargue o găsea în Marx. Marea lecție a lui Flaubert constă tocmai în forța demurgică a creației, pentru care suprafețele sînt „aparente“. Ca și la Balzac, care era departe, teoretic, de marxism dar în care Marx găsea de învățat mai mult decît în tomurile de economie politică ale vremii, nu e vorba de suprafețe, de orizontalități, ci de adîncimi, de verticalități. Experimentele sale literare, fără valorile implicate obiectiv în creația sa, ar fi rămas în strictul domeniu al interesului specialiștilor. „Non-literarul“ a salvat „literarul“.

Pentru că bovarismul există ca fenomen psihologic-social, dăinuie posteritatea romanului lui Flaubert și posibilitatea stilisticienilor mai vechi și mai noi de a studia „literaritatea“ lui exemplară. Pentru că opera lui Flaubert este contemporana noastră cum a fost a generațiilor anterioare, prin semnificațiile ei continuînd să se mențină, ca obiect de studiu specializat, ca discurs

literar al cărui statut explică, prin structură ca și prin funcții particulare, miracolul constituirii prin cuvinte a unui univers omologabil cu universul uman. De aici bibliografia studiilor flaubertiene care poate alcătui, singură, o mică bibliotecă.

De aici interesul unui Thibaudet, acum citeva decenii, pentru sensul „rindurilor albe” în opera lui Flaubert: ceea ce pare alb căpătînd sens în perspectiva ansamblului; ca și studiul „tăcerilor lui Flaubert”, în contextul vizat de un Gérard Genette (în „Figures”, vol. I, 1966), parte integrantă a „retoricii” flaubertiene, tot mai frecvent cercetate, acum, în opere de circulație diferită (Jean Rousset în nr. 6 din 1971 al revistei Poétique despre Positions, distances, perspectives în „Salammbô”; Raymond Debray-Genette despre „Les figures du récit” în mai puțin studiata năvelă Un coeur simple, în nr. 3 din 1970 al aceleiași reviste). O stilistică a „formelor de expresie”, cultivată de neo-retoricieni, este departe de a umbri stilistica „formelor de conținut” și studiul cel mai fecund al noii critici franceze rămîne, probabil, cel întreprins de J. P. Richard în „Littérature et sensation”, sinteză a temelor unui univers pe care-l numim „flaubertian” cu conștiința realității sale cosmoidale.

Pitorescul istoriografiei literare franceze antitraditionaliste este vizibil în varietatea încercărilor de a restructura mereu istoria romanului din perspectiva ultimelor valuri contemporane. Jocul dărîmării și năsturnării valorilor consacrate este amuzant oricum pentru că știm că monumentele stau înfipte în veșnicia lor și-și rid de reevaluările noilor dogmatisme. Dar, interesant e faptul că Flaubert apare printre puștii care nu sînt puși sub semnul întrebării, ori de cîte ori scara de valori s-ar schimba. La colocolviul din 1970 al Centrului de filozofie și literatură de la Strassbourg, ale cărui lucrări au apărut recent în volumul Positions et oppositions sur le roman contemporain (sub redacția lui Michel Mansuy, ed. Kliencksieck, 1971), un interlocutor secundar a afirmat că, pentru mulți, Flaubert este perimat. „Je connais des gens

qui le vomissent”, suna afirmația într-o frază pe care nu finem să o traducem. Obtuzitatea celor ce l-ar „perima” pe Flaubert ține de cea mai semidocță saturație a „modelelor”. Dimpotrivă, un teribilist al modernismului cum e Jean Ricardou, care nu pierde nici un prilej de a nimici poncifurile, departe de a-l devaloriza pe Flaubert, îl revalorizează. Există o intransigență tot atît de insuportabilă ca și orice atitudine de exclusivism dogmatic. Dar, fără indoială, pentru că Tel-Quel este o revistă atașată de înțelegerea marxismului, pentru că vede în structuralismul ei nu o filozofie ci o metodă logic subordonată dialecticii marxiste, fronda lui Ricardou pornește de la „opera deschisă” a lui Flaubert și o reinterpretează. Pentru el, inovația literară este o veșnică negare a negației, o „metacritică” în aceeași măsură destructivă și constructivă. „Literatura — arăta Ricardou, în opoziție cu interlocutorul său în măsura în care este o noutate, practică o acțiune critică permanentă. Pentru că literatura, progresînd, perimează tot ce este academizat. La un moment dat există tot felul de diplodoci sau, dacă vreți, celebrități. Aceștia vor dispărea, dispar mereu. Ce îi face să dispară? Un anumit număr de cărți. În ceea ce privește romanul voi cita trei grupuri cu titlu exemplificativ: cărțile lui Flaubert, Joyce și Proust. După aceste texte nu se mai poate scrie ceva care să amintească producțiile secolului XIX”. Firește, o apreciere extremistă, care uită că Flaubert aparține totuși secolului XIX. Dar care dovedește capacitatea sistemului literar de a se restructura în perspectiva noilor dimensiuni, de a vedea istoria romanului din punct de vedere contemporan, de a-l muta pe Flaubert din secolul în care a trăit în cel pentru care constituie încă, un punct de plecare, un reper și mai cu seamă un „model”. Punctul de vedere (optica prin care se face „redeschiderea”) este firește, și el, relativ. Mutația afirmată înseamnă o mutare a lui Flaubert dintr-o serie consacrată într-o alta. Cu mai multă maleabilitate și mai puțin dogmatism, am spune că putem pri-

vi și studia același autor din diverse puncte de vedere situându-l în serii diferite dar deopotrivă de justificate.

Istoric, seria Stendhal — Balzac — Flaubert — Maupassant — nu este anulată de seria eventuală Flaubert—Joyce—Proust, dacă avem în vedere experiența unui roman care se meditează pe sine. Dar autodepășirea acestei meditații este o condiție a supraviețuirii cărții și nimic nu ne poate împiedica să vedem în această serie romanescă, cum se și obișnuiește, o frescă socială și psihologică care reface cu tradiția celeilalte serii o relație substanțială, în ciuda „rupturii” programate. Autorizînd o serie sau alta, trebuie să avem conștiința relativității fiecăreia. Mai ponderat, Michel Zérafra, de la C.N.R.S., autor al unui volum *Personne et Personnage*, consacrat romanului secolului XX, de pe poziții înrudite cu cele de la Tel-Quel stabilește o altă succesiune istorică, fără implicații ierarhice. Și pentru Zérafra un roman nou se afirmă ca „anti roman” în opoziție cu vechiul, fără absolutizarea însă, a nici unuia în postura sa negatoare. „Romanul — spune el — este o ordine care se opune altei ordini. De aceea toate romanele care ne rămîn în minte, fie că aparțin Noului Roman, fie că sînt scrise de Julien Gracq, de Flaubert sau de Balzac, sînt anti-romane. Nu cunosc mare romancier care să nu fi negat romanescul vag al epocii sale pentru a instaura un romanesc mai precis”. Experimentul, aparent asemănător, întreprins de Flaubert și de Robbe-Grillet, de a ignora „subiectul” și de a da o scriitură „pură” capătă sens prin relativizarea paradoxurilor ostentative. „Robbe-Grillet referindu-se la sens, a răspuns global afirmînd că a fi scriitor înseamnă să nu ai nimic de spus. Așa se exprima și Flaubert. A nu avea nimic de spus înseamnă, de fapt, a te pune în situația de a spune totul, dacă prin tot înțelegem nu fînțe, nici lucruri, nici sentimente, ci relațiile dintre ele, dispuse cit se poate de pur”.

Inseamnă, oarecum, nu a „reda” ceva exterior, nu a te opri la „suprafață”, cu prejudecata zugrăvirii

lor, ci a vorbi despre orice, fără a face o ierarhie a „subiectelor” (fînțe, lucruri, sentimente), pentru că discursul oferit va fi creație analoagă aceleia a „Dumnezeului lui Vico”, logosul va naște o lume complexă, adîncă și reală. De altfel, pentru Zérafra, Flaubert intră în aceeași serie cu H. James, proprie creației din pragul lui 1900, și distinctă de cea produsă, de pildă, prin Kafka. Flaubert ar fi creat astfel romanul-volum, romanul devenit construcție, organizare, „omolog literar al realului”. Prin Kafka s-ar produce, într-o etapă ulterioară, o reducere a romanului flaubertian, reducere în sensul sintagmei reducio ad absurdum.

Toate lecturile sînt posibile dacă sînt confirmate de operă și îi dezvăluie acesteia coordonatele defini-torii.

Pentru noi, astăzi, nu este necesară renunțarea la niciuna din valorile pe care o receptare succesivă le-a descoperit și le descoperă în Flaubert. Cu sau fără voia lui, el rămîne pentru noi marele realist.

Văzut de discipolii săi direcți sau de exegeții de azi, Flaubert este un întemeietor al universului romanesc în opoziție cu cel poetic (simbolic întemeiat în același timp, prin *Les Fleurs du Mal*). Romanescul s-a precizat prin Flaubert împotriva romantismului și a romanțiozității ca și împotriva lirismului. Prin însăși această fundare romanescă, Flaubert apare ca un inițiator pentru tradiția modernă a introducerii dimensiunii critice în însăși viziunea romanului. Critică în dublu sens: la adresa „realului” social și psihologic, ca și la adresa raporturilor stabile cu acest rol prin opera literară. Cel ce a scris *Madame Bovary* a pus într-o scriere artistică, obsedată de finalitatea ei estetică, forța unei imitări a realității, în sensul unei reconstituiri analoge în structura ei, fără denaturare dramatizantă sau idealizantă. Din impasibilitatea impusă, a rezultat o scriere epurată de orice complicitate indulgentă dar nu și de ironie. „Realismul” lui Flaubert nu acceptă, ci respinge, este critic în substanța viziunii impuse asupra lumii. Dar este critic și în viziunea

impusă asupra literaturii, cum reliefează sugestiv comparația, frecvență, cu Cervantes. Madame Bovary descoperă bovarismul parodind cu gravitate romanțiozitatea romanelor, precum Don Quijote parodiase odinioară romanele cavalești. La altă altitudine, Jules de Gaultier putea construi, prin sistematizarea fiziologică a criticii flaubertiene, o echivalență a construcției unui Unamuno, care a structurat filozofic don-quițotismul, Flaubert a făcut caz de „privirea miopului” ca principiu de disecție a realului, preluat de ceea ce s-a numit școala sa. Privirea care apropie realitatea de ochi și o realcătuiește astfel din detalii mărite, izolate inițial, și... antipatizate, repugnante. Ochiul miop este, pentru Flaubert, teoretic, un ochi de chirurg care își oprește focarul în dreptul anomaliei asupra căreia operează. De aici pasiunea naturalistă pentru document și se știe că nu numai Madame Bovary dar și Salammbô și La Tentation de Saint-Antoine sau Bouvard et Pécuchet sînt întocmite după o documentație microscopică.

Și, totuși, ca și în privința purismului, intenția observației minuțioasă este contrazisă de operă. „Privirea de miop” e departe de a da conexiuni de imagini izolate, supra-dimensionate, ale unei realități indifferente. Dimpotrivă, „miopia” lui Flaubert transfigurează și recrează un univers, de îndată ce „felia de viață” este integrată într-un ansamblu.

Priveliștea incoșată a ansamblului devine mai „adevărată”; mai autentică, existențial, decît aceea „clară” a privitorului cu ochi de vultur. Apare un univers semnificativ ca întreg și marcat de o participare care contrazice orice impersonalitate declarată. Ceața care înconjoară lumea Doamnei Bovary nu este numai caricaturizată ci, ca și aceea a lui Cervantes și în ciuda brutalității aparente, „simpatetică”, este o ceață a privirii înlăcrimate în bătălia Doamnei Bovary cu moartea de vînt nu este numai comică și tragică.

Salammbô nu anulează prin documentul — de altfel iluzoriu — „culoarea locală” a romanticii, ci

o îngroașă impresionist, într-un epos al condiției umane.

La Tentation estompează caricatura în gravitate iar Bouvard et Pécuchet o lasă în nuditatea ei crudă. Flaubert este proteic în calitatea nu în cantitatea romanelor sale și, tocmai pentru că nu este un realist în sens plat, depășește banala opoziție romantism-realism pentru a deschide diverse drumuri romanului modern — critic, pseudo-fantastic, pseudo-istoric, pamfletar, eseistic. O reductio ad absurdum, fără finalizare romanescă, constituie romane virtuale, implicite în L'Education Sentimentale, în Madame Bovary în Bouvard et Pécuchet, explicate în Dictionarul „des idées reçues” și în „Sotissier”. Ordinea alfabetică este a inventarului. O ordine romanescă produce vibrația inventarului. Arhiva cu citate este arhiva posibilelor romane ale prostiei omenești în secolul burgheziei și al științelor ei terre-à-terre.

Cine îl citește pe Flaubert în întregime nu-l poate vedea decît ca pe scriitorul care impune o perspectivă a unei lumi visate, meschinei lumi produse după chipul și asemănarea aceleia urite cu inversurare. Este un unic autor, care se auto-crucifică în Salammbô încercînd să răscumpere prin singele său păcatul originar al lumii burgheze.

Lumea flaubertiană este disperată și disperantă. De ce să subliniem că anti-burghezul Flaubert este pînă la urmă tot un burghez? El poartă sentința dar și pecetea clasei căreia îi dorește pieirea pentru a salva frumosul și omenescul și este cu neputință să nu distingă atitudinea flaubertiană față de o Emmă din Magdala de aceea față de „cărturari și farisei”.

De aceea lecția lui Flaubert este elocvență și pentru ceea ce s-a numit căutarea frumuseții formale. Ce este această frumusețe în scrișul său? În ciuda propriilor declarații sporadice și a numeroaselor interpretări ale „discipolilor” de peste un veac, scrisul frumos este pentru Flaubert „expresie”, nu o relație suficientă sieși: dar expresie a altceva, a ceea ce se cere spus. Realitatea cea mai plată este o sub-

stanță echivalentă oricăreia care îmbracă o „formă o conținutului“, solidară în mod necesar cu o „formă a expresiei“. Numai prin această solidaritate a scriiturii se alcătuiește creația.

Creația nu este copiere ci act care adaugă lumii existente o lume nouă, din elementele realului și perspectiva idealului.

Teoreticianul contradictoriu își recunoștea visul adevărat cînd mărturisea: „Sînt devorat acum de nevoia metamorfozelor. Aș vrea să scriu tot ce văd dar nu așa cum este ci transfigurat“.

Flaubert, romancierul, este un militant direct care își tace idealul în lumina căruia transfigurează. Nici Madame Bovary, nici o alta dintre cărțile sale, nu confirmă proiectul — „mallarméean“ cu anticipație — de a scrie „o carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care s-ar susține doar prin ea însăși, prin forța internă a stilului“. Decît dacă ne reamintim propriul lui adaos „că stilul „este el

insuși un fel absolut de a vedea lucrurile“. Această accepție a stilului vizează o afirmare ideologică a oricărei scriituri. Frumosul literar nu se mișcă în vid, puritatea lui este interrelaționată cu viața și cu adevărul.

La Leçon de Flaubert este titlul unei lucrări relativ recente, apărută la Julliard în 1964 și scrisă de o consacrată flaubertistă, Geneviève Bollème. Lecția văzută aici este mai ales aceea banalizată de estetica intenționată în Madame Bovary: „istoria eroinei, reia autoarea, are atît de puțină importanță, încît adevăratul subiect al cărții este, în fond, absența lui“. Noi preferăm lecția operei înseși și a realității pe care oceaasta o opune programului intenționat. Între refuzuri și diferite receptivități opera rămîne o lecție de artă și deopotrivă o lecție de critică în genul lui Flaubert. Prin „intermediul frumosului, ceva viu și adevărat“ își invocă Flaubert crezul artistic. Noi am adăuga: și mereu deschis oricărei lecturi.



traian podgoreanu

primatul teoriei revoluționare

**miron
constantinescu:
cercetări sociologice
1938-1971**

Activitatea de sociolog a profesorului Miron Constantinescu ar putea fi împărțită în două perioade distincte, delimitate în timp prin condiții social-istorice specifice, și anume: perioada de tinerețe în care autorul și-a desfășurat activitatea în condițiile regimului burghezo-moșieresc, și o a doua — mai ales după 1965 — în care profesorul și-a desfășurat activitatea în noile împrejurări ale orînduirii socialiste. Condițiile diferite de cercetare au determinat trăsături specifice pentru cele două perioade, deși — trebuie spus încă de pe acum — ceea ce caracterizează și dă unitate studiilor de științe sociologice din ambele perioade este spiritul teoretic care le animă și orientarea marxist-leninistă fermă. Căci profesorul Miron Constantinescu a afirmat în mod neabătut primatul teoriei și a rămas mereu credincios concepției sociologice materialist-dialectice, la care adesea încă de la primele cercetări, făcute în anii de studenție.

Volumul profesorului Miron Constantinescu *Cercetări sociologice, 1938—1971*, publicat în acest an, se

deschide prin studiile pe care autorul le-a elaborat în perioada antebelică pe baza cercetărilor directe de teren de la Oarja-Argeș, Bogăți-Dimbovița, Șepreuș și Corbești din județul Arad. La prima vedere s-ar părea că aceste studii nu reprezintă decît un prețios document al evoluției capitaliste a satului românesc din preajma celui de-al doilea război mondial. Ar fi fost suficient și numai atît pentru ca ele să fie republicate. Aceste studii constituie însă un material extrem de prețios pentru un viitor cercetător al istoriei sociologiei românești care ar urmări lupta școlii marxiste în sociologia românească cu curentele sociologice idealiste, căci aceste lucrări — arată autorul — „nu erau numai studii abstracte de filozofie sau sociologie ci, îndrumate de Partidul Comunist Român, aveau totdeauna un caracter de afirmare a pozițiilor marxiste într-o polemică ascuțită cu adversarii noștri ideologici și politici“. Studiile reflectă totodată relațiile dintre sociologia marxistă și reprezentanții tendințelor de stînga din școala gustiană — Anton Golopenția, Mihai Pop și H. H. Stahl, cît și cu doctrina lui D. Gusti însuși. De altfel, problema delimitării critice de concepția gustiană va fi reluată de autor în studiile ulterioare. Aș mai remarca faptul că aceste prime studii au constituit un îmbold pentru profesorul Miron Constantinescu de a relua cercetările de sociologie în noua etapă de dezvoltare a țării noastre — etapa socialistă.

Ceea ce distinge aceste studii este admirabilul curaj cu care, în anii grei ai dominației burghezo-moșierești, autorul a dezvăluit procesul de acută pauperizare și proletarizare a țărănimii române, „un sunet de disperare“ în tot ceea ce țărăanii spuneau căutînd „un drum și o soluție“, și a stabilit cauza fundamentală în nedeșăvîrșirea revoluției burghezo-democratice din România, în structura economică a țării; totodată, autorul afirma iminenta necesitate de a rezolva problema agrară, dar prevenind că aceasta era „o problemă fără rezolvare“ în condițiile de atunci ale satului românesc. Aș mai aminti că aceste studii au

1 Ed. Acad. R.S.R., Buc. 1971.

fost publicate de către profesorul D. Gusti și unii colaboratori mai apropiați ai săi în timp ce autorul, ca urmare a activității sale politice comuniste, stătea în temniță la Caransebeș și Lugoj. De remarcat aici coincidența deplină, sprijinită pas cu pas pe cercetarea unui mare număr de fapte, între crezul revoluționar al autorului și mișcarea inerentă social-istorică, între acest crez și soluția radicală pe care autorul o sugera, extinzându-și concluziile asupra întregii țări.

În treacăt fie spus, în afară de valoarea științifică, studiile din tinerețe — prin stilul fluid, prin presărarea lor cu cuvinte în care țărani înșiși își dezvăluie starea și păsul — au multă prospețime, ceea ce face ca ele să fie parcurse cu o reală plăcere.

Studiile din tinerețe, avînd un anumit specific, păstrează totuși o legătură de conținut cu cercetările ulterioare: „În privința preocupărilor noastre în domeniul sociologiei, — ne previne autorul — aș menționa faptul că există o anumită continuitate a acestor investigații, de la problemele de *pauperizare* și *exod rural*, din perioada României burghezo-moșierești, pînă la noile procese sociale de *restructurare socială* apărute după revoluția socialistă, petrecută în țara noastră. Structura de clasă a societății românești în diferite timpuri, schimbările care au intervenit în compoziția socială a țării au fost conținut în centrul atenției noastre“. Era firesc ca o dată cu schimbările structurale intervenite în istoria țării noastre, autorul să-și mute centrul preocupărilor asupra unor probleme esențiale pentru construcția socialistă: asupra procesului de urbanizare ca efect al industrializării socialiste, asupra relațiilor noi dintre oraș și sat, asupra transformărilor profunde suferite de clasa muncitoare, asupra problemelor sociologice ale tineretului. Asemenea probleme au constituit obiectul unor cercetări concrete din care au rezultat studiile cuprinse în secțiunea *Procese sociale în socialism* („Procesul de urbanizare în Republica Socialistă România“, „Integrarea socială a tineretului“ etc.) În fața

cercetărilor concrete de sociologie stă dezideratul unei eficiențe practice cît mai înalte, această eficiență constituind „calitatea dar și piatra de încercare a valabilității lor“. Datorită cercetărilor sociologice directe — arată profesorul Miron Constantinescu — realitatea poate fi ținută neconținut sub observație, cunoscută mai adînc și orientată astfel încît scopurile propuse să poată fi atinse cu maximum de eficacitate și cu minimum de cheltuire de forțe de muncă, adică de a se merge pe linia direcțoare a zilelor noastre: „ridicarea calitativă a întregii activități economice și culturale în slujba idealurilor înalte revoluționare ale poporului nostru“. Unul din meritele acestor studii constă tocmai în faptul că avansează propuneri și descriu perspective. Astfel, în studiul despre integrarea socială a tineretului, cercetînd structura socială a studențimii noastre, după ce arată că în anul universitar 1968/1969, din totalul de studenți înscriși 36,8% erau fii de muncitori, maeștri și tehnicieni, 47,9% fii de alte categorii sociale și numai 15,3% fii de țărani, profesorul Miron Constantinescu afirmă pe bună dreptate: „rezerva de capacități și talente în rândurile fiilor de țărani este imensă; nu valorificăm încă suficient potențialul intelectual al țărănimii noastre“. Apoi, arătînd că doar 2/3 din fiecare contingent școlar continuă în școlile medii, licee sau școli profesionale — proporție imensă față de trecut — și că cel mult 10% ajung în învățămîntul superior, autorul scrie în spiritul socialistilor utopici și al lui Karl Marx: „Valorificarea optimă și efectivă a fiecărei generații ar însemna ca toți membrii valizi ai acelei generații să fie instruiți și orientați astfel încît să poată aduce, în diferite compartimente și pe diferite trepte ale activității sociale o contribuție optimă la opera colectivă a societății noastre socialiste și comuniste“, concluzie în deplină concordanță cu directivele Partidului nostru în vederea făuririi societății socialiste multilaterale dezvoltate și a trecerii la înfăptuirea comunismului în România.

În afara studiilor rezultate din cercetările concrete, volumul mai cuprinde un număr mare de studii cu caracter teoretic și istoric. Toate acestea ar putea fi clasate — în funcție de obiectul și sensul lor — în câteva categorii :

O primă categorie — cuprinzând studii ca „Marx și societatea socialistă”, „Fapte, fenomene și relații sociale”, „De ce «Critica economiei politice»?” — are ca scop o fundamentare materialist-istorică a sociologiei, o definire materialist-dialectică a categoriilor generale necesare în studiile sociologice (cum ar fi faptele sociale, fenomenele sociale, relațiile sociale, procesele sociale ș.a.), iar acest lucru este făcut prin evidențierea și adâncirea liniilor esențiale ale filozofiei marxiste și printr-o raportare critică la gândirea burgheză.

O a doua categorie se referă la metode și tehnici ale sociologiei. Între acestea se remarcă studiul „Metoda de investigare socială a lui V. I. Lenin” și îndeosebi cel intitulat „Aplicarea teoriei grafelor la studierea procesului de urbanizare”. În acest studiu, primul de acest fel la noi, autorul schițează, ca model preliminar, grafoul procesului de urbanizare în funcție de procesul de industrializare. Este evidentă, mai ales în această lucrare, năzuința profesorului de a perfecționa instrumentele de cercetare sociologică și aceasta acționând în două direcții : pe de o parte, bazându-se pe rezultatele cercetărilor concrete, pe de altă parte, căutând efectele teoretice cele mai îndepărtate ale acestora prin utilizarea unor procedee dintre cele mai moderne, cu scopul de a întoarce din nou principiile astfel obținute în activitatea de cercetare empirică. De altfel, acest continuu dus-întors între empirie și teoretic — ca manifestare a primatului teoriei — este una din notele caracteristice ale demersului întreprins de către autor întru perfecționarea științei sociologice și a amplificării eficienței sale. Căci — scrie dînsul — „fără o ipoteză teoretică prealabilă, fără conceptele și categoriile epistemologice corespunzătoare, fără confruntarea permanentă a practicii cu teoria nu se

pot desfășura valabile cercetări empirice”. Ideea conducătoare a autorului că progresul sociologiei ca știință și eficiență nu se poate obține prin discuții abstracte, ci numai pe calea îmbinării permanente a cercetării realității cu sintezele teoretice este întrutotul conformă cu dezvoltarea obiectivă a științei.

Remarcabile sînt analizele pe care profesorul Miron Constantinescu le face în căutarea locului și statutului sociologiei în raport cu celelalte științe, în studii ca „Relațiile dintre științele istorice și științele sociale”, „Locul și funcțiile sociologiei”, „Sociologia, ergonomia și învățămîntul”, „Unele remarci cu privire la evoluția științelor sociale și a științelor matematice” etc.

Ideile, tezele și argumentele cuprinse în această secțiune ar putea sfîrni cele mai aprinse dezbateri și aceasta din multiple motive. Mai întîi datorită efervescenței cu care se dezvoltă astăzi sociologia atît la noi cît și pe plan mondial ca urmare a imboldului intern și ca efect al pătrunderii în cercetările sociologice a unor instrumente împrumutate din alte științe, în special din matematici. Punîndu-și problema mai largă dacă științele matematice au atîns nivelul necesar și au elaborat teoriile, metodologiile, instrumentele și tehnicile corespunzătoare pentru incifrarea, descifrarea și analiza cantitativă a fenomenelor sociale, autorul dezvoltă o dublă tendință în dezvoltarea științelor sociale : pe de o parte, științele sociale solicită tot mai larg ajutorul științelor matematice, pe de altă parte, științele matematice evoluează în sensul de a putea facilita și uneori chiar de a stimula cercetările științelor sociale. „Această dublă mișcare, — conchide autorul — cu toate zigzagurile și contradicțiile ei, este în cele din urmă convergentă, fiind impusă de o necesitate obiectivă, de dialectica acestei necesități obiective”. În al doilea rînd, datorită evoluției curioase a interesului pentru sociologie în țara noastră, căci timp de 17 ani, între 1948—1965, acest interes a scăzut considerabil, deși niciodată total, pentru ca în urma Plenarei din decembrie 1965 a C.C. al P.C.R.

— prin raportul tovarășului Nicolae Ceaușescu — activitatea de cercetare sociologică și învățământul sociologic să fie deblocate, iar lucrările să reînceapă pe baza concepției materialist-istorice, însă cu mijloace și obiective proprii și specifice sociologiei ca știință socială. În al treilea rând, problema raportului sociologiei cu alte științe soliditate la schimb de opinii un număr foarte mare de specialiști din cele mai variate domenii: filozofi, economiști, istorici, matematicieni, psihologi, medici, ergonomiști etc. Poate că relațiile cele mai delicate sînt cele dintre sociologie și materialismul istoric (pentru unii acestea s-ar identifica). Un lucru este însă cert: acordînd sociologiei un statut de independentă (desigur, relativă și nu absolută), i se crează condiții mai bune de dezvoltare. În acest sens, se pare că actuala evoluție a societății, pe multiple planuri — tehnic, economic, științific, învățămînt etc., este cît se poate de favorabilă dezvoltării accelerate a sociologiei, concrete dar și teoretice. Căci sociologia — arată autorul — „nu este numai o știință descriptivă și analitică, ci este o știință sintetică, prospectivă și prognostică“, cu funcții de prim plan cum sînt: funcția de autoanaliză socială, funcția critică, funcția aplicativă, funcția prognostică.

În secțiunea *Priviri asupra sociologiei românești* au fost adunate lucrările care tratează despre evoluția sociologiei în țara noastră. În primele două dintre ele — „Privire generală asupra sociologiei românești“ și „Observații critice și considerații metodologice pe marginea valorificării experienței școlii sociologice de la București“ — sînt propuse și dezbătute criteriile științifice care ar trebui să conducă acțiunea de valorificare a moștenirii noastre sociologice. Dată fiind însemnătatea lor și posibilitatea de a fi adaptate și în analiza istoriei altor domenii ale culturii spirituale, ele merită să fie mai larg cunoscute.

1. Criteriul istoric care duce la aprecierea unei opere, a unei teorii, ținînd seama de perioada istorică în care a apărut, de condițiile care

au contribuit la elaborarea ei, precum și de aprecierea acesteia în lumina evenimentelor istorice ulterioare.

2. Criteriul poziției de clasă, care explică într-o anumită măsură modul de gîndire al unor sociologi (al unor creatori).

3. Criteriul legăturii dinamice dintre vederile unor intelectuali și instituțiile, așezămintele, grupurile sociale ale unei anumite societăți.

4. Natura răspunsului ideologic față de diferitele tipuri de cerințe sociale.

5. Analiza rolului funcțional sau disfuncțional pe care o lucrare sociologică, o doctrină etc. l-a avut într-un anumit stadiu de dezvoltare socială.

6. Evidențierea contribuției noi pe care o lucrare sociologică, o operă a adus-o la dezvoltarea gîndirii științifice.

Stabilind aceste criterii, autorul ne atrage atenția că ele trebuie avute în vedere în mod simultan, deoarece numai în acest fel se poate ajunge la aprecieri juste asupra unor autentice valori științifice.

Pe baza acestor criterii este urmărită apoi bogata tradiție a sociologiei românești, începînd cu cel dintîi precursor al ei — Dimitrie Cantemir cu a sa *Descriptio Moldaviae*, și pînă astăzi. Sînt prezente referințe la C. Dobrogeanu Gherea, considerat drept întemeietor al școlii marxiste în sociologia românească, la Dimitrie Gusti (la care raportarea se face ori de cîte ori e posibil și necesar), la un mare număr de alți gînditori, spațiul cel mai larg revenind expunerii direcțiilor și tendințelor ce se manifestă în sociologia românească contemporană.

Se poate spune că încercările viitoare asupra istoriei sociologiei românești nu vor putea face abstracție de contribuția adusă de profesorul Miron Constantinescu în analiza drumului parcurs pînă acum de această disciplină în țara noastră.

Volumul se încheie cu studiile asupra lui Nicolae Bălcescu, Simion Bărnuțiu și Nicolae Iorga; dintre acestea cel mai interesant și cuprinzător mi se pare a fi cel intitulat

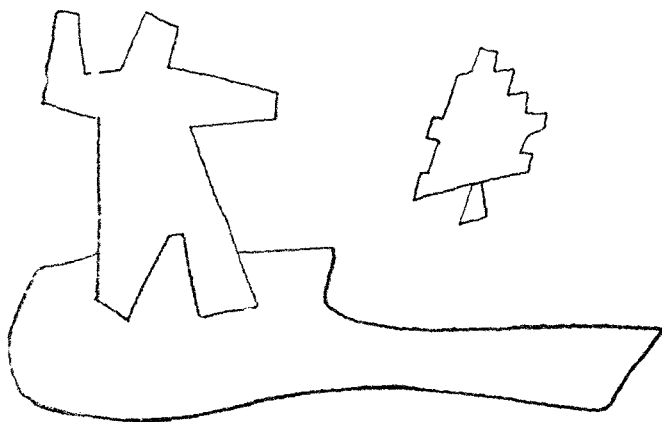
„Idei înaintate în opera lui Simion Bărnuțiu”. Buzuindu-se pe criteriile științifice stabilite în vederea unei examinări menite „a scoate în evidență și a determina tendințele valoroase și progresiste” ale tradițiilor sociologiei românești, autorul propune asupra activității, gândirii și personalității lui Simion Bărnuțiu noi variante de interpretări și explicații, altele decât cele datorate unui Titu Maiorescu sau G. Bogdan-Duică. Și în acest caz, subliniind meritele istorice ale lui Simion Bărnuțiu, care a fost „în prim planul” acelor „durenoase evenimente care au dus la prăbușirea celor două revoluții democratice — cea ungară și cea română”, autorul nu trece de loc sub tăcere alunecările acestuia spre dreapta.

Reține atenția și studiul mai puțin întins, dar dens, asupra lui Nicolae Iorga. Din acesta aș semnala o sugestie deosebit de interesantă și de valoroasă pentru istoriografia noastră literară în vederea analizei critice a curentului semănătorist. După ce relevă că Nicolae Iorga, „deși puternic legat prin poziția sa socială de clasele dominante”, a păstrat o anumită independență de gândire, o anumită simpatie emoțională față de țărănime, *ajutînd-o permanent în lupta pentru pămînt*, autorul continuă: „Această atitudine

nu era izvorită numai dintr-o poziție sentimentală, de simpatie față de masele de truditori ai pămîntului, ci își avea în primul rînd temelia în convingerea sa profundă că *țărănimea era posesoarea unei imense energii capabile să slujească dezvoltării națiunii române*, că măsurile sălbatice de reprimare a celor obidiți și infomețați loveau, în fond, în însăși *cauza unității naționale și a progresului națiunii române*. Poate că de aci pornea și semănătorismul în literatură, concepție patriarhală, idilică, conservativă, care-l împiedica să vadă că țărănimea era dezagregată de capitalism, care-l făcea să privească cu nostalgie la viața arhaică a poporului român”.

În încheiere, aș sublinia din nou necesitatea lăuntrică a autorului *Cercetărilor sociologice* de a se situa pe poziții marxiste, revoluționare, niciodată trădate.

Este uimitoare stăruința și consecvența cu care — mai bine de trei decenii — profesorul Miron Constantinescu și-a desfășurat activitatea de cercetare sociologică, în dorința de progres a țării și a acestei discipline. Prin această activitate — concretă și teoretică — profesorul și-a legat în mod definitiv numele de soarta sociologiei românești.



ovidiu constantinescu

„surorile boga”; „take, ianke și cadîr”

Propunindu-și să urmărească peste ani destinul celor *Trei surori* ale lui Cehov, oferind o împlinire și o stea călăuzitoare existenței lor lipsite de orizont și cu o deplină dispoibilitate, *Horia Lovinescu* a recompus piesa marelui scriitor rus în peisajul unei urbe provinciale românești, ancorînd-o în timp în perioada frământată a celui de-al doilea război mondial și în anii, nu mai puțin frământați, de după înțetarea ostilităților, vreme în care subitele răsturnări și profundele prefaceri sociale și politice reușesc să antreneze în iureșul lor cele trei vieții cenușii, înecate în mediocritate, dîndu-le un centru de gravitate și un scop. Similitudinile cu opera lui Cehov sînt însă numai aparente sau fără însemnătate, mai mult de țesătură și prea puțin de fond. *Trei surori* este o dramă a solitudinii, a vagului și a întrebărilor fără răspuns. *Surorile Boga* este o piesă de situații, prin excelență dinamică, în care nimic nu rămîne în incertitudine și toate întrebările capătă, sau sînt pe cale să capete, o rezolvare.

Lucrarea lui *Horia Lovinescu* este construită pe simetrii ternare și dezvoltată prin multiplicare cu trei. În viața fiecărei surori intervin cîte doi bărbați, unul foarte pozitiv sau pozitiv cu anumite scăderi, altul foarte negativ ori negativ cu oare-

cari amendamente. Făcînd un calcul foarte simplu $1+2 \times 3=9$ obținem numărul protagoniștilor. O piesă de situații, cu nouă personaje principale, presupune o intrigă destul de complicată, condusă cu o inventivă abilitate strategică. Autorul a fost de aceea nevoit să sacrifice în favoarea acțiunii portretizarea psihologică, mulțumindu-se uneori s-o schițeze din cîteva trăsături fugitive și lăsînd în seama interpreților sarcina de a o completa și adînci pentru ca toată această acumulare de întîmplări să nu rămînă în stadiul de eșafodaj, desigur solid încheiat, cu simțul proporțiilor exacte și al efectului teatral și cu experiența unui încercat om de teatru, dar în a cărui structură există destule interstii ce se cer împlinite. *Horia Lovinescu* a adunat în *Surorile Boga* material suficient pentru alcătuirea a trei lucrări dramatice. De pildă, Radu Grecescu (un fel de condotier balcanic pentru care războiul devine un scop în sine, cu funcție sportivă, un mod de a cheltui o energie excedentară) și *Catinca Gorăscu* sînt două personaje interesante, care în economia piesei dețin un rol malefic destul de important. Autorul însă le prezintă mai curînd în chip de fișe biografice, cu elemente prea excepționale — în sens de monstruos — ca să poată deveni și convingătoare în cele două sau trei scurte apariții ale respectivelor personaje. Interesant este și blazatul *Ghichi Mărescu*, ultimul vîlstar abulic și uzat al unei familii de moșieri, ajuns la scadența unei vieți de petreceri și de indolență și înfricoșat de spectrul singurătății și al morții. Seria variatelor forme de teratologie morală culminează cu nimfomana *Eleonora Gorăscu*, a cărei înupție violent pătorească punctează un moment de mare melodramă ce, nefiind susținut, rămîne doar o simplă extravagantă.

Iulia, Valentina și Ioana Boga — așa cum se și cuvenea — au cu adevărat un aer de familie; nici frivolitatea *Valentinei* nu crează o discrepantă flagrantă între ele. Cîteștrele au păstrat sensibilitatea, delicatețea și nostalgia poezie, mai puțin nuanțată și mai puțin pastu-

lată, a surorilor lui Cehov. Ca un reflex al epocii de înfrigorare prefaceri și a atmosferei în care trăiesc, mai intens solicitate de viață, surorile lui Horia Lovinescu sînt mai neliniștite și mai prompte în reacții, într-o continuă fluctuație de stări sufletești; chiar și demna resemnare a Iuliei nu este definitivă, prima rază caldă a unei dragoste posibile făcînd să răsară spontan primăvăraticei ghiociei pe un pămînt ce părea pe veci înghețat. Destinul surorii celei mai mari, în piesa lui Cehov, era cel mai vitreg și cel mai tern. Dramaturgul român i-a acordat o generoasă compensație, înșorînd tomnatica ei resemnare cu o fericire care, deși tîrzie, este bogată și regeneratoare. A împovărat-o în schimb cu adversități pe mezină, Ioana, care își regăsește soțul dispărut în război pentru a-l pierde din nou în chipul cel mai dureros, descoperind în el un criminal. Iar frivolitatea mijlociei se risipește în virtețul evenimentelor și, maturizată sufletește, Valentina ajunge în final la o consonanță aproape deplină cu surorile ei.

Evoluția morală a trinității feminine din piesa lui Horia Lovinescu este, firește o consecință a împrejurărilor și a momentului istoric, dar ea se înfăptuiește prin mijlocirea sentimentelor și, motivînd afectiv niște procese de transformare mult prea grave și prea profunde pentru a fi explicate superficial și sumar prin cîteva lovituri de teatru, dramaturgul a înțeles să rămînă în limitele realității și să nu supraestimeze forțele eroinelor sale. Surorile Boga sînt niște femei ca multe altele, fără o personalitate prea reliefată, care au însă o lealitate și o distincție sufletească înnăscută. Dramele lor se petrec la nivelul omului obișnuit, în circumferința posibilităților lui de mișcare și de dezvoltare. Puriitatea interioară e singura lor trăsătură ideală, datorită căreia au putut dobîndi o funcție simbolică.

Scenografa *Elena Pătrășcanu-Veakis* a utilizat cu ingeniozitate adîncimea și posibilitățile de degajare laterală ale scenei Teatrului Național din pasajul Comedia, în așa fel încît frecvența schimbare de cadru să

nu îngreuneze desfășurarea acțiunii. Cu știința detaliului expresiv ce, împreună cu un infailibil bun gust, constituie permanențele distinctive ale stilului său personal, a creat ambianța specifică a unei modeste locuințe mic-burgeze în care sărăcia onestă este compensată de ordine și curățenie, ca și atmosfera prăfuită și apăsătoare a unei case boierești de provincie, cu un fast îmbrăcat în huse și draperii, în care se simte un început de derută și de delăsare. Să nu uităm nici costumele care au ilustrat vestimentar înclinațiile și firea personajelor.

Sorana Coroamă a slujit ca de obicei cu rivnă și devotament textul, elaborînd nuanțat și cu o lucidă inteligență transpunerea lui scenică și știind că găsească linia de racordare a mijloacelor și temperamentului fiecărui interpret cu virtualitățile rolului. Scoțînd în evidență cu toată claritatea semnificațiile piesei, regizoarea a acordat o atenție preferențială avatarurilor sufletești ale celor trei surori, a gra-dat frumos momentele dramatice și a strecurat în atmosferă ceva din imponderabila poezie nostalgică a literaturii cehoviene. A evitat, în schimb, să dea un contur prea accentuat personajelor negative, lăsîndu-le într-o penumbră cetoasă în care păreau a se confunda. În felul acesta cele două planuri s-au detașat net, fără ostentație și fără stridențe.

Eva Pătrășcanu a jucat cu sobrietate și, în același timp, cu fermitate și cu o emoție reținută rolul Iuliei Boga, dovedindu-se ca în atîtea alte rînduri o actriță cu multiple resurse și cu o întinsă gamă interpretativă. *Aimée Iacobescu* a fost, cu farmec și dezinvoltură, frivolă Valentina, exprimînd simplu, fără nici o subliniere inutilă, tranziția de la inconsistența femeiciuștii ușuratică la registrul grav al femeii dezabuzate. *Tamara Crețulescu* a avut de luptat cu dificultățile primului său rol de anvergură și le-a biruit, dar nu chiar pe toate.

Ca întotdeauna, dintr-un text de nici o sută de cuvinte, *Eugenia Popovici* a reușit să realizeze un personaj de o uimitoare autenticitate. Îți dai seama că este vorba de

o compoziție meticolos studiată și modelată și, totuși, forța ei de sugestie are o acțiune atât de irezistibilă încât trece rampa și te cucerește din primul moment. E un secret pe care pare să-l dețină în exclusivitate această mare actriță.

Vocea amplă și frumos timbrată a *Cellei Dima*, prestața sa scenică, siguranța gestului au asigurat *Catincăi Gorăscu* o interpretare concludentă. Ferindu-se să șarjeze, *Raluca Zamfirescu* a făcut din dementa Eleonora o victimă mai mult jalnică decât burlescă a *Catincăi*.

Interpreții masculini au fost în genere umbriți de partenererele lor. *Costel Constantin* a fost prea linear în *Radu Grecescu*, iar *Gh. Cozorici* n-a fost nicidecum în *Ghigli Mirescu*, doar o prezență convențională. *Emanoil Petruț* a creionat viguros și cald figura secretarului de partid. Pentru scepticul *Alec Gorăscu*, *Matei Gheorghiu* a folosit cu finețe semitonul și estompa. Cel mai tânăr angajat al Naționalului, *Alexandru Drăgan* a avut din nou prilejul să se releve în rolul timidului idealist Mereuță, iar *Ovidiu Moldovan*, ca întotdeauna simpatic, a cântat cu sentiment din muzicuță.



Prin forța împrejurărilor și a repertoriului orchestrelor simfonice, fiecare meloman va trebui să asculte de-a lungul vieții sale de cel puțin treizeci de ori simfoniile a V-a și a VII-a de Beethoven, de douăzeci de ori simfonia fantastică a lui Berlioz și patetica lui Ciaikovski și de un număr incalculabil de ori uvertura la *Oberon* și *Boleroul* lui Ravel, iar un amator de teatru va trebui să vadă cel puțin zece *Hamleți* diferiți, cam tot atâtea perechi de *Romeo și Juliete*, o duzină de *Nore și de Dame* cu cameli, șapte-opt *Othello* și *Don Carlos* și o puzdenie de *Rică Venturiano*, *Nae Girimea*, *Zițe și Vete*. Nici pe unul și nici pe celălalt nu-i obligă nimeni la ceea ce ar putea să pară o corvoadă, decât doar curiozitatea personală și, uneori, snobismul. În multe cazuri nu pot decât să regrete timpul irosit de prios, dar sînt și împrejurări cînd cutare arhicunoscută bucată simfonică

sau cutare lucrare dramatică știută ca pe apă de la prima pînă la ultima replică le dezvăluie nebanuite înțelesuri și frumuseți, grație unui actor de marcă, unui ilustru dirijor sau unei noi interpretări regizorale.

Îndeplinind un rost cultural-educativ, repertoriul permanent poate fi în același timp un mijloc de rafinare a gusturilor prin posibilitatea unor repetate comparații și aprecieri selectivă și am cunoscut fanatici „teatraliști” care se duceau să vadă pentru a nu știu cîta oară o piesă numai pentru că în cutare rolșor intra o dublură.

„Iar *Take, Ianke și Cadir*?” se vor fi întrebat unii, citind afișele noii stagiuni a Naționalului. La contrariata lor nedumerire se poate răspunde doar prin: „Duceți-vă să vedeți spectacolul. E altceva.”

Redusă la schemă, piesa lui Victor Ion Popa este o duioasă și idilică farsă sentimentală cu o tramă destul de firavă, pe care însă o salvează de platitudine dialogul sprinten, spiritual, însuflețit de o neistovită vervă și, mai cu seamă, figura atât de pregnantă și de colorată a lui Ianke, în a cărui neastîmpărată locvacitate — în contrast cu laco-nismul sentențios al lui Cadir și bonomia placidă a lui Take — și în al cărui umor acid, cu imprevizibile fantezii, autorul a intuit nu știu ce patetică neliniște și nesigurantă, ce folosește paradoxul și butada ca pe o pavăză. Calitatea cea mai prețioasă a comediei lui Victor Ion Popa o constituie însă acel suflu învăluitoare de umanitate ce face ca mesajul ei să rămînă sensibil și să-și deschidă pururea drum spre inimile spectatorilor.

Spectacolul regizat de *Ion Finteșteanu* a fost din toate punctele de vedere demn de repertoriul permanent al unui teatru național, o adevărată lecție de discreție, de măsură și de echilibru, de disciplină și de consecvență artistică. Nimic îngroșat, nici o insistență, nici o trăsătură mai apăsată, ca un desen în peniță executat de o mînă de maestru.

A fost apoi un recital actoricesc de mare clasă, în care patru dintre fruntașii primei noastre scene — *Costache Antoniu*, *Ion Finteșteanu*,

Al. Giugaru și Marcel Anghelescu — au colaborat într-o desăvârșită unitate de concepții și de eforturi, pentru a realiza acel fermecat și atât de precar monument (în cazul când nu e înregistrat pe peliculă) care, în analele teatrului, e pomenit ca „o seară memorabilă”.

În al treilea rînd ne-a oferit ocazia de a-l revedea pe incomparabilul *Costache Antoniu*, pe care l-am văzut mai des la televizor, participînd la ședințele Marii Adunări Naționale, decît pe scena Naționalului.

Să ne amintim cum a jucat rolul lui Ilie din *Take, Janke și Cadîr* fără să facă aproape nici un gest, caracterizîndu-și personajul numai prin modulațiile glasului, prin schimbarea tonului și prin frazare.

Decorurile lui *Mihai Tofan*, vesele, atrăgătoare, amuzante. Cel din actul al doilea prea înzorzonat cu flori artificiale, prea de operetă. Faptul că tinerii interpreți au fost îmbrăcați în costume moderne ni se pare un anacronism deplasat, fără a fi și supărător.



● sinonimia în afara vocabularului

I, fonetica

Existența sinonimelor în limbă prilejuiește opțiunea pe care se întemeiază orice fapt stilistic. Avînd la îndemînă posibilități multiple de exprimare a aceleiași idei, scriitorul le supune unui atent proces de triere, de selecție, reținînd dintre toate cîte îl întîmpină, pe una singură: aceea care, nădăjduiește el, redă mai exact și mai nuanțat fondul intim al gîndirii și sensibilității sale. Generalizînd, se poate afirma că, într-un anume sens, relația dintre scriitor și materialul lingvistic este una de înaltă tensiune: a alege înseamnă, implicînd, a renunța, a sacrifica, — iar cuvintele neglijate, nu o dată, se răzbuună! Pe de altă parte creatorul — mai cu seamă poetul — trăiește adesea sentimentul amar că expresia lingvistică împruținează și sărăcește ideea. Așezînd în versuri latinești sistemul filozofic epicurean, Lucretius se plînge de *egestas linguae*, iar Budai-Deleanu motivează în același chip modestia ambiției sale: „Neajungea limbii cu totul mă dezmîntă“. Cunoscuta întrebare a poetului: „Unde vei găsi cuvîntul...?“ stîrnește ecouri asemănătoare.



Este răspîndită, încă, prejudecata că sinonimia caracterizează exclu-

siv vocabularul. În realitate fenomenul poate fi regăsit și în celelalte compartimente ale limbii — fonetică, morfologie, sintaxă —, și asupra acestui aspect îmi propun să insist în rîndurile care urmează. La nivelul sunetelor, bunăoară, existența fonetismelor neliterare (populare, regionale, arhaice) creează, prin simplă raportare la formele literare corespunzătoare, cupluri sau chiar serii de „sinonime“. Citim, în poemul *Călin*, aceste versuri:

„Iar voinicul s-apropie și cu mîna
sa el *rumpe*
Pinza cea acoperită de un colb de
pietre scumpe“.

Evident, *rumpe* — fonetism arhaic — întruchiează întocmai aceeași idee ca și varianta literară *rupe*. Ceea ce le deosebește este comportamentul lor stilistic. Motivarea preferinței pentru forma arhaică prin preiunea rimei (*scumpe*) rămîne pe cît de tentantă pe atît de superficială. De altfel această rimă — considerată ca specific eminesciană — nu aparține marelui poet, căci Budai-Deleanu o folosește de două ori în *Tiganiada* (VII 105 și VIII 20). În *Călin*, însă, varianta veche (*rumpe*) contribuie substanțial la înfiriparea și întreținerea atmosferei de basm care învăluie acțiunea poemului, fiind înzestrată cu o valoare avocativă superioară. Dar, cu aceasta, nu am epuizat comentariul. Căci, dacă ne gîndim la structura imaginii, observăm că între verbul *a rupe* (exprimînd o acțiune violentă, brutală) și complementul său direct (*Pinza cea acoperită...*, adică „pînza de paianjen“, deci un obiect gîngăș și fragil) există o discordanță stilistică ușor de identificat. Opțiunea pentru varianta arhaică — al cărei sunet este înnuiat și îndulcit de vibrațiile nazalei *m* — dizolvă această contradicție, desăvîrșind procesul de adecvare a expresiei la conținut.

Menționez în treacăt că, în proza artistică, solicitarea abuzivă a fonetismelor regionale — mai ales în stratul narativ — este dezagreabilă. Mării prozatori — Sadoveanu,

de exemplu — limitează, în majoritatea cazurilor, întrebuintarea trăsăturilor fonetice dialectale la stralțul dialogat, unde tălcul lor stilistic este bine definit. În narațiunea propriu-zisă prezența unor asemenea fonetisme este sporadică.

După cum se știe, româna dispune de cuvinte cu accentuare dublă, de tipul *ăripă-ăripă*, *gingaș-gingaș* etc. Fenomenul atinge și unele neologisme, dintre care amintesc perechile *antic-ăntic*, *carăcter-carăcter* etc. Această particularitate fonetică atît de originală a românei înlesnește poezilor încadrarea acelei cuvînt în formule metrice diferite, îmbogățindu-se astfel repertoriul rîmelor și obținindu-se efecte acustice inedite, surprinzătoare. Nu este de neglijat faptul că, așezînd la finalul multor versuri dubletul accentual *ăripă*, Eminescu obține una din rimele sale dominante (*ăripă-clîpă*, *ăripe-clîpe*, *ăripele-clîpele*), atît de bogată în semnificații, pe care varianta accentuală literară (*ăripă*) nu ar fi îngăduit-o :

„De-atunci pornind a lui *ăripe*
S-a dus pe veci norocul meu —
Redă-mi comoara unei *clîpe*
Cu ani de părere de rău“

(Te duci...);

Și se duc ca *clîpele*
Scuturînd *ăripele*“ (*Ce te legeni*);
Orice noroc
Și-ntinde-*ăripele*
Gonit de *clîpele*
Stării pe loc“ (*Stelele-n cer*).

Observații interesante prilejuiește, în acest sens, următorul distih eminescian, desprins din postuma *Pentru păzirea auzului* (*Opere*, IV 226):

„Nu spune-un basmu numa poetul cel *vorbăreț*
De eroul Odissev cel mult *meșteșugăreț*“.

După cum se poate constata, derivatele în *-ăreț* (*meșteșugăreț* și *vorbăreț*) rimează între ele. De altfel, *-ăreț*, nu este decît o variantă — fonetică și accentuală — a lui *-ăreț*, destul de productiv în românește, însă foarte puține derivate cu acest

ultim sufix au și dublete în *-ăreț*. Notabil este că variantele în *-ăreț* — cel puțin cele din distihul citat — sînt eliberate de nuanța depreciativă pe care sufixul *-ăreț* o înculcă de obicei cuvintelor nou formate. Într-adevăr, „poetul cel *vorbăreț*“ — corespondentul latin al epitetului ar fi *facundus* — este însuși Homer, iar *meșteșugăreț* rîvnește să redea, printr-un derivat ingenios și sugestiv, unul din epitețele homerice ale lui Ulise, și anume pe acela de *polytropos* (lat. *versutus*), pe care George Murnu și Eugen Lovinescu îl tălmăcesc, amîndoi, prin „mult iscusitul“. Nu este lipsit de interes să menționăm că și unul și altul reiau literal versiunea eminesciană a *Invocației* cu care începe *Odiseea* :

„Spune-ne, muză divină, de mult *iscusitul* bărbat, ce
Lung rătăci după ce-au dărimat
Troada cea sfîntă“
(*Opere*, IV 515/v. 1—2).

Comparînd cele două reflexe eminesciene ale lui *polytropos*, constatăm că, în versiunea românească a *Odiseei* — mai precis, a *Invocației* — țărîmurit de condițiile specifice ale unei traduceri, poetul încearcă să transmită, printr-un echivalent cit mai riguros („mult iscusitul“), conținutul logic al termenului grecesc; în timp ce în postuma *Pentru păzirea auzului* — cum este și firesc într-o poezie originală — el își îngăduie ceva mai multă libertate, alegînd, pentru redarea lui *polytropos*, epitetul „cel mult meșteșugăreț“, care — deși mai puțin fidel „originalului“ — își depășește, ca randament stilistic, sinonimul întrebuintat în tălmăcirea propriu-zisă.

Precumpănirea unor sunete sau grupuri de sunete în dauna altora — atunci cînd este motivată artistic — poate să se înscrie, într-un sens foarte cuprinzător, tot în aria sinonimiei fonetice. În versul „Îi fosnea uscat pe frunze poala lung-a albei rochii“ (*Călin*), mi se pare demn de relevat că materialul fonetic este, în funcție de conținut, sensibil diferite de la un emistih la

altul. Primul emistih, unde aflăm grupul sintactic al predicatului (*foșnea*), are o structură precumpănitor consonantică, reprezentată prin frecvența, de o remarcabilă forță sugestivă, a constrictivelor: *f, ș, s, j, z*. Raportat la conținut, acest material sonor devine expresiv, participând la constituirea imaginii acustice. În al doilea emistih, unde întâmpinăm grupul subiectului cu determinantele sale (*poala lung-a albei rockii*), constrictivele dispar cu totul, făcând loc lichidelor (*l, l, l, r*), din a căror moale urzeală se încheagă plâsmuirea diafană a miresei.



Opresc aci șirul observațiilor referitoare la sinonimia fonetică, nu fără regretul de a fi lăsat deoparte multe alte fapte interesante, dar și cu speranța de a fi atras atenția asupra unor aspecte întregitoare pentru analiza competentă și complexă a operei literare. Îmi propun să reiau problema în ansamblu, analizând resursele sinonice de care dispun celelalte compartimente ale limbii precum și modalitățile de valorificare artistică a acestor resurse.

II. morfologia

Structura gramaticală a limbii — morfologia și sintaxa — constituie teritorii deschise sinonimiei. Verbul românesc, de pildă, cunoaște o mare bogăție de forme flexionare, dispunând de posibilități multiple de redare a aceleiași categorii gramaticale. Or, aceasta este esența însăși a sinonimiei morfologice. În momentul cînd, bunăoară, au apărut formele de perfect simplu dezvoltate, la plural, cu *-ră*-analogic (de tipul *văzurăm*), cele vechi (de tipul *văzum*), ieșind din uz, au devenit expresive. Cînd a așternut pe hîrtie versurile „Acolo șezum și plînsam / La voroavă ce ne strînsam”, Dostoiei nu a întreprins o „aventură” lingvistică, nici o opțiune stilistică, întrucît șezum, plînsam, strînsam erau forme uzuale în epocă. Farmecul — de netăgăduit —

al distihului dosofteian abia citat se infiripă pentru noi datorită posibilității pe care o avem de a raporta și a opune formele respective, corespondentelor moderne (șezurăm, plînserăm, strînserăm), adică unor sinonime gramaticale. Așa se explică rezonanța — ciudată și obsesivă — a primului vers, transferat — ca motto — pe frontispiciul romanului Întunecare.

Existența unor atari cupluri de sinonime morfologice a fost, de la început, exploatată de poeți. Chiar în Țiganiada lui Budai-Deleanu (VI 17) întîlnim stihul „Biruți fum (= „furăm”) cu drept! în bătaie”. Într-o poezie deja citată (De-or trece anii) — unde formele neliterare abundă — Eminescu trimite la sfîrșit de vers sinonimul morfologic văzum: „M-a fermecat cu vreo științie / Din clipa-n care ne văzum? / Deși nu e decît femeie, / E totuși altfel, nu știu cum!”. Exact aceeași formă, a aceluiași verb, este reluată de Beniuc la final de vers și de strofă, dar ea nu se integrează în tonalitatea generală a poeziei: „Cresc în urma mea și-n safă / Mari plantații de viață, / Tinere, bogate, cum / Noi pe vremuri nu văzum” (Materia și visele, EPL, 1961, p. 40).

Merită a fi relevat faptul că Eminescu a mai recurs la astfel de „rarități” lingvistice, chiar în poziție internă a versului — așadar acolo unde nu acționa ispita rimei — dar numai la nivelul variantelor, nu și în forma definitivă a poeziei. Mă refer la două versuri celebre din Scrisoarea III:

„N-avem oști, dară iubirea de moșie e un zid
Care nu se-nfiorează de-a ta spaimă, Baiazid!”

Iată una din variantele acestor versuri, interesînd direct discuția noastră:

„Căci din Noi făcum cetate și din inimă un zid

Și nimic nu s-o alege de a ta faimă, Baiazid!”

Opere, ediția Perpessicius, II 300/v. 201—202).

Mi se pare semnificativ că — deși, teoretic, întrebuintarea unui arhaism, fie el și morfologic, s-ar fi justificat pe deplin în vorbirea lui Mircea cel Bătrîn — totuși poetul, desăvârșindu-și treptat lucrarea, a renunțat la o atare formă, considerind-o prea „aberantă”, prea căutată, prea artificială, în ciuda seducției pe care „limba veche și-nțeleaptă” o exercita asupra-i.

Alături de formele actuale — sintetice — de mai-mult-ca-perfect, româna veche și unele graiuri populare cunosc și o formă analitică, realizată cu perfectul compus al auxiliarului a fi. Întrebuintarea ei în primele versuri ale Melancoliei este de un efect izbitor :

„Părea că prîntre nouri s-a fost deschis o poartă

Prin care trece albă regina nopții moartă”.

Că poetul a ales „sinonimul” morfologic arhaic datorită unor criterii estetice, un „propter necessitatem metricam”, ne-o dovedește simpla constatare că forma modernă corespunzătoare s-ar fi încadrat la fel de bine în ritmul și măsura versului : „Părea că prîntre nouri se deschisese o poartă”. Dar grandioarea imaginii poetice ar fi fost dijmuită !

Aceeași formă slujește ideea poetică și creează atmosferă în Luceafărul („Iar apa, unde-au fost căzut / n cercuri se rotește”) și, mai cu seamă, în poemul dactic Gemenii :

„Brigbelu, rege tinăr din vremea cea căruntă,

Pe zeii vechii Dacii i-a fost chemat la nuntă”.

Mai-mult-ca-perfectul analitic (a fost chemat = „chemase”) se armonizează cu epitetele „(vremea cea) căruntă”, „(zeii) vechii Dacii”, alcătuiind, împreună cu ele, un triptic de procedee arhaizante convergente.

Formele în discuție sînt preferate, nu o dată, și de Sadoveanu, în romanele sale istorice. Între multele exemple posibile citez ultimele alinate din Frații Jderi, unde prozatorul transcrie un crîmpei din „jurnalul” închripuit al ieromonahului Nicodim :

„Anul de la Hristos 1475, iar de la facerea lumii 6983, în ziua de marți, patru zile după sfînta Bobotează, fosta-a mare război cu turcii la Vaslui și i-a biruit luminăția sa Ștefan-Vodă pe păgîni..

Iar mai înainte de aceasta s-a fost întors mezinul nostru comisul Onu de la Sfîntu Munte și de la Brăila, cu barbă, de nu l-a mai cunoscut nimeni; ș-a zîmbit măriia sa cînd l-a văzut și l-a cunoscut” (Opere, XIII 1023—1924).

Pentru a crea culoarea de epocă Sadoveanu introduce, în ceaslovul ținut „la zi” de fratele mai mare al lui Ionuț, atît forma analitică de mai-mult-ca-perfect (s-a fost întors) cît și pe aceea „inversă” de perfect compus (fost-a), caracteristică, de asemenea, textelor de limbă veche. Acest ultim dublet sinonimic revine în Nicoară Potcoavă, strecurînd celor de pe urmă cuvînte ale domnitorului un sunet solemn și grav :

„ — Făcutu-mi-am datorîa ce aveam, a mai zis măriia sa; acum pot să mor. Din singele meu va crește răscumpărarea cum crește grîul dintr-o sămînță. Nu voi pieri întreg. Rămîneți cu bine și aduceți-vă amînte de mine” (Opere, XVIII 449).

Opfiunea pentru formele inverse — de data aceasta mă voi referi la cele de viitor — este adesea „explicată”, în poezie, prin „necesități metrice”. Desigur, rigorile prozodiei pot fi invocate; dar de multe ori există alte, mai nuanțate, tilcuri, pe care analiza atentă este chemată să le deslușească. Fie, de pildă, finalul sonetului Cînele din Pompei, de Lucian Blaga :

„Scăpa-voi doar pînă în poartă. Apoi mușca-voi, în Tîne, a lumii cenușă.”

Tiparul în Tîne păstra-mi-l-voi” (Poezii, II, EPL, BPT, 1968, p. 273).

Iată și schema metrică a acestei terține :

U Z U U Z U U Z
U Z U U Z U U Z
U Z U U Z U [U Z U Z]

Așadar, cu excepția ultimelor patru silabe din versul final, predo-

mină ritmul amfibrahic. Formele inverse se încadrează cu înlesnire în acest tipar metric (Scăpă-voi și mușcă-voi alcătuiesc, fiecare, cite amfibrah: $\cup \cup \cup \cup \cup$) dar a ne limita la aceste observații înseamnă a sărăci exegeza textului. Într-adevăr, ultimul vers, abătându-se de la ritmul dominant amfibrahic, se încheie cu doi iambi ($\cup \cup \cup \cup$), care pe urma încetinirii tempoului ritmului dominant amfibrahic se încheie cu doi conferă versului un tempo inedit, iambi — câștigă în expresivitate de a tiparului devine mai pregnantă, greoi și trenant. Grupul păstra-mi-l-voi — din care se constituie cei doi mic, căci astfel ideea de „dăruire“ mai sugestivă.

Un caz tipic de sinonimie morfologică — tot în cadrul flexiunii verbale — îl reprezintă forma vechi de perfect compus, persoana a III-a singular, homonimă cu persoana corespunzătoare a pluralului: „Fost-au acestu Ștefan vodă om nu mare de statu, minios și de grabu vărsătoriu de sînge nevinovat“ — spune cronicarul. Ceea ce la Ureche era un simplu fapt de limbă, la Eminescu devine fapt de stil, căci forma arhaică, aberantă

față de normă, este preferată celei moderne: „S-au făcut ca ceara albă față 1:șă ca un măr“. În același poem — Călin — Eminescu manifestă o adevărată predilecție pentru aceste dublete morfologice, al căror sunet, ușor desuet, este creator de atmosferă. Astfel voinicul „Au ajuns să rumpă gratii ruginite-a unei bolți“, iar luna „sficioasă și smerită și-au vărsat razele sale“. În versurile din Luceafărul, „Iar apa, unde-au fost căzut, / În cercuri se rotește“, întîmpinăm, de fapt, o dublă opțiune pentru sinonimele morfologice arhaice, intrucit au se opune lui a, iar au fost căzut substituie pe căzuse.

Faptele aduse în discuție — incomplete, datorită spațiului limitat al acestei rubrici — pot părea unora „meschine“. În realitate ele nu sînt decît un indemn — îndreptat către cei interesați — pentru cunoașterea cit mai amănunțită și mai exactă — verticală și orizontală — a limbii noastre și pentru valorificarea cit mai nuanțată a nebănuitelor ei resurse expresive. Că acestea sînt condiții sine qua non ale oricărei opere literare durabile, o dovedesc atît rebuturile cit și marile reușite.



d. necula

Lucia mantu

Autoare a unor „Miniaturi“ (1923) lucrate cu măiestria unui „maistru bijutier“ (comparația îi aparține lui Mihail Ralea) descoperită și apreciată de Garabet Ibrăileanu, Mihail Sadoveanu, Topârceanu — Camelia Nădejde — Lucia Mantu este pseudonimul ales pentru semnarea scrisorilor adresate vechii serii a revistei noastre, din dorința de a rămâne ascunsă în spatele operei, cu acea prețioasă modestie care îi va rămâne mereu proprie — a dus la perfecțiune, aproape, un gen literar mai puțin frecventat la noi ca și aiurea, dar care prin Caragiale ajunsese la o mare strălucire.

Volumele sale — Miniaturi 1923, ediția a II-a 1969, Umbre chinezești (1930) și Instantanee (1945), roma-

nul Cucoana Olimpia (1924) și în ultimii ani seria de traduceri din literatura universală (Gogol, Turgheniev, etc.) excelează prin precizia notației și prin știința alegerii amănuntului semnificativ. Laudele aduse de Ibrăileanu însuși ca și de G. Călinescu sau Mihail Ralea, din care ne permitem să cităm: „Ținuta artistică e menținută mereu la o așa tensiune încît nici o neglijență, nici o familiaritate, nici o obscuritate, nici un laisser aller nu se pot surprinde. Filtrajul e definitiv. Nu scapă acestei vigilente atențiuni nici o lacună, nici un lapsus de cugetare, de sentiment sau de expresie“, ni se par astăzi pe deplin meritate.

Vizînd mecanismul social, ce agita spiritele în tîrgurile de provincie, miniaturile sale, privite astăzi, au meritul acuității și veridicității unor fotografii de epocă alăturate grației sensibile a unei lumini de candelă.

Și poate că revistei noastre, a cărei colaboratoare Lucia Mantu a fost, îi revine datoria de a o reda publicului contemporan, doritor să cunoască o epocă prin opera sa, nu o dată vecină cu perfecțiunea.

iulia moldoveanu

ury benador

Dacă eliminăm dese confuzii între „actual“ și „caduc“, dacă integrăm noțiunea de actualitate ideii de perenitate atunci putem așeza alături de numele lui Ury Benador horatianul „Non omnis

moriar“... Fiindcă opera lui Ury Benador e dintre cele ce se impun prin viziune filozofică, atitudine socială profund democrată și fermitatea pozițiilor ideologice pe care le apără. Nici ajutorul acordat de eroul principal lui Ivănescu-somer (Subiect banal), nici ironia mergînd pînă la „acizii pamfletărești față de „mărimi“ și „față de politica de fascizare a țării (Final grotesc) nu sînt reacții întimplătoare. În spiritul lui s-au amestecat umbrele cizmarului sărman care-și găsea bucuria în cîntec, a ucenicului mort de tuberculoză, ale țaranilor răsculați în 1907

și a „Eroiceii“ lui Beethoven. Se simte permanent înăuntrul cărților sale un fior care emană prin fiecare por al cuvintelor, dincolo de voita prozaizare, rafinament obținut de altfel din teama de literaturizare, din pudoarea sentimentelor nobile.

Desigur, experiența celor mai de seamă creatori de literatură intrați în circuitul valorilor universale nu se reduce numai la radiografiere pînă la amănute infinitezimale a comportamentelor exterioare și a mișcărilor psihologice încadrate în ample paranteze imaginare, dar fără aceste antene inezstrate cu virtuțile radarului, nuvela sau romanul nu s-ar prezenta decît ca un impunător schelet de brutozaur aflat în colecția muzeului de științe naturale. Osatura, respectiv „Subiectul“ unei proze este de cele mai multe ori „banal“. Gelozia, peripețiile travestite în uniformă polițistă ale unui comis-voiajor, încercarea de sinucidere a unui pianist obscur cu „destin neîmplinit“ sau drumul spre Viena a lui reb Burich în căutarea tragicului Beethoven n-ar căpăta nici o semnificație, n-ar deveni substanță vie, dacă eroii lor nu și-ar descoperi fără cea mai mică umbră de ipocrizie, candid, patetic, cu-n suris printre lacrimi sau arși de-un sfișiefor tragism, intensa viață sufletească. Ei sînt fiecare niște „nasturi“ de aur fără gaură, frați cu Don Quichotte și Peer Gynt, cu trigușoarele și oamenii zburători ai lui Chagall, cu păsările ucise la abator ale lui Chaim Soutine și cu mulți alții. E o lume străină de pedanteria și rigiditatea convențiilor, trăind sub semnul provizoratului material, avînd pasiunea interpretărilor, a muzicii și a filozofiei. De aceea nici una dintre bucuriile ei nu se afirmă fără puțină tristete. Ea poate fi găsită prin locuri așa-zis „pitorești“: ganguri întunecoase, scări rupte, ziduri coșcovite, miros iute de urină, cafenele prost luminate cu firme vopsite în culori tipătoare și cîntăreți bătrîni care îngînă cu voce tremurată melodii care rămin în urechea copiilor ascultînd pe la uși.

Partitura lirică e continuu dublată de obiectivarea realistă a situațiilor: trasarea coordonatelor istorice (atmosfera premergătoare celui de-al doilea război mondial), autoironie, portret caricatură, detaliu arhitectonic sau vestimentar, surprinderea procesului dialectic al faptelor, etc. Setea de cunoaștere este nucleul dramatic, declanșator al conflictului, indiferent de masca pe care-o poartă. Problema fidelității sau nu în căsnicie devine aproape o demonstrație matematică, o piesă de virtuozitate a ipostazelor (Subiect banal). În final grotesc anchetatul se metamorfozează din primul moment în anchetator; de altfel, tot falsul pus la cale denotă plăcerea subtilă a experienței, a celui care se detașează permanent de sine, studiîndu-se sau studiînd pe alții cu voluptatea savantului privind la microscop. Dar adevărata cunoaștere, specifică sensibilității și inteligenței sale, i-o relevă muzica. Fiîndcă Apasionata concentrează într-un spațiu restrîns, fără să se piardă în hățiturile digresiunii sau în amplificarea amănuntului într-un zbor de pescăruș, neînterupt, unduior, de-o puritate și frumusețe care taie respirația, toată ființa lui Ury Benador. Și în locul oricărui alt comentariu la dispariția ochilor săi albaștri, a risului și a gestului larg și bun cu care-i întîmpina pe toți cei ce-i treceau pragul, îmi voi permite să citez finalul nuvelei: „Atunci cîntă Moise și fiii lui Israel... / Părăsită și uitată zace cetatea... / De te voi uita... să se usuce dreapta mea... / Te îmbrățișez, o, omene, / Sărutu-acesta lumii-ntregi... tocmai atunci ei, reb Burich'l, sleit de puteri, a simțit că se integrează în neant, și a văzut cum de pe altarul lui Abel și de pe toate altarele curate ale lumii se ridică — la fel — flacăra, dreaptă și albă, și e primită sus, sus de tot, în cerul adînc, înalt, de azur, împreună cu el și cu aceste cînturi, devenite unul singur, dar fiecare păstrîndu-și duhul și aroma“.

■ ■ ■ ■ ■ ■ ■ ■

vlaicu bârna

doctorul sandu lieblich

Nu demult ne-am despărțit de doctorul Sandu Lieblich, medicul și inimosul activist pe tărîm politic omul de litere, publicistul de marcă și social. Prezență activă în istoria atît de frămîntată a ultimelor cinci decenii, tovarăș de luptă și prieten cu personalitățile intelectualității progresiste din țara noastră, doctorul Lieblich era purtătorul unor patetice și dureroase mărturii asupra trecutului, pe care n-a mai avut timpul să ni le lase scrise.

Născut la 20 iunie 1901, la Iași, copilăria și adolescența și-a petrecut-o în orașul de pe malul Bahluiului, în atmosfera plină de elan a acelor ani de efervescentă cînd cercurile socialiste răspîndeau în mase ideile noi ale veacului și cînd „Viața românească”, susținută de condeiele unor vechi militanți socialiști, era difuzoarea aceluiași idei în rîndurile intelectualilor. După terminarea liceului se înscrie la Facultatea de Medicină din Iași. Activitatea publicistică și-o începe în timpul studenției, în capitala Moldovei, colaborînd la ziarele „Opinia” și „Iașul Socialist”. După primul an de studii este exclus din Universitatea ieșeană pentru că denunțase în presă practicile afaceriste ale unui profesor reacționar. Următorii ani de studii i-a făcut la București, unde s-a mutat apoi cu familia, din 1922.

În 1920, la Iași, s-a căsătorit cu fiica luptătorului socialist Max Wechsler, care fusese asasinat mișelește în februarie 1917. Între cercurile marxiste care ființau în orașul său natal pe acel timp, va lua naștere și „Cercul Max Wechsler” întemeiat de Sandu Lieblich.

Urmărit de Siguranță, închis, judecat și condamnat la temniță

greă, între zidurile Jilavei, Sandu Lieblich și-a urmărit cu tenacitate drumul militînd pentru cauza celor mulți. Sfătuit să emigreze, a refuzat. Din beciurile umede ale închisorilor, unde a făcut greva foamei, solidar cu un grup de tovarăși, a ieșit cu prilejul unei amnistii spectaculoase, prin anii treizeci, amnistie determinată și de campaniile duse de ziarele „Dimineața” și „Socialismul”. Obținînd diploma de doctor în medicină, a lucrat ca intern la Spitalul de Boli Nervoase, condus de savantul Gh. Marinescu, apoi la spitalul „Iubirea de oameni”. Colaborator și prieten apropiat a lui C. I. Parhon, pe care-l cunoscuse pe cînd vestitul neurolog și endocrinolog conducea clinica de la Socola, doctorul Lieblich va activa intens decenii de-a rîndul, pentru popularizarea în țară și străinătate a operei eminentului om de știință. În ultima vreme a lucrat ca medic cercetător la Institutul de Antropologie al Academiei R.S.R., de sub conducerea profesorului Milcu.

Bogata activitate publicistică a doctorului Sandu Lieblich s-a desfășurat în presa progresistă din perioada deceniilor trei și patru. Reviste și ziare ca: „Viața românească”, „Facla”, „Reporter”, „Revista Fundațiilor” i-au apreciat scrierile și prietenia trînică ce-l lega de Gala Galaction, N. D. Cocea, Ion Vineu, Marcel Iancu, Milița Petrașcu, făceau din doctorul Lieblich un familiar al vieții literare și artistice de la noi.

Conducător al Comitetului Antifascist, membru al Asociației Amicii U.R.S.S., vechiul membru al Partidului Comunist a luptat și pe față și în ascuns pentru biruința ideilor celor mai înaintate.

Între cărțile pe care le-a lăsat cităm: „Rasele umane” și „Biotipologia criminalilor”, lucrările despre Parhon, o comunicare „Controverse Mediche” făcută la Congresul de Istoria medicinei de la Siena în septembrie 1968, etc.. În presa legală și ilegală la care a colaborat, scrierile sale s-au adăpostit sub scutul unor pseudonime ca: D. Toporaș, D. Mihail și L. Rusu. Poate, într-o zi, aceste materiale vor trebui scoase de sub colbul anonimului.

sortii literari

Literatura resimte și ea marea activitate ce domnește în țară. Incep să dea roade reforme și transformări ale căror efecte vin cu întârziere, prin însăși natura lor, cum este dezvoltarea învățămîntului. O dată cu tineretul care, din școală, capătă un mare număr de cunoștințe, crește din rîndurile sale, după temperament și însușiri, un număr tot mai mare de cititori. A crescut pe această cale și numărul scriitorilor, iar, ca o consecință directă, numărul cărților.

Apar lunar tot mai multe cărți de literatură. Într-o epocă în care se declară uneori cu pretenții de logică, moartea literaturii, la noi ea se dezvoltă. O dată cu aceste fenomene, în dependența lor directă se afirmă tot mai intens o mare activitate literară, un interes deosebit pentru literatură. Se scrie, se discută, se enunță teorii desiderate, se schițează chiar anumite curente.

Sub ochii cititorilor, vitrinele expun cărțile fiecărei zile cu titlurile și autorii lor, — unii cunoscuți, poate chiar vechi cunoștințe, alții de abia ieșiți la lumină, oferindu-se timid publicului. În fața acestor cărți autorii încearcă un contact într-o vastă litație, cititorii stau nedumeriți: ce cuprinde fiecare din ele, ce este înregistrat pe pagini, ca pe niște discuri, care dintre ele răspund cerințelor sufletului și preocupărilor lor? Fiecare carte, chiar a scriitorilor cunoscuți, este, în ziua apariției ei, pentru mii de cititori avizi de delectarea literară, o necunoscută. E un fruct închis într-o coajă groasă, prin care nu străbate nici parfumul. Să-l cumperi? să

nu-l cumperi? Ce îndrumare ai pentru a te descurca în această loterie și câte numere câștigătoare sînt? Încercarea, printr-o foiletare sumară la teigheaua librăriei, nu este de-ajuns.

Singura soluție găsită în prezent este prezentarea cărții noi printr-o recenzie, o cronică, o emisiune la radio, făcute uneori cu bună credință și pentru cititor, nu numai pentru autor. Dar câte cărți fac coadă la rubrica recenziilor așteptîndu-și rîndul, și câte ajung la rînd, căci din urmă, în fiecare zi, vin altele și altele? Care este sau care trebuie să fie criteriul de a fi prezentate de recenzent? În situația de-acum, nici 50% din cărțile literare apărute nu ajung să fie recenzate. De ce unele da și altele nu? Cine-ar putea spune, onest, ce criteriu decide de soarta fiecăreia?! Și cine știe în tolba cărei cărți zace bastonul de marelșal?!

Cele mai multe din cărți sînt risipite ca o sămîntă aruncată pe un loc sterp. Ceea ce se întîmplă astfel este nedrept și dăunător. Viitorii scriitori sînt, în majoritatea lor, trași la sorti. Și talentul nu e totdeauna biletul cel bun.

Problema mai implică necesitatea de îndrumare a debutanților.

Ce-i de făcut pentru puțintică dreptate, măcar la plecare? Paginile revistelor ce se pot destina unei asemenea prezentări, în mod fatal sînt puține. De-aici nedreptatea și hazardul ca un criteriu de selecționare.

În Franța, această situație a dus la două soluții: fiecare editură își publică, trimestrial, titlurile apărute, însoțite de o scurtă prezentare. O revista cum este „La

revue de la quinzaine", e alcătuită numai și numai din recenzii. Nici una dintre soluții nu-i ideală, dar nu se petrece totul pe întuneric.

Ar fi timpul — ba chiar este de mult — de a ne gândi și noi la o soluție și să închidem loteria literară.

două profanări

Se pare că geniile nu sînt scutite de anumite farse, nici după moarte. Nemurirea, dacă este un avantaj foarte dorit de muritori, ca fiind, oarecum, antiteză neplăcută lor condiții biologice, are acest unic neajuns că prelungește uneori fără sfîrșit riscurile unor situații dîguitoare și după moarte, care demitizează mitul geniului.

Un cumul al unei asemenea demitizări s-a semnalat la Tg. Jiu. După cum se știe, există acolo un adevărat parc-muzeu, în care sînt expuse capodoperele lui Brîncuși: Masa tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana Infinitului. Acolo (informația nu ne spune dacă pe Poarta Sărutului) a pătruns, în jurul coloanei, o cireadă de vreo 300—400 vaci.

Faptul a fost semnalat cu drept cuvînt, ca o impietate, de ziarul „Scînteia” din 21 octombrie 1971. El a fost cu puțință nu atît fiindcă păzitorii vacilor nu auziseră de Brîncuși, ilustrînd astfel relativismul maximumului de celebritate, ci fiindcă paznicii parcului și operelor de artă pe care le adăpostește, se aflau tocmai la un chef într-o cîrciumioară numită „La plopii fără soți”, pentru a se menține la același nivel superior.

Asta e realitatea.

Ca revistă literară, vom reține numai faptul că a fost posibil să

se dea unei cîrciumi, drept denu-mire pe firmă și în memoria chef-liilor, titlul uneia dintre cele mai gingașe poezii ale lui Eminescu. Cum a fost posibil asta, căci pentru a purta cu sfidare acest „La plopii fără soți”, ce aduc oricum aminte de poezia lui Eminescu, a fost nevoie de aprobările unor autorități conduse de oameni care cunosc acest detaliu din opera lui Eminescu?

Nu știu cum a fost posibil, dar iată că a fost!

Mi se pare însă că s-ar fi putut întîmpla ceva și mai trist: cîrciuma să se cheme: „Mai am un singur dor”. Pentru nuanța sentimentală a unui asemenea local, nu ar fi fost nepotrivit.

Mă număr printre acei care cred că asemenea lucruri sînt „tabu”. Punerea pe note a unor poezii de mare sensibilitate ale lui Eminescu, în romanțe cîntate de lăutari la chefurii, care transformă o mare tragedie a unui geniu în cîntec de pahar constituie o profanare suficientă. Nu minimalizare, — profanare! Nu păcătuim prin curiozitate, dar credem că marile sentimente ale lui Eminescu, puse de el în versuri fără moarte, sînt sfinte. Nu s-ar putea lua oare măsuri de apărare a tot ce avem mai înalt în simțirea noastră, de dragostea unei vulgarități?

dan eiachir

portret de stirpe

Nu de mult, o revistă literară („Luceafărul“) a dedicat un număr celui care a fost M. R. Paraschivescu, realizând astfel un viabil pavilion memorial. Prea rar de obicei, dar cu ocazia aceasta, poate pentru prima dată, Tașcu Gheorghiu vorbea și despre sine. Însă cu aceeași discreție cu care, într-un dialog, reporterul se autoestompează, lăsând loc interlocutorului. Dar atmosfera aceea cu caldarim și chindie bucu-reșteană, însoțită de reflexele mate ale unei butelii de vin și lectura unei poezii abia zămislite din „Cînticele țigănești“, le aparținea deopotrivă. Cum aparține unei generații velite nobileța sufletească și morală care, deopotrivă, ridică la rangul de stirpe.

Puțini știu cât trebuie despre cel care va fi fost văzut ieșind cu predilecție sub regim nocturn, în ceasurile de rarefiere citadină.

„L'uomo in frak“ narează într-o melopee aparte o nocturnă și singulară preumblare (nu promenadă!) de-a lungul mării. Îmi place asocierea fiindcă personajul amintit inițial are ceva din fascinantele profiluri ale eroilor unor nuvele din literatura neogrecescă. Bogat în acumulări și un fel de legendă, acel

chip tăiat cu hotărîre în nuanțele olivei tomatice.

Dificilă sarcina de ofician și maestru de ceremonii, care a ademenit în promontoriile limbii române „Ghepardul“ în așa fel încît să avem și o mai îndreptățită pietate la rostirea „Crailor de Curtea-Veche“. Plecînd de aici, unii îl văd ca pe un perfect european ce nu trădă ambra levantină.

Și duzini de poeți însemnați în breviare literare cu alăturarea „universului; și acea versiune nemai-pomenită a „Ghepardului“ de care avea să se intereseze Georgio Bassani, și care uimește identitatea cărții de vizită.

Puțini au cunoștință de faptul că Tașcu Gheorghiu e un scriitor original și plastician (tot discret, dar nu amator!).

Și să nu-l creadă nimeni nărauit replicilor monosilabice. Asta o știu cîțiva tineri scriitori care-l pot înconjura oricînd, fără ca vîrstnicul lor prieten să degaje ambiții de mentor și să reclame titulatură.

Văzîndu-l în preregînările sale, mă gîndeam dacă nu coboară dintr-un fel de, da, „eroare“ literară, pentru lumea noastră.

senina trivialitate

Într-o revistă bogată în „pagini de note“ și care, probabil, face deliciul pescuitorilor în ale „spiritelor“, am găsit o seamă de înepături și,

cum era de așteptat, în final o dulce combinație fonetică, fiindcă alfabetul favorizează atari derivații. O justificată reținerere mă înleamnă

să trec sub tăcere numele publicației; din jenă pentru cei care o alcătuiesc și pentru cițiva colaboratori.

Cea mai mare greutate vine o dată cu reproducerea titlului articolașului în cauză, fiindcă se intitulează: „Bacșișul literar“.

Iată deci un prilej pentru reprezentanții unor domestice bresle de a reclama... afinități artistice. Un taxist și un poet; un dramaturg și portarul în livrea; un chelner și un prozator. Toți o apă și-un pământ. Este trist, trivial, dar adevărat.

Mai departe, auziți neauzite, din textul încriminat: „Sectorul în care ne desfășurăm activitatea nu este nici el scutit de vizitele sumbrului personaj (cel din titlul autorului; eu nu pot să-l mai transcriu). Îl putem înfilni, pomădat și spilkuit, sau umil și fals îndatoritor, prin redacții și edituri, în anticamera Fondului Literar, manevrând „pile“ și trăgând sfori, aranjând ascensiuni și ajfând discordii, ordonând sau implorând, cu lipsa de scrupule ce nu are nici măcar „scuza renumerației mici, după buget“ a eroului lui Caragiale“ c.f.

Textul continuă prin aceeași aglutinare de enumerări hazardate. Culmea mi se pare că autorul, ascuns sub inițiale, se consideră el însuși scriitor, desigur, un autor scirbit de năravurile scribilor descompuși care, dintr-un loc înalt, cum ar fi turnul de apă, adresează „omilia“ din care am citat.

Scriitorul va fi înfilnit totdeauna în redacții și edituri, fiindcă acestor instituții le sînt destinate manuscrisele sale. Acolo va discuta cu redactorii în cauză și tot acolo își va revedea corectura.

Scriitorul va merge și la Fondul Literar, pentru că e membru al acestei instituții și acesta e dreptul lui.

Încă în anul 1962, George Călinescu răspunzînd unui „Chestionar“, scria clar: „...regimurile socialiste bine asigurînd existența materială a scriitorilor și artiștilor, îngăduindu-le să se dedice în liniște artelor respective“. (*Cronicile optimistului*, EPL, 1964, pag. 363).

Să ne amintim că scriitorii mai vîrstnici depfingeau amar lipsă, în vremile tinereții lor, a unor atari instituții?

Cum rămîne însă cu acest pumn de noroi aruncat inconstient în obrazul creatorului angajat, responsabil și constient de menirea lui?

Cum rămîne cu imaginea unui scriitor ahtiat după colportaj, nemeritate înlesniri materiale și gata la orice compromis?

Ce îi rămîne de făcut cititorului? Să-l caute pe autorul preferat și să-i îndese în buzunar o bacnotă mototolită? Trivial!

Robespierre-ul care-și pune cenușa în cap pentru nevreddenții confratîi nu are nici măcar curajul textului său: Semnătura? Două litere împerechiate la repezeală.

alexandru sever

principiul repertoriului: piesa originală

Strict filologic vorbind, un repertoriu teatral este o listă de titluri; transportarea unui text sau a mai multora din spațiul unei

cărți, în spațiul unei scene încă nu asigură existența și funcționarea unui repertoriu. Pentru ca o însiruire de titluri sau un șir de

spectacole să se constituie într-un repertoriu e nevoie de ceva mai mult decât de niște iscălituri: e nevoie să le investim cu o semnificație. A introduce o semnificație — actul acesta profund intelectual cu care spiritul critic își asumă guvernarea unei activități — acesta este propriu zis momentul facerii, actul de naștere al unui repertoriu.

Există, bineînțeles, câteva tradiționale scheme de repertoriu, consacrate de uz și ar fi fost și de-a mirării să lipsească într-o instituție care trăiește în așa măsură din beneficiile tradiției. Evident, schemele se încuscesc și variază și nimic mai tulburător ca o ineptie în mai multe variante, căci asta dă sentimentul înfricoșător că ineptia proliferază. Adevărul e că asemenea scheme nu funcționează nicăieri, ca să zicem așa, în stare pură. Și dacă totuși le izolăm sistematic, pentru a le cerceta ca atare, o facem, firește, pentru uzul discuției.

Schema cea mai apreciată pare a fi aceea a „repertoriului echilibrat”: o piesă clasică românească; o piesă din marele repertoriu, de preferință Shakespeare; o comedie; o piesă originală, care poate să nu fie tocmai originală, dar care trebuie să fie „nouă”; în sfârșit, pentru ca acestui echilibru să nu-i lipsească nimic din virtutea stabilității, o „piesă modernă”, adică o piesă de import.

Bineînțeles, la teatrul nostru clasic nu putem renunța, de teatrul lui Shakespeare nu ne putem lipsi, de prilejul de a rîde sîntem fericiți, piesei originale îi ducem necurmat dorul, teatrul modern nu ne lasă indiferenți. Dar dacă căutăm acum principiul care solidarizează titlurile și le asigură unitatea, băgăm numaidecît de seamă că nu există absolut nici unul; există, cel mult, oarecari rațiuni laterale, care, oricît de elastice, nu ajung niciodată să-și subordoneze întregul; fundamentul insuficiente, aceste rațiuni justifică parțial și meschin: piesa clasică are uneori funcția sacră a unui fel de sfeștanie artistică cu care toată lumea

e de acord, pe care toți o respectă și aproape nimeni n-o prețuiește — acesta fiind omagiul pios adus mai degrabă plictiselii decât pelerinajul înflorat la izvorul tradiției regeneratoare; piesa din marele repertoriu e aleasă pentru velleitățile unui actor sau, perfect fraternel, pentru orgoliul unui regizor; comedia se joacă pentru rațiunea supremă că preferăm să rîdem și ne place veselia; piesa originală se joacă — dacă ajunge să se joace — pentru că depistarea și afirmarea originalității e o politică de stat; piesa modernă, piesa de import, piesa en vogue, piesa care se joacă de preferință la Paris, Londra și New York se joacă și la noi adesea numai pentru că ne îngăduie, pe lângă sentimentul prețios că sîntem sincronici cu teatrul întregului mapamond, și dulcea iluzie de a ne izbăvi de păcatul provincialismului. Lucrul cel mai uimitor: se întîmplă foarte adesea ca un talent izolat și o pasiune singulară să izbutească să împrumute din venitul moral al unui singur succes, o justificare unui întreg repertoriu perfect dezechilibrat și hotărît ineficace.

Există apoi un aristocratic „repertoriu de profil”, schemă foarte agreeată pentru iluzia rară că un profil întreținut este în mod obligatoriu marca sigură a originalității. „Repertoriul de profil” asigură materia primă pentru o producție specializată, în viziuni shakespeareiene, celoviene, ibseniene etc.; o mare varietate de viziuni regizorale și actoricești pentru piața internă, export și competiții internaționale.

„Repertoriul de circumstanță” este o corcitură între „repertoriul echilibrat” și cel „de profil”, definindu-se în fapt contrariul amîndurora. Baza lui o constituie „piesa ușoară”: farsa molierescă, piesa tulerdieră, dramoleta sentimentală și — în spiritul de compromis al schemei — adaptarea după romane celebre. Farsa ține loc de comedie; piesa tulerdieră ține loc de dramă; drama sentimentală, loc de tragedie; adaptarea ne scutește, pentru echivalentul unui bilet, de oboseala de a

citi Don Quijote, Frații Karamazov și alte romane groase. „Repertoriul de circumstanță“: alcătuitorii lui își închipuie că Shakespeare își juca piesele în fața unui public de filozofi și că, pentru a le oferi un loc în teatrul lui, le cerea la intrare diplome universitare; ei uită că publicul lui Eschil și Sofocle era poporul Atenei.

Oricât ar părea de curios, mai există un repertoriu, care este tot ce poate fi mai contrariu unui repertoriu: „repertoriul stabil“. Repertoriul care, renunțând la reînnoire, renunță la propria sa rațiune; care, invocând tradiția și economiile, se camuflează cu o falsă reînnoire, adăugându-și câte o piesă învechită în alte teatre și continuând să-și promoveze succesele.

Succesul, la rîndu-i, e prevăzut, bineînțeles, după schema următoare: piesa clasică românească — succes de stimă, îndelung verificat Shakespeare — succes artistic asigurat de „viziune monumentală și „concepția superioară de joc“; comedia — succes de public și de casă, asigurat de inclinarea noastră constantă de a rîde oricînd, de orice, chiar și de noi înșine; piesa „modernă“ — succes la tineri asigurat de apetitul pentru noutate și experiment. Unica piesă de la care administratorul repertoriului bâlbîit nu așteaptă nimic, decît cel mult un premiu de stat, e piesa originală. Aceea care, însoțită de mișcătoare declarații în presă și în for, figurează obligatoriu la începutul fiecărei stagiuni și încetează de a fi prezentă la sfîrșitul ei; aceea care e întotdeauna așteptată cu un entuziasm mai mare decît e primită.

Și cu toate acestea, nu mai încap absolut nici o îndoială, în prezența constantă a piesei românești originale aflăm unicul principiu care poate da semnificație astăzi oricăruia din repertoriile pe care le alcătuim. Dacă în teatrul în care absentează anticii și Shakespeare, e absent însuși duhul teatrului, în teatrul național care nu slujește cu precădere dramaturgia originală, absentează însăși rațiunea lui

de a fi. Putem juca dramaturgi din cinci continente; putem avea actori oricît de mari și regizori oricît de geniali; putem exporta oricîte excepționale „viziuni regizorale“ și colecționa oricîte faimoase premii internaționale; dacă teatrul acesta se poate lipsi de piesa românească originală, ne putem perfect lipsi de ei. O bibliotecă specializată mă poate oricînd consola de lipsa instituției și-mi economisește existența ei. Ceea ce justifică pe deplin un teatru românesc este o dramaturgie românească. O dramaturgie inspirată de frământările acestei epoci și a acestui punct geografic.

Dar să recunoaștem: într-un domeniu în care repertoriul a 2000 de ani de teatru este infinit, tentația de a întinde mîna în cămara cu capodopere va fi întotdeauna mai mare decît îndrăzneala de a juca piesa necunoscută a unui necunoscut în spatele căruia, prin puterea împrejurărilor, nu funcționează nici un prestigiu și nici un sistem de relații. Într-un domeniu în care repertoriul mondial sporește în fiecare an cu sute, poate cu mii de piese, e mai lesne a întinde mîna după succese verificate în douăzeci de teatre ale lumii, decît să riști o cădere și o cheltuială cu o piesă originală. Într-un domeniu în care Shakespeare nu are nevoie de girul nici unui director și de aprecierile nici unui consiliu, ceea ce trebuie, în primul rînd, să înfrîngă tinărul dramaturg nu este concurența capodoperelelor, ci spîritul inerției. Și într-o instituție care trăiește în așa măsură prin forța tradiției, forța inerției este colosală; tentația de a accepta lucrurile acceptate este mai mare ca oriunde aiurea. Efortul de creație începe aici cu efortul de a înfrînge forța inerției. Forța indiferenței.

Sub raport moral e infinit mai igienic în teatru să cazi cu un debutant, decît să strălucești cu un Shakespeare; Shakespeare nu mai are nevoie de strădaniile nimănui pentru a fi ceea ce este; necunoscutul care îți oferă o piesă, are. Jucînd un Shakespeare îți folosești

ție mai mult decât lui; jucînd un necunoscut îi slujești poate mai mult lui decât ție. Ca să joci Shakespeare n-ai nevoie decât de talent, ca să joci un debutant ai nevoie de abnegație; sînt momente cînd abnegația e mai fecundă decât talentul, cînd talentul însuși are nevoie de această abnegație pentru a străluci suprem. A crea în teatru nu înseamnă pur și simplu a recreea, din alt unghi și cu alte mijloace, un Hamlet; a crea în teatru înseamnă mai ales a crea un personaj unic, pe care scena încă nu-l cunoaște, pe care istoria încă nu l-a contabilizat; înseamnă a spune un cuvînt nou, pe care ecoul n-a învățat încă să-l repete.

Principiul care dă semnificație repertoriului rămîne, sînt adînc încredințat, piesa românească originală. Să descoperi, să încurajezi, să te încapățînezi, mereu să te încapățînezi, să joci dramaturgie originală, asta e acum, în teatrul românesc, lucrul cel mai important. Dar n-aș spune că e tot ce se poate face pentru ca dramaturgia noastră să propășească. Dacă e adevărat că dramaturgia începe nu în teatru, ci pe masa postului dramatic, în literă, atunci trebuie să aruncăm o privire și pe masa dramaturgului. Dar asta este o altă chestiune: nu fără legătură cu destinul Teatrului, dar indestructibil legată de destinul literaturii.

andrei goici



poezie socială și poezie politică

Revista „Vatra” ne propunea mai de mult doi poeți de excepție, la fel de talentați, la fel de angajați în direcția literaturii militante, deși deosebiți, situați chiar la poluri opuse în ceea ce privește formula lirică. Contrastul dintre modurile lor particulare de a scrie confirmă încă o dată că patriotismul sincer, ferma angajare politică se dovedește un tărîm extrem de vast, fertil, cu infinite potențialități artistice pentru ipostaza particulară a talentului.

Opțiunea pentru lirica angajată, lirică a conștiinței care se adresează conștiințelor, împacă într-o singură formulă două aspirații eterne ale genului — să informeze și să educe pe lector, producîndu-i în același timp reale satisfacții estetice. Unii au crezut la un moment dat că aceste două tendințe sînt inconciliabile și, ca urmare, s-au creat tipare pentru două genuri de poezie, opozabile la un anumit nivel, fiecare cu propria sa

personalitate și cu propria sa audiență, scindînd masa compactă a cititorilor în două laturi deosebite.

Falsitatea unei asemenea concepții o demontează marea poezie de întotdeauna care, neîncetînd nici un moment să fie artă, adevărată și durabilă, a transfigurat realitățile timpului său. Contemporană cu marile evenimente ale societății, poezia este contemporană cu sine însăși.

Divizarea poeziei în una formativ-educativă și alta „estetică” nu face decât să întretină o iluzie zadarnică, pentru că atributele mai sus menite sînt complementare, iar poezia rămîne unică, cu atît mai unică cu cît fuziunea dintre ele este mai completă. Adevăratele talente știu să împace ambele deziderate și, după tonusul fundamental al personalității, să scrie o poezie inconfundabilă și singulară, ceea ce decide însăși valoarea ei.

Desigur, poezia este un „joc secund”, reflectare solară, proiecție a limitatului în infinitate, trebuind să descopere punctul de convergență a realităților și să rămână actul prim, participativ. Sint la fel de condamnabile atitudinile sectare, de partizanat exclusiv pentru una sau alta din aceste direcții: atât închistarea narcisică în domeniul poeziei care alunecă numai către „sine” cât și profesionalizarea patriotismului, ca o singură șansă de afirmare pentru talentele firave. Căci ce efect militant poate avea o poezie care repetă ceea ce știm, sub alte titluri, dacă nu ne invită să cunoaștem și altceva sau să elucideze faptele concrete, esențializând multitudinea de forme ale realității imediate? S-a scris la noi uneori o poezie socială care nu-și merita niciunul dintre aceste nume. Stereotipiile, fal-

sitatea, o anumită ostentație ce apăsă pe „eul” care își cântă „propria” adeziune trădau, prin rîcoșeu, anumite interese particulare.

Glas și Conștiință care vrea să le unească cu conștiințele și glasurile celor mulți, nu să trîmbezeze deasupra lor, iată adevărata coordonată a liricii creator-sociale. Pe cînd adevărata lirică este o invitație la vastul dialog social, poezia fals-patriotică își arogă monologul strident și, cum nu reușește să înșele pe nimeni, are un efect reversibil.

Am pornit să scriu aceste rînduri despre lirica angajată de la cei doi poeți publicați în „Vatra” și se cuvine să le menționez numele: Valeriu Pantazi cu ciclul „Semănătorii de neam” și Constantin Duică.

Adaug doar justificata invitație la lectură a oricui care crede în autenticitatea poeziei.

Julia m.

microdicționar literar: hibrid—hibridă

Literatura este un gen al creației artistice și, totodată, un domeniu al ideologiei — și încă unul dintre cele mai însemnate — datorită marii puteri de înfrîurire pe care o posedă. Oare arta înseamnă — așa cum o etichetează adepții esteticii „pure” — o nesfîrșită contemplație narcisică, ruptă de realitățile imediate? Cînd, pentru prima dată, omul a scrijilit pe pereții unei peșteri silueta unui animal, a înțreprins o acțiune de comunicare cu semenii lui. Artă este un limbaj și, dacă omul ar exista într-un singur exemplar, n-ar mai avea nevoie de grai. Este de prisos a mai demonstra absurditatea izolării artistului și a „purității” artei. A pune semnul egalității între actual și caduc, a confunda ancorarea în prezent cu

efemerul și ocazionalul — echivalează într-adevăr cu diminuarea valorilor estetice ale literaturii, cu transformarea ei într-un produs hibrid. Actualitatea trebuie înțeleasă ca un document de epocă în tot ce are ea mai specific, mai esențial. Fiecare scriitor de seamă este, implicit, un cronicar al vremii sale, prin care contemporaneitatea intră în eternitate, ca o parte componentă și indispensabilă a ei. Simpla înregistrare caleidoscopică a evenimentelor, reflectarea lor superficială, decorativă, nu-i suficientă. Posteritatea nu selectează cărțile poștale ilustrate. Există o structură proprie fiecărei epoci, un anumit ideal, o filozofie, un tip particular de umanism de care trebuie să te impregnezi, pe care trebuie

să-l trăiești nu la modul teoretic-abstract, ci în cel mai adânc strat al conștiinței. Hibridul literar frizează schematismul, acea „perfectiune“ a eroilor în sens binefăcător sau malefic, rotunjirea ideală, definiția prea clară — în ultimă instanță — nesocotirea proceselor dialectice creînd tumultul interior, „viața“ personajelor. Caligrafiera cuminte a realității, imitarea palidă a clasicilor, acrobațiile verbale nemotivate dau naștere, desigur, unei binemeritate disocieri între literatura autentică și pastșa ei. Hibrid este numai acel poem care, încetînd de-a mai fi clamat, poate fi luat oricînd drept o broșură de popularizare a anumitor idei științifice, social-politice, etc. Or, literatura este traducere artistică, transfigurare a faptului brut prin prisma unei concepții unitare despre lume, a raporturilor dintre individ și societate, a diverselor probleme etice și filozofice care stau în fața omului zilelor noastre. Fie-

care erou literar constituie, în fond, centrul unui cerc. Acest cerc e întretăiat de nenumărate diametre și, cu cît suprafața e mai mare, deci cu cît sînt mai lungi diametrele, cu atît vom găsi mai multe momente istorico-sociale în traiectoria vieții individuale a eroului. Dacă scriitorul se preocupă numai de existența lui biologică, individul rămîne în roman un punct izolat, lipsit de sistemul de coordonate al cercului. Soarta-i va rămîne impresionată și diformă, — o aglomerare factologică sau de analize psihologice din care s-a extras nervul, sensul social al vieții personajului respectiv. Omul nu poate fi considerat un apendice al evoluției sociale, dar nici nu poate fi situat înafara sau deasupra istoriei.

Literatura este — ca oricare altă artă — un conglomerat, în care se întrepătrund diverse zone ale cunoașterii, modelat de mina măiastră a meșterului; bulgărele de lut care, în contact cu focul și apa, devine cărămidă.

barbu solacolu

la mormîntul lui al. colorian

După ani mulți, lungi ani de grea suferință a încetat din viață, la 2 octombrie 1971, poetul Alexandru Colorian. „Cînd moare un scriitor, cu el moare o lume“, scria recent Zaharia Stancu, de parcă s-ar fi gîndit și la dispariția lui Colorian. Cu sfîrșitul acestui poet, despre care cei tineri nu au știut nimic pînă mai deunăzi, cînd din conul de umbră al istoriei literelor noastre a izbutit să-l scoată cu atîta înțelegere și generozitate criticul D. Micu, — dispere o lume de amintiri revolute. Alexandru Colorian a fost unul dintre puținii supraviețuitori

ai foștilor colaboratori devotați lui Ovid Densusianu la „Viața Nouă“. El însuși a creat o revistă: „Săr-bătoarea Eroilor“, despre care se mai amintește în rarele scrieri critice care cercetează începuturile și dezvoltarea poeziei simboliste în România. Tudor Vianu, al cărui prieten a fost din adolescență, în „Jurnalul“ său, în capitolul privind-l pe Densusianu, i-a consacrat cîteva rînduri de duioasă amintire. Îl revedea înfășurat în larga lui mantie cu guler de catifea, recitînd versuri din Viélé-Griffin și din Charles van Lerberghe... Și noi îl revedem azi

în amintire la fel, dar mantia era o vestă pelerină, așa cum numai copiii la noi o purtau pe vremuri sau boemii parizieni care-i adăugau „mac-ferlan“-ul... Alexandru Colorian, în afara propriei poezii risipită în multe volume de-a lungul anilor, și-a alcătuit în 1968 un volum antologic de „Poeme“ cu care va rămânea în istoria literaturii, cum va rămânea și ca editor al antologiei „*Poezii de la „Viața Nouă“*“, admirabilă carte de referință apărută în același an. A izbutit să alcătuiască mai de mult o interesantă antologie eminesciană cu piese în proză și poeme postume ale marelui

poet, dînd la iveală ceea ce alții înaintea sa n-au făcut.

Viața nu i-a fost clementă. O nemăloasă boală de inimă l-a chinuit într-atît, încît sfîrșitul i-a venit ca o dezlegare. În ultimii ani, în tot mai marea lui singurătate, doar cititul creației celor tineri îi aducea o alinare. Să fi avut în 1925 premoniția chinului său final scriind versurile al căror sens sună azi atît de dureros pentru cei ce l-au cunoscut?: „*Se vor așterne umbre tot mai multe / Și tot mai singuri vom vorbi cu noi...*“.

Cu dispariția poetului Alexandru Colorian a murit o lume.

tereza peris

„...un nume care trebuie reținut...”

„Kádár, un nume care trebuie reținut!“... astfel începea Nicolae Iorga în *„Neamul Românesc“* (1932, nr. 64) caracterizarea acestui „minunat om“.

Într-o recentă discuție, acasă la el, în camera de lucru din bulevardul Rákóczi din Budapesta, „acest om minunat“ repeta cuvintele de mult așternute și deja îngălbenite ale marelui nostru istoric; repeta cuvintele cu o undă de melancolie și nostalgie în glas... cu un zîmbet trist în scipirea ochilor care vibrează și emană de sub lentilele ochelarilor multă vioiciune, tinerețe, inteligență și bunătate.

Era o undă de tristețe și melancolie pentru anii frumoși de tinerețe, care i se par mult prea departe... Era o licărire de tristețe, cînd își depăna amintirile despre vremurile trecute și despre aproape toți cei apropiați și dragi de care e legat prin traînicele fire ale prieteniei și ale stimei, și dintre care astăzi mulți nu mai sînt în rîndurile celor vii... E o undă

de tristețe, pe care o ascunde în adîncul sufletului, despre care din prea multă modestie și bun simț nu vorbește... dar durerea parcă o simte, considerîndu-se un nume care... a fost uitat...

Dr. Kádár Imre / născut la Komárom, Ungaria, la 12 ianuarie 1894) — poet, publicist, traducător, director de teatru. În 1918 se stabilește la Cluj, unde este unul dintre membrii fondatori ai Erdélyi Szépműves Céh (Breasla Scriitorilor Ardeleni). Ca ziarist desfășoară o activitate prodigioasă atît în coloanele ziarelor (mai cu seamă în cotidianul clujean Keleti Ujság unde deține aproape în exclusivitate cronica teatrală) dar și în revistele maghiare interbelice. Între 1933—1942 este directorul Teatrului Maghiar din Cluj. Totodată îndeplinește și funcția de dramaturg și de regizor. (Realizează în colaborare cu D. Petruțiu cel mai bun spectacol cu „*Cruciada copiilor*“ de Lucian Blaga, la un nivel artistic excepțional). Ca director — după ce

restabilește starea financiară foarte labilă a teatrului, problema primordiale pe care și-o pune e aceea de a continua politica de „apropiere culturală“ — începută de fostul director Janovics Jenő, acțiune pe care el o servise din plin încă dinainte de a fi devenit director, pe vremea când traducea din poezia populară și creațiile dramatice românești, pe vremea când ținea conferințe și polemiza în presă pe tema apropierii culturale.

A tradus cu precădere și cu multă măiestrie din creația folclorului, traduceri pe care le publică în reviste / *Erdélyi Helikon*, *Pászortüz*, *Cultura* etc. / pentru ca în 1932 aceste traduceri, în număr de 28, să apară în volumul intitulat „*A havas balladái*“ / Balada munților / în editura Erdélyi Helikon. Această carte a avut un răsunset puternic atât în presa maghiară / *Keleti Ujság*, *Ellenzék*, *Pászortüz*, *Korunk* etc. /, cât mai cu seamă în presa românească din capitală și din provincie / *Universul*, *Dimineața*, *Patria*, *Tara Noastră* etc. /

În prefața acestui volum autorul mărturisește că vrea să servească din plin înfăptuirea „conviețuirii pașnice, înțelegătoare și iertătoare“ a popoarelor care veacuri de-a rândul trăiesc și vor trăi împreună.

Pe lângă traducerile din folclor, de frumusețea căruia a fost captivat — cum mi-a mărturisit-o recent la Budapesta — în care a simțit „durerăa cumplită a sufletelor chinuite și oropsite de veacuri, dar și bucu-

riile curate ale oamenilor din popor“ — a mai tradus multe din creațiile poetice ale lui O. Goga. Față de Goga a avut o nemărginită prețuire, atât pentru poezia, cât și pentru opera sa dramatică, *Meșterul Manole*, dar mai cu seamă pentru traducerea de o măiestrie desăvârșită a „*Tragediei omului*“ a lui Mădăch Imre.

Păstrează și acuma printre amintirile dragi volumul îngălbenit al „*Tragediei omului*“ cu dedicația traducătorului; păstrează deasemenea volumele de după eliberare cu dedicațiile academicianului V. Eftimiu — de care s-a legat încă din 1921 cu ocazia reprezentării piesei „*Prometeu*“ la Cluj. De asemenea păstrează amintiri de neuitat despre Lucian Blaga. Cu el s-a cunoscut în anii 1923—24. Blaga a apreciat activitatea de traducător al lui Kádár cu ocazia editării volumului *Balada munților*, și într-o scrisoare din Berna către M. Brăzeu / *Tribuna*, Cluj, iunie 1967 / Blaga, îl îndeamnă pe acesta să-i încredințeze lui Kádár traducerea *Meșterului Manole*. Cu Blaga ajunge în relații și mai apropiate de colaborare cu ocazia prezentării „*Cruciadei*“ la Cluj în 1940, când autorul este prezent atât la aceste spectacole, cât și la cele din Oradea date aici din clujeni.

Iată un nume, câteva date, câteva cifre, câteva titluri de volume... E o parte din viața unui om. O filă din istoria unei culturi, o părticică din istoria relațiilor de apropiere culturală între români și maghiari.

P. V.

sugestii pentru niște antologii posibile

O nouă imagine a Africii ne oferă pictorul, poetul, istoricul de artă Uche Okeke, într-o culegere de 40 poeme auto-ilustrate, talmăcite de

Herbert Kummer în germană, și tipărite în colecția „*Kleine Lyrik und Prosa*“ a editurii Wulff din Dortmund.

Interesantă, fiindcă artistul polivalent, născut în 1930, în Nîmo, Biafra, animator cultural al centrelor studențești, cu expoziții itinerante în Europa, America, Orientul Apropiat, hotărît „să se întoarcă în imperiul imaginilor, de oriunde s-ar afla“, adună în cartea sa nu numai inflexiuni de vechi incantații, dansuri lunare, descîntece de lună, ecouri de tam-tam, dar și elegii, bocețe și chemări la luptă: „Călcată în picioare, iarba Biafrei. / De murit însă — nu ! / Iarba Biafrei supraviețuiește...“ La o eventuală antologie a „fîrelor de iarbă“ ale lu-

mii (ce frumoasă ar fi o asemenea culegere !) și-ar găsi loc și acest poem al lui Uche Okeke. După cum și din altă antologie, posibilă, a lunii, ar putea figura versurile sale: „Dă-ne clarul tău, lună plină / și tăios și limpede blestematul tău om / cu toporul / dă-ne fete, flăcăi /... / și inimi ușoare ca fulgii / voci țipătoare și voci delicate / coapse agile și miini ușor-mișcătoare / ca să dansăm, aplaudăm și presărăm nisip ; / cîntece dulci și cuvinte de dragoste / Dă-ne / toată noaptea, luminează, lună / cit sintem tineri“.

c. dan

ceremonia debutului

Considerat unic de anumiți critici, repetabil sau reluat cu fiecă nouă carte, de alții debutul păstrează pentru autor sensul inițierii și, mai ales, al ceremoniei.

Reflectăm modest la acest subiect, prin excelență literar, fiindcă pare a-i încerca substituirea un nou verb, anume acela de a *lansa*. Să fie o replică de modernitate, sau de actualizare a debutului, în zilele noastre cînd însăși literatura apelează la mijloacele moderne de comunicare? Ar fi vorba de altceva, fiindcă lansarea are în ea ceva grăbit, campanie de secunde izvorîtă din idolatria diurnă a muzicii lejere; ca să nu mai vorbim de *lansarea* obiectelor de consum, orbitînd în culori vitrinierie. Procedul nu se justifică nici măcar prin rațiuni de relaționare cu publicul.

Oare ce ar mai fi de făcut din momentul în care apare volumul? Fiindcă am asistat și la amabilitatea

critică pasageră, și la indiferență și chiar... la apologie apărînd volumul de versuri al unui stimabil debutant, în coloanele unei reviste laudător scria: „Editura cutare are *fericirea de a li lansat...*“. Propoziția de mai sus i-ar sta bine într-o invitație de nuntă, dar în paginile unei reviste literare... Și editura amintită a avut fericiri mult mai mari, care ar necesita spațiu numai pentru enumerări.

Am dori să vedem, pe la finele anului (nu data este, de fapt, importantă) o masă rotundă consacrată și debutanților. Ar avea de cîștigat și critica și publicul (ca să nu mai vorbim de scriitorii tineri în cauză).

Mai visez și la un „critic al debutanților“ pentru care, o dată, G. Călinescu alcătuiă un breviar. O „cronică a debutanților“ nu ar însemna decît o onestă încercare de triere, fără a comporta... complexe de inferioritate. A existat într-un

ziar („Scînteia tineretului“) și a dispărut. Mai nou, în aceleași coloane, un tânăr prozator foarte bine primit de o critică avizată (Gabriel Gafița „Moartea măștilor“), era părintește... desființat. De, judecată matură pentru debutant. Îmi amintesc că anul 1968, foarte favorabil romanului, a... defavorizat pe debutanți (îmi vine în minte, pentru un exemplu, cartea foarte talentatului prozator Ștefan Stoian „Pe malul fluviului, departe“).

Parcă persistă, pe ici pe colo, ideea că, pentru critic, debutantul este un material de mîna a doua, care nu-i poate oferi mare lucru. Alții înțeleg că abordarea debutului este egală cu „a face pedagogie“. Fals. Oricum, debutul rămîne o *ceremonie* demnă de toată atenția.

P.S. Pentru ca autorul acestor rînduri să nu dea impresia redactării unui „pro domo“, precizează că nu a debutat editorial și nici nu o va face mult timp de aici înainte.

d. e.

un parodist consecvent

Ne-am obișnuit a considera epigrama și parodia, oarecum, drept genuri ornamentale. De altfel, mai ales parodiile, apar prin numerele de Anul nou ale revistelor literare sau prin publicații cu ușoare dispoziții spre magazin.

Pentru a reda totuși galoane genului este citat Topârceanu. Mai apropiat ni se pare Marin Sorescu, cel ce a debutat cu „Singur printre poeți“. Consecvent, acesta din urmă înlătură iminenta lejeritate caracteristică.

Parodia poate deveni o reflexie bufă a poeziei unui anumit autor cînd parodistul reține bine specificul registrelui poetic și, vrînd nevrînd, autorul inițial își vede versurile defilînd prin nefirești oglinzi.

După ce a cunoscut vămile almanahurilor și ale numerelor de Anul Nou, bogate în vignete, epigrame și glume cu valoare criptică (gustate în mediile artistice), Mir-

cea Micu a deschis în noua serie a revistei „Steaua“ un „Dicționar parodistic contemporan“.

Reținem cîteva titluri și (de aici savoarea) prezumtivii autori: George Alțoiu cu „Elegie de pe un deal comunal“, Ion Crînguleanu: „A tricota sentimente“, Dumitru Corbea cu „Îmi place la țară“ și, în fine, Dan Deșliu: „Fire de păpușoi-fragment“.

Ceea ce place îndeosebi este grija autorului de a nu face referiri biografice, subiect în genere greu de evitat. Consecvent parodiei, cum se va descurca poetul pe viitor?

În fine, o strofă din „Ben Corbaciuc“: „Rîme au fost și nepricepuți turmentați / singuri și burjuii de ocazie / cînd eu, Benedîct, de nimeni fricos / mă legitimam la fiecare razăie“.

După cît se vede nu e prea agreabil să ajungi calul de bătaie al lui Mircea Micu-parodistul.

două personalități bine conturate: eva cerbu și clarette wachtel

Prezența a doi artiști în sălile geminate ale Galeriei *Simeza* pune în genere sub semnul întrebării însăși reușita expoziției, datorită deosebirilor structurale care-i definesc pe cei doi expozanți. Atunci când întâmplarea face să avem în față artiști cu structuri foarte apropiate concurența are drept rezultat scăderea totală de tensiune, atât a lucrărilor expuse, cât și a vizitatorilor. Deci, și de data aceasta am pășit cu îngrijorare pragul expoziției, dar...

Într-una din săli *Eva Cerbu* ne întâmpină cu un număr impozant de lucrări, peste treizeci, gravuri, serigrafii cu combinații ferice ale mai multor tehnici. De la prima vedere lucrările, în ciuda așezării lor pe pereți, se grupează, oferindu-ne trei capitole solid conturate, ale preferințelor artistei. Primul grup este acela al imaginilor din portul Galați, loc în care *Eva Cerbu* a zăbovit îndelung pentru a cunoaște cele mai variate aspecte. Întâlnim în expoziție imaginile muncitorilor din hale sau ale constructorilor imenselor arhitecturi de fier care, în curând, vor fi vapoarele ce cuturează oceanele. Alte lucrări ne rețin prin volumele suplă, în masivitatea lor, a vapoarelor de mare tonaj, sau prin catarge, cu toată nostalgia pe care o degajă când străpung orizontul cu eleganța lor. Un alt grup de lucrări este acela rezultat din peregrinările artistei în preajma bilciurilor, a tirgurilor și a petrecerilor populare. Dacă în primul grup de lucrări accentul era pus pe construcția solidă a imaginii, pe liniile care arhitecturau compoziția, culoarea fiind doar un apel la realitate, în această a doua categorie de lucrări culoarea este însăși limbajul plastic. Vijelia cromatică dezlântuită de rotirea bărcilor la moși sau focul

de artificii al călușarilor dansând, sînt imagini de o puternică expresivitate. Artista recompune din străfulgerări de lumini sau din pale de culoare acea lume feerică pe care n-o poate uita.

Rezultat al admirabilei științe de a compune volumele și al contactului cu lumea satelor, un număr mai restrîns de lucrări înfățișează țărani în mers sau la odihnă. Sînt imagini emoționante prin forța, prin sculpturalitatea, prin măreția lor. Este momentul celei mai ferice sinteze plastice, care dă expoziției greutatea împlinirii artistice.

Aparent, legătura cu artista prezentă în sala vecină, *Clarette Wachtel*, este constituită de preferința ambelor expozante pentru viața bilciurilor și a petrecerilor populare. Însă, în timp ce pentru *Eva Cerbu* imaginile acestor petreceri sînt transpuse pe hîrtie abia după ce detaliile s-au estompat, după ce artista însăși și-a impus să uite toate amănunțele pentru a reține numai atmosfera generală, mișcarea și tonalitatea cromatică, *Clarette Wachtel* este o pasionată a detaliilor. Pentru domnia sa, nici un detaliu, nici un amănunt, nici un gest observat în aceste împrejurări nu este lipsit de importanță. Nu trebuie înțeles că artista le-ar consemna pe toate. Dimpotrivă, le selectează, le compune, le ridică de la întâmplări nesemnificative la întâmplări definitorii pentru anume împrejurări. Îlbitoare pasionată a realității, prin minuția înregistrării pe retină și prin combinarea pe hîrtie a detaliilor, artista reușește să ne dea imagini atât de concentrate încît devin exemplare pentru lumea pe care o prezintă. Fără îndoială că, niciuna din vînzătoarele de cărucioare întîlnite în cale nu semăna aiodoma cu aceea care ne

întîmpină în expoziție, însă, prin lucrarea expusă, le putem recunoaște pe toate.

În desene, penița aleargă suplu pe hîrtie consemnînd sintetic impresiile culese. Lucrările sînt atît de expresive încît avem sentimentul net că artistei i-au pozat mai multe modele simultan, rezultatul fiind imaginea lor concentrată.

În gravurile în lemn sau lino-leum, tehnică în care artista dovedește o reală și, de mult recunoscută, măiestrie, preocuparea Clarettei Wachtel a fost dominată de organizarea suprafeței. Prin distribuirea în spațiu a motivelor componente, prin raporturile dintre plinuri și goluri, alb și negru, lucrările sale capătă un ritm alert, o vioiciune identică cu aceea, atît de comunicativă, a petrecerilor populare. Pe cît de evidentă este, de la primul contact, bucuria artistei resimțită în acest mediu, pe atît de evident și tonic este umorul său, care patronază selectarea motivelor.

Părăsind expoziția avem sentimentul că am ascultat povestirile unui copil fermecat de lumea pitorească a bilciurilor, datorită

prospețimii și spontaneității (cel puțin aparente) a imaginii.

Fără să vrem ne-am amintit expoziția trienală Internațională de la Bratislava — B.I.B. — '71 — dedicată, anul acesta, ilustrației de carte pentru copii. Din participarea românească, atît de numeroasă, nu am putut reține decît ilustrațiile semnate de Lena Constante, de un gest și o acuratețe impecabile, și ilustrațiile — evident, demne de un mare premiu — ale Cleliei Ottone. Părăsind expoziția Clarettei Wachtel ne gîndeam cît este de înzestrată această artistă pentru ilustrația de carte, cît de aptă este spontaneitatea și inventivitatea sa, puterea comunicativă a desenelor sale, pentru a explica și îmbogăți textul unei cărți. Dar nu-mi amintesc să-i fi întîlnit numele pe pagina de gardă a vreunei publicații, și e păcat.

Ne mărturisiam, în introducerea, îngrijorarea resimțită de cîte ori pășim în această sală de expoziții unde doi artiști expun lucrări. De data aceasta condiția defavorabilă a vecinătății a fost înfrîntă datorită personalității autentice, bine conturate, și atît de deosebite a celor două artiste.

andrei savu

addenda la o foarte utilă anchetă

Trăim o tirzie satisfacție. Un fenomen pernicios al vieții noastre spirituale, semnalat, sub titlul „Comerțul cu cartea”, în paginile acestei reviste (amintim, din pedanterie, că e vorba de nr. 12/1969 al „V. R.”) — este analizat, acum, în multiplele-i semnificații și, sperăm, cu un mai larg ecou, de excelenta anchetă „Cartea-librarul-publicul”, organizată de redactorii „Luceafărului”. Constatarea pe care o făceam cu amărăciune, în urmă cu doi ani, că, la noi, comerțul cu cartea nu se

deosebește prea mult de felul în care se vînd cartofii în piață, se pare că este încă valabilă, devreme ce întrebarea nr. 3, din cele cinci adresate de reporter unor librari, este formulată astfel: „Ce deosebire e între procesul de vîndere a cărții și procesul de vîndere al cartofilor?” Din păcate, și alte racile s-au menținut în acest domeniu pe care l-am dori, cum prea frumos îl numește poetul Gh. Tomozei, al „comerțului suav”. Deși fără „concluzii”, ancheta impune cîteva ade-

văruri elementare, ca să nu spunem strigătoare la cer: tirajele cărților sînt stabilite arbitrar — nefiind adevărat că ar fi determinate de librari care una cer și alta primesc, la fel de arbitrară este și repartizarea teritorială a stocurilor de cărți, reclama cărții este inexistentă, librării nu sînt nici bine pregătite, nici corespunzător retribuți, etc. etc. Dacă, în București, reporterul și-ar fi extins aria investigațiilor măcar pînă pe Lipskani, ar fi luat act și ar fi putut consemna, la librăria „G. Coșbuc“, una dintre cele mai jalnice situații (ne asumăm răspunderea afirmației!) care se pot imagina, din punct de vedere al modului de vînzare a cărții: cumpărătorii sînt tratați ca niște ina-

mici personali, vînzătoarele, literalmente, habar n-au de cărțile care sînt sau nu mai sînt în rafturi, inexistența unei expunerii cît de cît raționale a noilor apariții, cărți înșirate deaivalma direct pe dușumea, dar dincolo de teigheaua-baricadă, un dezinteres care depășește orice limită și evocă parcă o înverșunare împotriva cărții și a iubitorilor (cumpărătorilor) acesteia, ș.a.m.d. Întrucît, într-adevăr, „problema librărilor este, într-o mare măsură, problema cărților noastre“, se impune, de urgență, subliniem noi, „un profund proces de reorganizare a librăriei românești“. Altfel, eforturi meritorii pe alte planuri vor fi iremediabil compromise.

v.p.

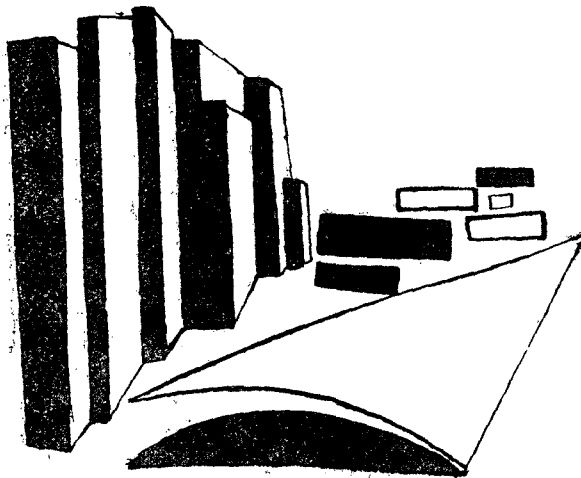
marginalii la relațiile dintre ion vinea—kássak lajos

De ce mi-aduce aminte de Ion Vinea, numele lui Kessak Lajos, apărut pe coperta unui volum de excelente tălmăciri, datorate lui Aurel Buteanu, e de înțeles. Primul care a tipărit versuri traduse din poetul Kassák a fost directorul „Contimporanului“, prin 1925; revista „contimporană“ în înțelesul înalt al cuvîntului, cu aspirațiile și cu limbajul celor mai lucizi (și mai dinamitarzi!) poeți ai vremii. Unul din ei era fără îndoială acel muncitor lăcătuș, ca meserie inițială, ungro-slovac de origină, peregrin prin Europa à la Panait Istrati, devenit poet, prozator, pictor (cînd l-am cunoscut, la 77 de ani, primul lucru ce a ținut să-mi arate au fost picturile lui, caracteristice pentru epoca constructivismului, și prima — sau ultima ambiție — pe care o mai avea, era să-și deschidă o expoziție și la Budapesta; pe care însă, în 1970, aveam s-o vizitez

după săvîrșirea sa din viață). Fapt e că îndrăgostitul de pictură și pictori, care a și închinat poeme din cele mai inspirate lui Picasso, Chagall, Matisse, Max Ernst, Franz Marc (ele n-ar trebui să lipsească din nici o antologie de plastică-poezie: parcă o plănuse Radu Boureanu, odată, și parcă ar fi bine s-o publice), comunardul activ care nu și-a abandonat idealul după căderea Comunei din 1919, spiritul deschis arhitecturii moderne, (el e printre primii care au vorbit în țara sa de Le Corbusier), relațiilor prietenești, fraterne, între oamenii de cultură, solidarității intelectualiilor de stînga, anti-obscurantismul încă de pe vremea cînd gravita în jurul revistei lui Ady, *Nyugat*, apoi ca redactor la *Tett* și *Ma*, e cunoscut azi la noi grație acestui volum, pertinent prefațat de Petre Pascu. Îl descoperi crezul existențial („Cînd m-am născut / la leagănul meu a

străjuit ingerul luptei“), și portretele muncitorilor („Acest cap n-a fost făcut de Dumnezeu după chipul și asemănarea lui / acest cap e chinuit de amintirile de ieri, de îndoielile de mâine / în acest cap germinează sămânța revoluțiilor /... / Aceste picioare nu alunecă pe o coajă de portocală, / aceste picioare leagă apusul de răsărit / aceste picioare strivesc balaurul cu șapte capete — aceste picioare ajung pe meleagurile visate de cap / această inimă-i răvășită de amintirea tiranilor / această inimă renaște din propriul ei jăratic /, această inimă este sora geamănă a inimii mele“), vibrația răspicat anti-fascistă („Azi m-am întâlnit cu aceia / pe care niciodată n-am dorit / să-i văd. // Purtau uniforme cenușii / și urlau ca șacalii...“), și timbrul elegiac al lirei la prăbușirea Comunei („Așa se spune: A pus moartea șaua pe mine, deși mai trăiesc. / /... / Za-

darnic m-au silit să încalec calul cel negru / nu-mi voi închide ochii / Fără să-mplinesc datoria. // Calule mare și negru, / nu mă poți răpi mie însumi“) crezul în poezie („Cerul cu voi, poeți / cei întrucitva asemănători mie / cei atât de ușor lăudat dar care / atât de des stîrniți nemulțumiri: / ... / Cerul cu voi, poeți /... / care v-ați stîmpăra setea și din urciorul gol / o, frați și surori bolnavi de febră — cerul cu voi“), în om, în umanism: („Departele și aproapele / străiesc în mine / din aceeași hrană: / Dăruirea. // M-am dăruit în întregime / nici nu mai știu cine sînt // În nici un caz nu-s eu persecutătorul // M-am împărțit / dar am rămas indivizibil / dirz // Uneori mă transform / în floare / sau armă“). Într-un cuvînt, un volum care merită, în adevăr, să figureze în colecția „celor mai frumoase poezii“.



despre difuzarea presei literare

În prezent răspîndirea culturii a căpătat caracterul unui fenomen de masă, iar faptul că se citește mult în România nu mai poate fi de nimeni contestat. Dar vînzarea cărții și a revistelor literare se face oare peste tot și totdeauna la nivelul unui comerț civilizată cu această hrană spirituală, așa cum o reclamă vremurile pe care le trăim? Iată o întrebare la care nu se poate răspunde, cu certitudine, afirmativ. De cele mai multe ori raul provine din încadrarea în calitate de gestionari, mai ales la chioșcurile de difuzare a presei, a unor persoane necorespunzătoare, fără pregătirea necesară, trecîndu-se prea ușor cu vederea peste rubrica „studii“ din fișa de încadrare. Dar simplul certificat de studii nu rezolvă problema; mai este nevoie de dragoste pentru slova tipărită, de pasiune în munca de răspîndire a ei, de cunoaștere a gustului și preferințelor cumpărătorilor, de informare la zi cu tot ce este nou în mișcarea literară și culturală. În personalitatea unui „gestionar de carte“ ar trebui să existe ceva din atribuțiile activistului cultural (în înțelesul bun al cuvîntului).

Mi-a fost dat să întîlnesc un gestionar de la un chioșc de difuzare a presei din Călimănești care căuta „Viața românească“ în standul publicațiilor format ziar: gest care stîrnește ilaritatea, dar o ilaritate dureroasă. Și, fiindcă a venit vorba despre această revistă literară, ea exista numai la unul din cele trei chioșcuri de difuzare a presei din Călimănești, într-un tiraj de... două exemplare (!). Dintre atîția intelectuali de

aici (printre care multe cadre didactice), ca și dintre zecile de mii de vîlegiaturîști ori bolnavi veniți în vestita stațiune de pe Valea Olutului în căutarea sănătății, se găsesc totuși și din aceia care, în afară de „Sportul“, se mai pasionează și de mișcarea literară contemporană.

De asemenea, mi se pare nepotrivită practica de a expune în vitrine o revistă literară numai pe perioada săptămîinii sau a lunii de apariție, pentru a fi apoi stocată printre vechituri, undeva unde n-o mai vede nimeni (de multe ori și gestionarul uită de existența ei!), știut fiind faptul că o astfel de publicație nu are același grad de efemeritate ca oricare alt ziar.

Pentru mai buna popularizare a revistelor de literatură poate ar fi utilă organizarea de concursuri literare, al căror material bibliografic să fie selectat și din rîndul acestor publicații; după cum socotesc că nu este greșit ca profesorii de limba română (cel puțin cei care predau în licee), să obișnuiască pe elevi să apeleze la presa literară pentru completarea cunoștințelor însușite în școală.

Cînd gestionarii de la librăriile și chioșcurile de difuzare a presei vor înțelege că între ei și ceilalți vînzători nu trebuie să existe un perfect semn de egalitate, că „produsele“ pe care ei le distribuie contribuie la înobilizarea sufletului omenesc, se va ajunge la o mai mare afluență a cumpărătorilor de slovă tipărită.

m. d.



„mărturisiri literare”*)

De curind a apărut*) un frumos volum cuprinzând mărturiile literare ale unui număr de treisprezece scriitori: Goga, Brătescu-Voinești, Cincinat, Pavelescu, Galaction, Argezei, Sadoveanu, Minulescu, Agărbiceanu, Rebreanu, Ion Barbu, Ion Pillat, N. Davidescu și Jean Bart.

Organizate, pe baza unui amplu chestionar, de Dumitru Caracostea în anii 1932—1933 în chip de conferințe în fața studenților, publicate apoi în Revista Fundațiilor Regale, mărturiile sint reunite acum pentru prima dată în volum. Inițiativa și realizarea aparțin lui Iordan Datcu, care semnează și introducerea, notele și indicațiile bibliografice în temă, pentru fiecare scriitor. Se poate spune că, fără pedanterie inutilă, editorul a realizat un lucru demn de toată atenția și lauda.

Adept, între altele, al criticii genetice, D. Caracostea voia să urmărească „întreaga viață a creațiunii, toate fazele pînă la cristalizarea definitivă”, mîtrind convingerea că numai așa putea să ajungă la „esența procesului de creație”, să explice valoarea operei. Cei mai indicați să ajute efortul criticului în acest sens fiind desigur scriitorii înșiși. Caracostea încerca deci să înlocuiască explicațiile finaliste ale artei sau pe cele deterministe prin istoria procesului de creație ca expresie a structurii sufletești a artistului. „Opera se naște din nevoia creatorului de a se elibera de o neliniște internă...” Dar și la el interesul ajunge să treacă de la ce, la cum a rezultat, fapt care mi se pare pe cît de relativ, pe atît de zadarnic. La ce ar folosi să știm „cum plămăuia Eminescu?” (admi-

șind că acest lucru s-ar putea stabili exact), atita timp cît procesul de creație e o experiență irepetabilă? Preocupările pentru tot ce precede opera sau se află într-o presupusă relație cu ea pot fi interesante și chiar utile, însă, absolutizate, pot duce la rătăcirii. Excesul lor trădează, de fapt, neputința de a comunica nemijlocit cu opera, care rămîne singura certitudine pentru critic.

Caracostea apelează la scriitori pentru a-i furniza date asupra operei și a modului lor de a crea. Dar scriitorul însuși nu știe cum crează și nu poate vorbi decît despre relațiile exterioare procesului de creație. Unii dintre cei anchetați au și răspuns, cum vom vedea, în acest sens. Interpretarea și chiar simpla relatare a evenimentelor biografice nu se pot sustrage înțelegerii pe care o au scriitorii în momentul cînd fac mărturiile. Ei își văd trecutul literar prin optica prezentului lor, adică din afara procesului de creație. Propriile întîmplări devin material de ficțiune.

Ne indoim, prin urmare, că ancheta și-a realizat scopul urmărit de organizatorul ei. Dar, ce ne pasă! Din inițiativa lui au rezultat aceste mărturii deosebit de interesante prin anecdotica lor, prin momentele biografice povestite, prin ideile autorilor. Reunite în volum, ele reinvie spiritul și imaginea unei epoci literare, din care nu lipsea veselia, gluma și polemica, și nioi preocupările serioase. O societate mai senină, mai tînără, mai puțin crispată. Celelalte cărți de mărturii dintre cele două războaie sint neprefuite documente ale unei realități literare caleidoscopice, ale orientărilor și preferințelor scriitorilor, dar ele au un aer abstract.

Octavian Goga, ideologul ideii naționale în literatură, poetul angajat conștient în serviciul unui ideal social și național, vede în scriitor „un element dinamic, un răscolitor de mase, un revoltat, un pricinuator de rebeliune”. Și, se înțelege, își explică poezia pornind dintr-un astfel de impuls și dintr-o atare convingere.

Al. Brătescu-Voinești, scriitorul blind și bun, care dorea „combate-

*) Editura Minerva, 1971.

rea durerilor morale" îndeamnă pe tinerii săi auditori la ocolirea subiectelor abjecte care pot produce traumatisme morale cititorului.

Mihail Sadoveanu, la care editorul a reprodus mai multe capitole din Anii de ucenicie, întrucît textul mărturiilor sale s-a pierdut, relatează o intimplare plină de învăşăminte care l-a dus la încheierea că ţăranii nu-l înţelegeau pe Ion Creangă.

Deosebit de interesante sînt mărturiile lui Liviu Rebreanu. El evită datele biografice şi se opreşte asupra biografiei operelor lui, a împrejurărilor în care s-au născut Ion, Pădurea spînzuraţilor şi Adam şi Eva, romanul care-i era cel mai drag. Pornind de la scene reale, de la oameni pe care i-a cunoscut (sărutarea pămîntului, Ion al Glanetaşului etc.) scriitorul s-a ridicat la ficţiune, care-şi are legile ei ce pot contrazice realitatea: „Artistul nu copiază realitatea niciodată. Realitatea pentru mine a fost numai un pretext pentru a-mi putea crea o altă lume, nouă, cu legile ei (...). Creatorul poate explica numai ceea ce face conştient; partea cea mai importantă a creaţiei se petrece în subconştientul lui şi deci rămîne şi lui însuşi inexplicabilă”.

„Trubadurul” Cincinat Pavelescu şi spiritualul Minulescu povestesc despre Boema literară pariziană şi bucureşteană, cu sedulele lor centrale la cafeneaua Vachette şi respectiv Kübler. Discuţiile acelea aprinse şi copilăroase despre tot şi toate, desfîşînd şi ridicînd gloriile literare, printr-un singur gest, entuziaste, pasionate, teribile şi fraterne. Ele ne apar astăzi aproape ireale, ca într-o îndepărtată şi fericită copilărie a literaturii noastre. „Reuşesc să public în Viaţa literară şi artistică a lui Ilarie Chendi — care se găsea în ceartă cu Sămănătorul patronat de N. Iorga — poezia Celei care minte (...). Poezia place aşa de mult că a doua zi toată cafeneaua Kübler recită pe dinafară primele două versuri... Vesel de succesul noului său colaborator, Chendi renunţă să mai cenzureze şi publică, cu plată chiar, toate marinele...”

Una dintre cele mai frumoase mărturii din acest volum e aceea a

lui Ion Pillat. Poetul are darul de a-şi spiritualiza amintirile, de a le da un suflet învăluitoare, de înaltă poezie. Universul copilăriei, casa bunnicilor de la „Florica”, Miorcanii, atmosfera austeră şi totuşi senină, locurile, munţii cu cioabanii lor preistorici, aceştia socoate poetul că au fost adevăraţii dascăli care l-au format, sursele autentice ale poeziei lui. Mai este apoi sentimentul unei legături tainice dintre el şi străbunii săi, asemeni celui simţit şi mărturisit de André Maurois, sentiment care-i determină într-un mod inexplicabil configuraţia operii. Poezia lui Ion Pillat stă sub semnul amintirii, al unei amintiri adinci, depăşind evenimentul biografic o amintire imaterială şi aproape inconştientă, spiritualizată, venînd de dincolo de copilăria poetului, din istorie, din sufletul neştiut al locurilor, al timpului şi al umbrelor trecutului.

Pillat mai povesteşte cum a publicat primele poezii în Convorbiri literare şi cum Maiorescu, atunci ministru de externe, foarte ocupat cu treburi politice, în ajunul războiului balcanic, l-a chemat şi a discutat cu el o oră, făcîndu-i observaţii pe text. În timpul discuţiei intră Petre Carp, şeful cabinetului de miniştri, şi-l invită pe Maiorescu să-i comunice nişte lucruri urgente. Maiorescu îi spune să aştepte: „Stai, acum poezia primează”. În focul frămîntărilor politice, Maiorescu găseşte, aşadar, un ceas pentru debutantul de nouăsprezece ani.

Tudor Arghezi e singurul dintre cei chestionaţi de Caracostea care refuză examenul retrospectiv. Toată „mărturia” lui nu e decît o justificare a acestui refuz. Şi totuşi el se mărturiseşte fără să ştie şi fără să vrea. Răspunsul, trimis în scris criticului, mi se pare o piesă extrem de preţioasă pentru cunoaşterea omului şi artistului. Arghezi îşi face atîtea scrupule în legătură cu scrisul încît ar fi trebuit să scrie foarte puţin. Şi totuşi, a fost unul dintre cei mai fecunzi scriitori! Muncit de scrupule şi incertitudini, dar izbucnînd într-un torent compensatoriu al imaginaţiei. Limbaşul prozei sale rămîne negalat în ce

privește invenția metaforică, asociațiile exterioare.

Refuzul de a vorbi de propria operă are totuși, în principiu, o motivare îndreptățită: „Dinaintea unei fructificări excepționale a simbului comun, comentatorul mirat caută bălegarul. Opera singură nu-i e de ajuns...” „A orbecăi în trecutul ne-

cunoscut nu dă un rezultat despre valoare...” etc.

Dacă mărturiile scriitorilor despre operă și evocarea unor momente din viața lor nu pot fi privite ca niște contribuții exegetice infailibile, ele rămân, în curgerea inexorabilă a timpului, imagini vii sustrate uitării care învăluie totul.

sanda radian

■

georgeta mircea cancicov : „călătorul”*)



Primele patru nuvele din culegera Georgetei Mircea Cancicov imbrățișează, ca și o bună parte din proza anterioară a scriitoarei, o lume apusă: cea a moșierimii parazitare.

Mai globală și realizată, în „Amurg” (1969), viziunea acestei lumi apare în noua lucrare a prozatoarei în cteva episoade cu pronunțat caracter grotesc. Încă în 1940, recunoscându-i vigurosul talent, G. Călinescu remarca drept o notă specifică a artei literare a scriitoarei „realismul fantastic, demonic, de un sălbatic umor”. Această trăsătură rămâne dominantă în ciclul de nuvele „Călătorul”.

În cea dintâi povestire care dă și titlul volumului, avem de-a face cu un soi de Oblomov român, găsim un pretext în dragostea filială pentru a abandona orice activitate lucrativă și a trăi claustrat în camera conacului său în ruină. Mai lucid decât mama și bunica sa, ambele gata să dea orice ca să-și păstreze „prestigiul” aristocratic, inginerul Alexin se poartă fără ifose cu oamenii și câștigă simpatia lor indul-

gentă. Nici el nu poate privi realitatea în față și trăiește ca un Don Quijote modern, în convingerea că, după ce va inventa o mașină de zburat, existența sa se va schimba radical. Slujit cu dragoste și credință de slujnica de la conac, Simca, un Sancho Panza feminin, el reușește să-și implinească visul, dar minunata mașinărie dă naștere la comentarii care transformă zborul într-o scenă ridicolă. Într-o ambianță unde verosimilul cedează pas fanteziei amuzante, scriitoarea se sizează acel amestec de ființă și năivitate, megalomanie și profitorism caracteristic categoriei de boteri scăpătați, descrisă de ea. Zeflemelile fărânelor constituie fondul sănătos al optiniei publice, reducând la micimea veridică „actele temerare” ale eroilor. Alexin, ca și Raluca, personajul principal din nuvelele „Răsfățata văilor” și „Cele două prietene”, confundă compasiunea sau hîrjoana cu afecțiunea și respectul pe care socot că ar trebui să-l inspire rangul și comportamentul lor. Raluca se consideră o moșierică liberală, soră cu Olga din „La Medeleni”. De fapt, ea nu se deosebește cu nimic de Steluța cea nărăvită, o frumusețe rurală destul de darnică cu nureii săi. Aerele magnanime sau autoritare ale Ralucai sînt repede spulberate de afronturile negustorilor, sătui să-i dea pe credit, de apostrofele familiare ale flăcăilor. Dacă însă Raluca și Alexin beneficiază de o ironie ușor îngăduitoare, din cauza candoarei lor, în ce privește celelalte personaje, liniile devin caricaturale, satira mult mai vehementă. Un tablou savuros de moravuri il

*) Ed. Cartea Românească, 1971.

constituie întreaga povestire „Masa diplomaților“. Eticheta, morga și distincția unui fastuos dîneu la moșia boierului Petru Rarin sînt reduse brusc la zero de izbucnirea minioasă a gazdei, tiran domestic, cu apucături de stăpîn oriental. Sughitul de neiertat al scorțosului englez, hohotele de ris nepotrivite ale atașatului francez, schimbă radical atmosfera, compromițînd protocolul. Gravitatea cu care cucoanele, în locul rețetelor de bucătărie, jonglează cu soarta statelor, este de tot hazul: „Doamnele dădeau atacuri în politica externă, în tot cazul extrem de discrete și foarte interesante. Se auzi așa: — Si la France... pauză, zgomot de tacîmuri.

Răspuns: — Si l'Allemagne... pauză, zgomot de tacîmuri. — La France, la Russie, oui la France și la Russie.

Sigur că numai femeile erau atît de pricepute. Era păcat să le contrazici. Apoi iarăși o liniște și mai adîncă după acest tumult de discuție înfocată.“

Indemînarea în caracterizarea unor grupuri sociale se observă la Georgeta Cancicov și în reprezentarea altor medii decît boierimea. De pildă, mica burghezie a tirgului moldovean, urmărită în esența ei tragică de Sadoveanu, se reliefează în „Călătorul“ cu manifestări bufone, cum sînt bovarismul plîmbărilor nocturne ale măcelarului Hulic sau certurile și rivalitățile între cele două negustorițe de mărunțișuri. Co-

micul, avînd la bază prăpastia între pretenție și posibilitate, rămîne același și cînd scriitoarea evocă trecutul (majoritatea navelor își plasează acțiunea înaintea primului război mondial) și cînd își îndreaptă privirile spre unele aspecte ale prezentului, intenția ei fiind să realizeze o proză de factură umoristică. Pentru a-și exercita critica asupra unor moravuri ale tineretului contemporan, autoarea în nuvela „Strada Primăverii“ alege — ca și în celelalte povestiri — scena colectivă, aici un bal de cartier. Punctul de atracție al reuniunii e ju-nelene leneș și profitor, într-o nouă ipostază a parazitismului social; el își arogă titluri și cunoștințe fără nici un drept pentru a da gata pe fetele din mahala. Dorința de a fi la modă, de a organiza petreceri antrenante după chipul celor din occident, dictează purtările, vestimentația, farsele, dansurile cuplurilor, ajungînd la efecte de un comic irezistibil. Expresivitatea limbajului, situațiile bufte, de o asperitate subliniată încă în 1939 de poeta Magda Isanos într-o recenzie despre „Moldovenii“, sînt caractere constante ale artei unei personalități literare bine definite în peisagiul beletristicii noastre. Ceea ce frapează ca notă generală este risul deschis, nereținut și lipsit de venin ascuns pe care-l stîrnește această operă de natură bocacciană prin umorul ei grotesc, fără umbre și fără false pudori.

virgil gheorghiu



dan rotaru:
„plînsul
oglinzilor“*)



Desigur că poezii se recunosc între ei. Se recunosc printr-un sistem de

*) Ed. Eminescu, 1971.

semnalizare aș spune special, dacă ideea aceasta n-ar fi răstălmăcită în sensul unei însingurări și desprinderi de uzul corespondențelor dintre oameni.

Prezentîndu-l pe Dan Rotaru, Gheorghe Tomozei îl investește bard și pe bună dreptate îl consideră un „biograf al lucrurilor“. E un biograf animist foarte melancolic, un sensibil descriptiv al vieții intime, suferînd de neîmpliniri și instrăinări. „Eu cel ce sufăr neîntrerupt de mine / Ca piersica de nepuțință de-a

fi stea" (Bolnav de Orfeu). Și totuși visul de-a rămâne alături de semenii lui îi aduce destăinuirea: „Cite odată ni-e frig / și atunci / ne-n-călzim în oamenii / pe care-i ținem pină-n gând" (Ochiul fantastic).

Spre deosebire de conștiința d-sale începători în poetică, Dan Rotaru se dorește clar și stăruitor de rezonanțe în lector, rămânând departe de vocabularul experimentărilor și exacerbarilor sintactice.

Îndrăznesc să afirm că Dan Rotaru e un evoluat restanțier al clasicismului, cu foarte multe valențe libere pentru moderne emancipări lirice. Iată o dovadă de ieșire din alveola paralelismului psiho-fizic: „Rănit de trup, de la un timp mereu / Sufletul meu bolește lângă mine" (Până la amintire).

Ca sistem tehnic, limbajul poetului mai suferă de baterea pasului pe loc, dacă nu pornește cumva dintr-un impuls al obsesiilor. Astfel mi se pare că acțiunea de spargere e prea frecvent repetată: „că au spart lumea spre a se înfrupta"; „și-o sparg ca pe-un ulcior cu veșnicie"; „pină se sparg și forma în care au curs"; „o, cum se sparg de ochii moi aceste lucruri"; „oglindea a-nghetă și vreau s-o sparg cu fața"; „vântul îmi sparge lumea de retine"; „chipurile cari mi s-au spart de memorie". Alteori apar brutale, „prozaice inadecvări: „Cineva mă păzea / scuihind soarele în privirile mele" sau naive confidențe ca: „nu

mă mai țin picioarele inimii" (Botezul erorilor).

Dan Rotaru sugerează poezia prin stilul notației. Pe acest făgaș ar putea insista mai mult. Exemplific: „Prea multă toamnă-n prea puține frunze! / Și de mirare toți copaci-s goi / Ni-s gindurile ude. Ud e chipul, / Ne lunecă pe umerii-amîndoi" (Octombrie). Sînt pentru deplina libertate a imaginației, pentru căutarea noului, pentru elementul surpriză, pentru asociațiile cît mai departate, cu condiția ca totul să rămînă într-o sferă de certitudine. Pentru că oricine poate conveni că fulgurea, căderea inefabilă a zăpezii nu are nici o tangență acceptabilă cu „icrele depuse de pești în nori" (între noi eroarea) contrastînd cu admirabilul ton de baladă în debutul poeziei „plinsul oglinzilor": „Și era o poveste frumoasă / în care vedem amîndoi timpul / prăbușindu-se în clepsidre".

Sînt o sumedenie de versuri demne de a fi citate, încercate de cel mai autentic lirism, și îl credem pe poet cînd declară că aude „cum trece poezia prin condei". Din întreaga plachetă, expresiv și grav se desprinde poemul „cîntec de lebădă" a cărui strofă finală, singură, ea, promovează marea sensibilitate și autenticul talent al lui Dan Rotaru: „Plecarea mea n-o s-o observe nimeni, / Va plînge-n struguri toamna mai departe / Și eu voi fi doar zgomotul ce-l face / O lebădă-ncepînd să-noate-n moarte."

florin mihăilescu

ion pascadi: „estetica între știință și artă"*)



Pentru cine citește cu atenție și receptivitate ultima carte a lui Ion Pascadi, apare limpede faptul că se

*) Editura Albatros, 1971

află în fața unei încercări mai mult decît binevenite, anume aceea de a exprima un punct de vedere asupra celor mai importante conflicte teoretice și practice ale esteticii și criticii contemporane.

Cunoscut publicului cititor și specialiștilor printr-o activitate neobosită pentru promovarea drepturilor disciplinei sale, autorul exprimă în general o soluție echilibrată și sobră, disprețuind extremele în spiritul unei rațiuni dialectice superioare. Această atitudine se face simțită și în „Estetica între știință și artă" începînd cu titlul și termi-

nind cu ultima ei filă. Demontind mecanismul unor antinomii mai mult sau mai puțin autentice, Ion Pascadi urmărește a descoperi de cele mai multe ori elementele comune pozițiilor ce par a se exclude sau caută comprehensiv să se apropie de motivele ce le îndreptățesc, fără a pierde însă din vedere unilateralitatea lor inevitabilă.

În acest spirit sînt trecute în revistă contradicțiile dialectice dintre ideal și real, social și individual, relativ și absolut, conținut și formă, libertate și normă, erudiție și creație, obiectiv și subiectiv, etc. etc. Secțiunea care cuprinde aceste debateri se și intitulează semnificativ „Alternative“, dar ea nu epuizează resursele acestui spirit metodologic, intrucit îl reîntîlnim în fond de-a lungul întregului volum, constituind în ultimă instanță o adevărată „faculté maîtresse“ a autorului, mai ales dacă ne reamintim și de lucrările sale mai vechi, în primul rînd de „Idealul și valoarea estetică“ din 1966.

Multe din soluțiile lui Pascadi sînt incontestabil judicioase, beneficiind de prestigiul adevărilor elementare, și e bine să se găsească cineva a le reaminti întotdeauna, mai cu seamă într-un moment în care unii dintre publiciștii noștri s-au dovedit a sfida cu ușurință și cu ușurătate forța constringătoare a evidențelor, prin cultivarea unor paradoxuri ieftine și mai mult decît discutabile. Numai că pentru a convinge și pentru a trezi adevărate sau măcar interesul nu ajunge, cel puțin în critică, să ai dreptate. Situația nu e desigur dintre cele mai fericite, dar nu se poate face abstracție de ea. Bătăliile se cîștigă nu numai prin forța argumentelor, deși acestea sînt esențiale, dar și prin farmecul talentului și acuitatea spiritului polemic. În absența acestora, adevărurile formulate, riscă să-și piardă din combativitate și din actualitate, rămînînd în starea unei cuminșenii ineficiente. O asemenea imprevjurare credem că se datorește pe de altă parte și caracterului de evidență al acestor adevăruri, de unde primejdia interpretării cărții drept un catehism al locurilor comune.

Pentru că trebuie să recunoaștem că susținerile lui Pascadi nu sînt decît de foarte puține ori absolut personale și atunci ele deșteaptă, ca de exemplu în cazul ideii de progres în artă, suficiente rezerve pentru a nu izbuti să ne rețină. În definitiv a împinge eforturile către obiectivul mai ambițios de a descoperi și avansa adevăruri latente nu ni se pare deloc în contradicție cu necesitatea ponderii științifice și a lucidității. Mai mult chiar, considerăm că orientarea spre închegări sistematice proprii, în marginile desigur ale viziunii marxiste, nu poate fi decît profitabilă. Dimpotrivă Ion Pascadi, partizan altfel al abstracției și al esteticii filozofice, manifestă o prudență exagerată față de ideea de sistem și o curioasă pasiune pentru eseism, abdicînd astfel de la rigorile mai severe ale disciplinei sale printr-o concesie față de una din obsesiile criticii actuale. Faptul rămîne oricum regretabil intrucit filozofia și odată cu ea și estetica au demnitățile lor irecuzabile, care se revendică aproape integral de la efortul sistematic și nu de la eseistica oricît de scintei-toare, a cărei însemnătate sîntem departe de a o contesta, dar ale cărei limite sîntem tot atît de departe de a le ignora.

E păcat așa dar că multe idei prețioase din noua carte a lui Pascadi rămîn la limita a două condiții, dintre care niciuna nu e asumată pînă la capăt: eseistica — din lipsa de nerv (nu nervi!) polemic, iar construcția și ipoteza — din teamă (repetăm curioasă!) de sistem. Fiîndcă sînt într-adevăr în această lucrare, dincolo de numeroasele locuri comune, cîteva sublinieri de maximă importanță printre care semnalăm pe aceea a implicațiilor axiologice și interpretative ale textului socio-cultural sau pe aceea atît de precis și nuanțat exprimată a specificității artei care nu anulează nicicum aderențele sale la întregul complex de valori ale umanității. Vrem să evidențiem de asemenea și rezolvarea corectă a problemei obiectivității valorii, care îl preocupă pe autor încă din „Idealul și valoarea estetică“ și care, înțeleasă cu atenție la toate nuanțele

și complicațiile sale, este, deși incompletă, fundamental justă. Pascadi pune în lumină faptul indiscutabil că valorizarea nu e o operație subiectivă în sens arbitrar și gustul nu înseamnă numai decit capriciu, intrucit — conștient sau spontan — contemplatorul artei și mai ales criticul raportează opera și la un anumit ansamblu axiologic care îl predetermină, fiindu-i deci obiectiv. Libertatea subiectului critic e o mare iluzie în care se complac două categorii de slujitori ai celei de-a zecea muze: cei care nu cunosc adevărul și n-au antene (culturale) pentru el și cei care nu vor să-l cunoască din pura utopie a îndeterminării.

Intr-un spațiu așa de restrins nu se poate face însă discuția cuvenită unei asemenea cărți. N-am epuizat deci ideile ei prețioase. Și totuși acelea rămân mai puține decit acelea de circulație prea generală, astfel încit autorul, oricum indecis asupra situației sale între eseu și construcție teoretică, pare a-și demonstra mai mult o vocație de popularizator al esteticii (vezi și „Gusturile între da și nu“) decit una de creator original, îndrăzneț și decis să-și asume toate riscurile ce decurg de aici. Cum sintem siguri că o asemenea încheiere nu-l poate satisface nici pe departe, îl așteptăm cu viitoarea sa carte. Deocamdată minusa aruncată de I. Pascadi n-a fost ridicată de critici. Deocamdată!

p. veronica



gabriel gafița: „moartea măștilor”



De la început trebuie spus: autorul are puțin peste 18 ani. Nu e o indiscreție, și, de altfel, nimic nu o trădează. Interesant e însă că, fiind o culegere de nuvele, ele trebuie să fi fost scrise în timp: doi ani? trei ani? Oricum, asta înseamnă că Gabriel Gafița „comite“ proză „de mult“, de altfel a și apărut pentru prima oară, acum doi-trei ani într-o revistă a tinerilor, un „căpitan la 15 ani“ pe fregata iluziilor? Nicidecum. În deobște, despărțirea de copilărie e privită de adolescent cu ochi nostalgici, iar adolescența, tot în deobște, cu furie, de tînăr. Ei bine, nu e cazul autorului de față. Ignor dacă va fi trecut vreodată prin nostalgia „virstei de aur“. Ju-

decind după nuvela în care e vorba de porțile paradisiului, strașnic străjuite de clasicul sîn-pietru, dincolo de care nu există paradisu pierdut, s-ar zice că nici n-a crezut vreodată în paradisu. De faza doua e la fel de departe: peste pragul pubertății n-a trecut cu palpitul obișnuit, l-a sărit. Sau și-a lăsat dintr-odată două virste în urmă, ca două piei de șarpe simultan năpirlite, fără doruri, fără păreri de rău. Covorul fermecat al poveștilor îl poartă pe un amfizion nu într-o lume mirifică, ci în salonul unor jocuri de noroc și destin, care-i demonstrează tocmai „moartea măștilor“. Le joacă niște posesori ai tuturor tainelor diplomației (constind în cei patru D: distins, distrat, dis-tant, discret), care nu știu însă că au început să mai existe, că au răposat odată cu lumea lor, cu monarhul lor. Intr-o altă nuvelă, un ins vrea să ajungă pe „scara principală“ într-un soi de castel păzit de portari kafkieni parcă (reminiscența „Castelului“ e delibărată), dar nici cînd se află în prezența celui căruia voia să-și descarce sufletul, nu reușește decit să ingaime cîteva vorbe. Masca romantică a poveștilor cu „părinții dragi“ e și ea smulsă, la rece, fără regrete postume; în

*) Ed. Lătera, 1971.

altă povestire: vinjoși, sălbatici, adorați de femei ușoare, romanticii corsari fură orologiul de aur al unui oraș, înlocuindu-l cu unul de metal neprețios. Obicei clasic al bandiților, cărora le cad victimă inșiși „apologhiști” forței. Într-o alta, sadoveiană ca stil, nuvela, un căutător oriental de înțelepciune, descoperă că monarhul reputat ca înțelept își ținea de fapt claustrat înțeleptul într-un labirint. Care înțelept este, de fapt alter-egoul regelui viețuitoarelor: omul. Divorțul, deci, între forță și rațiune, ce se răzbindă, ca de atâtea ori, împotriva celui ce n-a știut să le armonizeze.

Am putea firește descifra fiecare nuvelă. N-avem de ce face însă inventarul simbolurilor și tâlmăcirea lor, substituindu-ne cititorului. Dar fimem să reamintim vîrsta celui ce le folosește, foarte tînără, mai ales

cînd nu e vorba de poezie. Natural, vîrsta nu scade nici nu sporește valoarea unei cărți. Versurile lui Labiș rămîn pentru ceea ce e în ele patos și vibrație. Glosarea pe marginea biografiei e treaba prietenilor și istoricilor literari, fără să-l afecteze în vreun fel pe autor. În cazul de față, se poate spune că, dacă tînărul Gașița nu s-a „născut matur”, în orice caz el posedă și un dar al său de a crea atmosfera, o lectură variată, nesuperficială (de la Sadoveanu la Kafka și Borges), și darul de a se despărți ușor trist, ușor parodic, de diverse stiluri. Un livresc deci? Livrescul e livresc cit e dat drept trăire. În „Moartea măștilor”, unde orice ochi atent descoperă distanțarea cu un zîmbet discret, de modelele iubite, asistăm la startul unui prozator care se pregătește a-și găsi propriul său drum.

vasile vetișanu



gh. al. cazan: „fundamentul filozofiei la mircea florian”*)



Cercetării autentice, sistematice și critice a gîndirii filozofice românești i s-a adăugat recenta lucrare apărută despre filozofia lui Mircea Florian. Autorul se mișcă pe spații largi de gîndire, propune puncte de vedere originale asupra sensurilor pe care le capătă o serie de concepte filozofice, în confruntare directă cu orientările filozofice existente pe plan european, așa cum s-a format gîndirea lui Mircea Florian. După rigoarea impusă istoricului filozofiei metodologic și inter-

pretativ, Al. Gh. Cazan dezvăluie substanța și laturile conexe ale unei filozofii cu largă influență în gîndirea interbelică românească. Evidînd tendințele mărginite ale clasificărilor și etichetărilor, care sărăcesc cunoașterea de conținut a unei opere filozofice, autorul urmărește principiile fundamentale, cu valoare programatică și orientativă în gîndirea lui Mircea Florian. O astfel de cercetare și elaborare asiduă, dar și spornică, cu flexiuni de adîncime în problematica permanentă a unei filozofii, reușește să ne dea o imagine atocuprinzătoare despre om și operă. Cele două părți ale lucrării se supun unuia și aceluiași principiu, acela de a repune — critic și sistematic — în lumină dominantele unui sistem de gîndire, aparținînd raționalistului Mircea Florian. Ne aflăm, așa dar, în aria de cuprindere a unor probleme ridicate de critica întreprinsă de Mircea Florian asupra conceptului de metafizică în istoria filozofiei, a relației pe care o presupune cu teoria experienței și, în fine, cu însăși filozofia ca disciplină teoretică. Dacă schematismul a putut fi înlă-

*) Editura Științifică, 1971.

turat în înțelegerea problemelor de mai sus, aceasta se datorește faptului că autorul a pus în dependență directă toate motivațiile ideatice și laturile constitutive ale filozofiei lui Mircea Florian.

În acest sens, începuturile filozofice ale lui Mircea Florian sînt analizate în contextul social-istoric al primei jumătăți a secolului nostru, într-o evoluție treptată a gînditorului către problemele fundamentale ale filozofiei. A existat la acest gînditor chiar un „proces de autolămurire filozofică, nu totdeauna soldat cu rezultate științifice“ (p. 9). În această depășire și autodepășire continuă, confruntare și îndoială asupra rezultatului cîștigat, merită să întărească și să adauge noi argumente premiselor inițiale, s-a plăsmuit filozofia lui Mircea Florian. O găsim această filozofie în preocupările studentului Mircea Florian despre destinul științei și metafizicii, pînă la lucrările de sine stătătoare, cum ar fi: *Reconstrucție filozofică, Cunoaștere și Existență, Dialectica de la Platon la Lenin, și altele.*

Disocierile multiple în cuprinsul operelor de mai sus, ca și continuitatea problematică, îi dau dreptul autorului lucrării să considere „că gîndirea filozofică a lui Florian nu se înfățișează deci ca pornind de la critica metafizicii la filozofia datului“ (p. 17).

Punctul de plecare, privitor la metafizică, la „ce este ea?“, presupunea mult mai mult. Întrebarea făcea necesară o determinare a principiilor care dădeau posibilitatea constituirii metafizicii și susținerii ei. Așa se explică, consideră Al. Gh. Cazan, de ce Mircea Florian a căutat să lămurească cele două direcții pe care le poate lua problema metafizicii, adică „a) definirea metafizicii ca știință a primelor principii și b) definirea formelor de metafizică în funcție de felul în care ele înțeleg obiectul filozofiei“ (p. 22). Evident, după remarca autorului, Mircea Florian a stăruit în ideea de a „fi găsit soluția problemei în „filozofia datului“, adevărata metafizică după părerea sa“). O astfel de întemeiere a metafizicii își avea rațiunea doar întrucît relua procesul în care diferitele metafizici

anterioare și-au determinat propriul lor obiect. Demersul teoretic al autorului, însoțit mereu de o pătrunzătoare analiză, dezvăluie această alăturare și conjugare de probleme. O limpede detașare, manifestîndu-se uneori subaltern, dar esențializînd, restabilește conexiunile diverse de constituire a unei metafizici în concepția lui Mircea Florian. Prin procedeul folosit de autor, minuțios și analitic, se desprind semnificațiile pe care le au diferitele tipuri de transcendență, în nemijlocita lor relație cu metafizica. (p. 28).

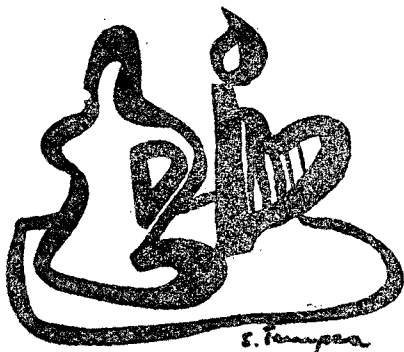
Modalitățile specifice de a pune problema transcendentului metafizic și a transcescentului epistemologic de către Mircea Florian, în confruntare cu teoriile despre transcendență ale lui Meyerson, Heidegger și a altora, dau posibilitatea autorului lucrării de a găsi temeurile criticii făcute de gînditorul român asupra unor doctrine influente în epocă. Poate că finalitatea criticii de mai sus are valoarea cea mai reală în măsura în care Mircea Florian arată că în cazul „existențialismului în genere, și nu numai cel heideggerian, prin modul în care și-a imaginat locul omului în lume se înregimentează doctrinele intuiționist-iraționaliste“ (56). În critica acestor din urmă doctrine au excela Mircea Florian, după opinia autorului. Îndeosebi în perspectiva critică, filozofia lui Mircea Florian se va îndrepta asupra intuiționismului lui Bergson. Apariția iraționalismului, geneza sa, este pusă în lumină cu o deosebită vigoare. Nu însă, fără ca autorul să explice înțelegerea greșită de către Mircea Florian a cauzelor care au favorizat constituirea gîndirii iraționaliste, concepută într-o relație cu raționalismul, mai precis, ca o „consecință a dogmei“ activității conștiinței sau gîndirii“ (p. 107), deși, după Al. Gh. Cazan „gînditorul va apăra logica și rațiunea, criticînd încercările iraționaliste de abandonare a logicii și de instaurare în filozofie a ficțiunii, a iluziei, a credinței, a imboldurilor afective“ (p. 110).

O atenție deosebită acordă autorul problemei *datului* la Mircea Florian, rediscutînd problema în-

fluențelor pe care le-a suferit, în-deosebi de la J. Rehmke. A fost însă o influență în partea *sistematică*, deoarece „în opera lui Florian ponderea revine părții *critice*. Chiar și cantitativ partea sistematică se află sub nivelul celei critice“ (p. 132). O interpretare nouă a *datului* ne oferă Mircea Florian de câte ori îl supune discuției. *Datul* are un înțeles în raport cu realitatea materială și cea spirituală, pe care le „cuprinde ca specii ale sale subordonate atât dătătorul, cât și primitorul (atât lumea externă, natura), cât și conștiința“ (p. 152). Într-o astfel de relație ar consta noțiunea de *dat*. În aceeași direcție este analizată problema *datului* în raport cu ceea ce Mircea Florian numea *conștiința indeobște*, ripostînd psihologismului influent în filozofia modernă. O incursiune singulară face autorul în universul filozofiei, ca disciplină fundamentală și autonomă, a gnoseologiei, considerînd că „teoria cunoașterii, prin faptul că este determinare a celei a datului și a celei a experienței, ilustrează că Mircea Florian își fundamentează filozofia pe o anumită înțelegere a *obiectului*, deci pe *gnoseologie*“ (p. 187). De la acest punct, exprimat mai sus,

poate începe discutarea gnoseologiei gînditorului român, în concepția autorului.

Lucrarea despre Mircea Florian are meritul de a cuprinde în ansamblu opera gînditorului român, apreciînd valoarea ei pozitivă într-un moment de intensă afirmare a iraționalismului în filozofia universală și românească. În același timp, lucrarea stabilește coordonatele proprii filozofiei lui Mircea Florian, viziunea largă și deschisă asupra lumii, care-i păstrează încă neștirbite o serie de probleme legate de rolul de totdeauna al filozofiei, în viața individului, în viața socială și a umanității. Poate că tocmai această din urmă putea fi amplificată, arătîndu-se modul specific, *constructiv*, în care filozofia românească raționalistă din perioada interbelică a răspuns problemelor ridicate de filozofia europeană în directă legătură cu condiția umană, cu valorile și creațiile spiritului. După cum o ediție nouă ar putea face cunoscută mai pe larg activitatea filozofică postbelică, a celui care, pe bună dreptate spune autorul la începutul lucrării sale, „a fost, într-un anume sens, contemporanul filozofic al filozofiei contemporane“.



„România literară”, nr. 43/971

Cu acest număr al „României Literare” se confirmă tendința prin care echipa redacțională în frunte cu reputatul critic și publicist G. Ivașcu, imprimă revistei o adecuată ținută ideologică prin reflectarea spiritului actual al epocii, al problematicii ei.

În primele pagini ale revistei apar articole și studii comemorative despre viața și opera literară a lui Mihail Sadoveanu, de la a cărui moarte s-au împlinit la 19 oct. zece ani, și se constată din nou că despre mării scriitori se scrie aproape întotdeauna la comemorări și aniversări. Revista atrage atenția asupra necesității unor studii de critică a operei sadoveniene, studii care să stimuleze atitudini și mișcări de idei noi în raport cu o operă mereu deschisă lecturii. D. Micu, Paul Georgescu și Mircea Martin semnează cronici despre opera lui Sadoveanu, mai exact spus despre modul cum poate și trebuie să fie înțeles Sadoveanu, dincolo de limpezimea lui majestuoasă.

Semnalăm în pagina a doua a revistei apariția rubricii „Din 7 în 7 zile” care, așa cum spunea Al. Ivasiuc încă din numărul 41, este o cronică săptăminală a evenimentului politic, ca act de participare scriitoricească, stabilind legătura dintre artă și viața concretă.

Poezia este reprezentată prin Victor Eftimiu, cu „Joc de nori” și „Am fost prea mult”, prin impetuosul Adrian Păunescu, întors din SUA după o ședere de 217 zile și care publică în paginile revistei un „ciclu american” de poeme interesante, din care ne-au plăcut mai cu seamă

„Gîndește-te, gîndește-te cu bucurie” și „Dincolo”. Același număr oferă găzduire unui grupaj de poezii al tinerei și talentatei poete Ioana Diaconescu, o promisiune prin sensibilitate feminină și ingenuitatea ideii. S. Damian, la rubrica „Dezbateri actuale”, publică un articol intitulat „Elemente de fundal”, în care arată că vechile mituri ale căror elemente populează poeziile actuale, precum și decorul minimal și stagnant al unui peisaj liric, încetează a mai răspunde unei necesități social-istorice și riscă să devină desuete, astfel încît poetul trebuie să găsească „corespondențe pline de substanță și de plasticitate în lumea aflată în mișcare, în dramatice și neașteptate metamorfoze”, cum sînt cele ale lumii noi, evoluată divers, în care trăim.

Ne-am mai bucurat în numărul acesta, de antologia de texte a peste cincizeci de scriitori din lumea întreagă vorbind din nou despre Brâncuși și alcătuită în mod elogios de același fidel Ion Creangă. Comentează Ov. S. Crohmăniceanu.

Ion Frunzetti, zgîrcit în ultima vreme cu apariții publicistice, semnează un interesant studiu despre Pablo Picasso. L-am citi cu plăcere, mai des, deci îl vom aștepta.

Aceasta, pentru a nu șeama decît secțiunii dintr-o revistă ce-și menține un binemeritat prestigiu. Revista cîștigă în densitate prin orientarea și felul de prezentare al materialului publicat, impunându-se ca una dintre publicațiile de bază ale presei literare din țara noastră.

MELANIA CHIRIACESCU

„Amfiteatru”, nr. 9/1971

Inexplicabil și întristător de cenușiu acest număr al revistei! Poezii multe, poezie puțină. Proză fi-

ravă, un reportaj, alt reportaj, desene. Paginile rezervate elevilor — nici mai rele, nici mai bune decît

celelalte. Fotografii. Marian Popa scrie, depășind, ca de obicei, măsura, în toate sensurile, despre eseu politic. Nici măcar acolo unde apăreau, comentate, texte celebre de estetică, nu găsim decât un fragment, plin de locuri comune, din cartea lui Oto Biholji-Merin, „un autor francez necunoscut până acum

— arată redactorul șef al revistei — care a scris recent, însă, o carte destul de interesantă“. Bine că ne-am găsit noi, la „Amfiteatru“, să-l facem cunoscut lumii! Mă întreb cîți cititori a ciștigat și cîți a pierdut „Amfiteatru“ după lectura acestui număr de septembrie?.

A. S.

„Steaua“, nr. 11/1971

Numărul pe care-l prezentăm cuprinde un editorial consacrat nou-lui an de învățămînt filologic. „Un elogiu posibil“ adus de Mircea Zăciu „Contemporanului“ și altul — expres (Aurel Rău, Teohar Mihaș) — pentru autorul *Învățăturilor* către Teodosie, un reportaj, poezii de St. Aug. Doinaș, Agatha Grigorescu Bacovia, Andrea Zanzotto, Matei Călinescu, Dan Mutașcu, proză de Szilagy István, Heinrich Boll și Radu Mares (exercițiu, poate util pentru autor, după modele ilustre, dar cu prețiozități — „pregătirea își devenise suficientă sieși“ — și inadvertențe — „privirea lui îndreptată spre mine... reflecta consecința! ? unui gînd oarecare...“ — desigur proprii).

Mai bogat și divers, sectorul de critică impune atenției „figurina“ desenată de Leon Baconsky uitatului poet Oreste, severitatea, probabil îndreptățită în plan absolut, cu care Petru Poantă caracterizează cea mai recentă exegeză românească a lui Proust, („Cartea lui Mircea Berindei este o modestă popularizare a lui Proust, pentru neinițiați“), precum și judiciozitatea însemnărilor privind cărțile românești și străine. Nedumerește, însă, cronica literară. Cea semnată de Mircea Tomuș la volumul de versuri „Ce vinăt crîng“ de Eta Boreriu, după o lungă și sfătuitoare descriere a motivelor poetice („incursiune direcționată“ îi zice criticul) se încheie cu o constatare și cu o întrebare lăsată fără răspuns:

„După cum se poate vedea, volumul de față împlinește o traiectorie a înțelesului său, desăvîrșind sensul intim al unui spectacol răscolitor, dramă a materiei în care eul poetic anulează cît poate mai mult din limitele care îl separă de ambianță. Ce poate spune, însă, această împrejurare despre valoarea poeziei respective?“ (Ei, aici e-aici, într-adevăr, cum e cu valoarea respectivă?)... un eventual comentariu ar trebui să sacrifice, de la bun început, orice pretenție de sistemă, atent doar la glasul gîndurilor (adică „nu se poate spune în cuvînte“ -n.n. A.S.). Este și motivul pentru care... ni le rezervăm (poeziile reușite din volum) abstrăgîndu-le comentariului, pentru egoista și poate vinovata plăcere a lecturii repetate“. Petrecere frumoasă și mersi pentru cronică! Virgil Ardeleanu mărturisește marea surpriză pe care Marin Preda i-a făcut-o, personal, prin „Imposibila întoarcere“, „carte pe care o așteptam demult“ (curat surpriză!) „Surpriză — spune criticul — deoarece... eu nu mi-am dat seama că articolele publicate aproape săptămînal.. pot da naștere unei cărți perfect rotunde, reprezentative în cel mai înalt grad pentru autor“. Reținem și o foarte pătrunzătoare observație a cronicarului: „schimbările sînt cu atît mai rapide și spectaculoase, cu cît ele nu se petrec lent...“ Evident, nu?

Bine echilibrate, paginile de „arte“ includ rubrica lui Rodolpho („Avem actori, n-avem filme“), la care ne

dăm adeziunea (inclusiv în ce privește „talentul colosal ce se numește Toma Caragiu“) remarcînd, însă, că din vechea gardă de actori ai „Scrisorii pierdute“ Carmen Stănescu nu face parte. „Insemnările în actualitate“ laudă „Lucefărul“, înțepă „România Literară“ și marchează o penibilă recrudescență antimaziliană. Rezonabilitatea și-a găsit locul abia pe ultima foaie, la rubrica de sport: „... să nu pierdem

din vedere că prăpăditul ăsta de fotbal este, totuși, un joc. Nu e nici o dramă că pierdem sau credem că o să pierdem nu știu ce competiție oficială. Am trecut noi prin războaie adevărate și, totuși, am rezistat. N-o să rezistăm ca spectatori la o glumă făcută de 11 flăcăi plus cîțiva conducători?... Și, mai zic, peste toate, să ne păstrăm umorul...“ Da, dom'le, de acord!

A. SAVU

„Cadran“, nr. 2/1971

Bogat și variat conținutul celui de al doilea număr din caietul cultural al cenaclului „George Bacovia“, editat de Casa de Cultură a sectorului 5. Redactorul șef al acestei publicații este poetul Ștefan Popescu.

Revista se deschide cu cîteva mărturii și documente inedite privind istoria zilei de 23 August 1944. Este vorba de activitatea desfășurată de o seamă de intelectuali progresiști, în colaborare cu muncitorii tipografi de la tipografia Institutului Central de Statistică din strada Latină, în zilele din ultima decadă a lui August 1944, cînd ocupanții hitleriști mai terorizau Capitala cu bombardamentele lor. Cu temeritate și abnegație acest grup de tovarăși a tipărit și difuzat primele afișe și primele ziare care anunțau ieșirea țării noastre din războiul antisovietic și profilarea, într-un viitor apropiat aceluși moment, altei orînduirii sociale. Director al tipografiei din strada Latină, în acel timp, era scriitorul Ștefan Popescu. Redacția improvizată în strada Latină

a fost vizitată în acele zile de personalități proeminente ale partidului. Din cuprinsul documentelor publicate în „Cadran“ citim cu emoție că între voluntarii care au ieșit atunci în stradă să vindă primele numere din „România Liberă“, se număra și Anton Golopenția, aceeași strălucită inteligență creatoare, prematur și absurd dispărută. Interesant, consemnînd fapte tot atît de pușin cunoscute din anii războiului, este articolul lui Gavril Marcuson intitulat „Amintiri din ilegalitate“.

Partea beletristică și critică a revistei „Cadran“ poartă semnăturile scriitorilor membri ai cenaclului „George Bacovia“, la care se adaugă un număr de colaboratori din afară.

Materialele, de o mare varietate, semnate de profesioniști și de amatori, degajează o atmosferă de tinerete entuziastă. Iar întîlnirea, în aceste pagini, a unui însemnat colaborator probează și mărturisește simpatia de care se bucură noua publicație.

N. VANCU

Afinitățile autorului ciclului Maigret cu clasicii ruși pot părea ciudate. Interviuul lui Georges Simenon, publicat în acest număr al revistei, este însă concludent. Primul contact cu literatura clasică rusă datează din copilărie. Mama sa avea la Liège o pensiune, unde viitorul romancier a cunoscut studenții ruși, care aveau legături cu mișcarea revoluționară și de la ei a aflat despre Pușkin, Turgheniev, Gogol, Dostoievski, Cehov și Gorki. La 13 ani l-a citit pe Gogol și a rămas uluit. Deși universul gogolian îi era cu totul străin, comuniunea sufletească cu această lume stranie și neobișnuită s-a stabilit surprinzător de repede. Pentru că „Gogol l-a luat pe om așa cum îl vedem cu toții, l-a descompus în părțile sale componente, apoi l-a recompus astfel încât acest om creat din nou ne-a devenit mai apropiat decât acela pe care îl întâlnim în fiecare zi“. Lui Gogol îi datorează Simenon, în mare măsură, interesul pentru destinul omului de rând din societatea contemporană. „Nu am căutat nici eroi, nici fapte eroice, nici situații tragice, ci oamenii cei mai obișnuiți, păstrându-le autenticitatea și, fără a-i desprinde din cadrul existenței lor obișnuite, am căutat în același timp să dezvălui rezonanțele eroice ale vieții lor“.

Cehov rămâne pentru Simenon scriitorul „numărul 1“, față de care resimte o adevărată „dragoste frățească“. Marea calitate a lui Cehov constă în faptul că „el a fost cel dintâi care l-a considerat pe om, nu ca o entitate închisă în sine, ci l-a văzut în mediul lui, în pulsația vieții... Orice personaj al lui Cehov este redat multilateral: autorul nu caută să-l explice, ci te face să-i simți întreaga complexitate. Spre deosebire de personajele majorității romancierilor, eroul lui Cehov nu a ajuns încă la o completă cunoaștere de sine și caută să se găsească pe sine, așa cum mulți dintre noi își caută locul în viață. Caracteristică pentru Cehov, ca și pentru Go-

gol, este — după părerea lui Simenon — dragostea și înțelegerea pentru om, pe care niciunul nu-l condamnă definitiv și pînă la capăt. De aici derivă și umanismul lor. În „tehnica literară“ cehoviană Simenon relevă cu admirație absența totală a efectelor artificiale, a strălucirii căutate, el scrie „under key“, cum spun englezii, în semi-tonuri, care îl deosebesc de monumentalitatea strălucitoare a lui Tolstoi.

Dostoievski este unul dintre „fenomenele rare“ ale literaturii universale și opera sa poate fi asemuită operei lui Shakespeare. El „a fost mistuit de toate pasiunile umane într-un asemenea grad, încît era un monstru și un geniu totodată“. De aceea, aproape la orice romancier contemporan se poate găsi ceva „din Dostoievski“, care a atins aproape toate vibrațiile și stările sufletului uman. „Principalul la Dostoievski, cred eu, este o nouă tratare a noțiunii de vină. E o noțiune foarte complexă, nici pe departe atît de clară și precisă cum e expusă în codul penal. Ea se află la baza dramei personale a fiecărui om“.

Întîlnirea lui Simenon cu Gorki s-a făcut de asemenea în adolescență, iar „Mama“ i-a lăsat o profundă impresie. E interesant de remarcat că, în operele lui Simenon, mamele sînt de multe ori prezentate ca ființe egoiste și despotice: aceasta, explică el, pentru că recurgea, la „datele statisticilor poliției“...

Admirator al teatrului cehovian, pe care l-a cunoscut între 1922—1935 în regia lui Pitoeff, precum și al unora dintre piesele lui Gorki, printre care „Azilul de noapte“, Simenon nu cunoaște aproape de loc literatura sovietică contemporană. L-a cunoscut pe Ehrenburg, a citit puțin din Alexei Tolstoi, și alții. De altfel, mărturisește că nu cunoaște nici literatura franceză, nici pe cea americană contemporană (s-a oprit la Faulkner, Steinbeck, Hemmingway și Dos Passos).

Cîteva mărturii despre propria sa creație: „La început scriam anual 6 romane, apoi 5, iar acum nu scriu mai mult de cinci... De regulă, primul roman îl scriu cam prin februarie. E un roman „semni-negru“, apoi începe vacanța școlară, la sfîrșitul căreia scriu un „roman trage-

die“ și, în sfîrșit, în noiembrie mă apuc de un „Maigret“. Ceea ce e mult mai simplu...“ Ca un compozitor care, obosit de simfonii, se odihnește compunînd liederuri, Simeon se înfăoșe cu regularitate la popularul său ciclu Maigret.

I. P.

„Les temps modernes“, nr. 301-302/1971

Două treimi din cele patru sute de pagini ale ultimului număr (dublu) al revistei de sub conducerea lui Jean-Paul Sartre, sînt folosite pentru dezbaterăa temeii „Uzina și Școala“. Pornind de la ideea că diviziunea socială a muncii se bazează pe o ierarhizare a sarcinilor și această ierarhizare e materializată în caracterul obiectiv și științific al tehnicii de producție (care la rîndul ei reclamă o diviziune ierarhică a muncii) revista susține că oamenii trebuie formați în așa fel ca să-și accepte poziția pe scara ierarhică. Aceasta este funcția pe care trebuie să o îndeplinească școala. De aceea, susține „Les temps modernes“, revoluționarea școlii cît și aceea a diviziunii ierarhice a muncii trebuie socotite de egală importanță.

Întinsa și substanțiala dezbateră din paginile revistei pariziene, atît de aplicată problemelor sociale, începe cu mărturia a doi muncitori, Luciano Parlanti și Franco Platania, de la firma Fiat. În continuare revista publică un ansamblu de texte despre raportul uzină și școală, în care sociologi, filozofi, pedagogi, istorici și activiști sindicali își exprimă părerile și aduc în discuție o seamă de date inedite. Între aceștia cităm: André Gorz, Antonio Lettieri Samuel Bowles, Jean-Claude Guérin, Charlie Brown, Jean-Claude Girardin, Theo Dietrich și E. W. Lami. Între titlurile sub care figurează aceste texte e destul să amintim următoarele: tehnică, tehnicieni și lupta de clasă; Contradicții ale învățămîntului superior; Critica sindicalismului care predă;

Freinet, pedagog revoluționar și Școala activă industrială a lui P. P. Blonsky.

Dezbaterăa e vastă, cu o multitudine de aspecte și ea nu poate fi rezumată în această notă de semnalare. Dar din cuprinsul ei vrem să relevăm numele a doi precursori și vizionari care au intuit, cu decenii înainte, că școala va trebui să iasă din perimetrul teoretic pentru a fuziona cu practica. Este vorba de institutorul francez Célestin Freinet și de pedagogul rus Pavel Petrovici Blonsky, cel care a conceput o „pedagogie activă socialistă“.

Activitatea pedagogică a lui Freinet a început într-un sat din Haute-Provence, la o școală primară, în anul 1920. Grav rănit la plămîni în timpul războiului, această stare l-a determinat să se așeze la Barsur-Loup, în Alpii maritimi, pentru a-i învăța carte pe copiii muncitorilor agricoli de acolo. Studiînd opera pedagogilor la modă în acel timp: Decroly, Ferrière și Montessori, aprofundînd opera lui Marx și Lenin, tînărul institutor stie să observe cu acuitate și comportarea clasei pe care o dăscălește. El își dă seama de deficiențele vechii tehnici pedagogice atunci cînd vede că atenția celor 35 de copii pe care-i are în clasă evadează dincolo de zidurile de închisoare ale școlii, atrasă de freamătul vieții de afară, a satului. Cea dintîi acțiune a lui Freinet a fost punerea în contact a școlarilor cu atelierăele meseriașilor din localitate. După vizitele făcute în grup la aceste locuri de muncă

în școală a început o activitate practică, îngemănând munca intelectuală cu cea manuală. Urmarea a fost crearea unei cooperative locale de producție și consum pentru produsele și nevoile țăranimii locale. Școala și-a deschis ferestrele spre viață și înfățișarea ei este cu totul alta din clipa cînd institutorul și-a dat seama că dependența de mediul care o condiționează este un element cheie în procesul de educație a maselor. De aici ideea educației de clasă și convingerea că școala tradițională nu va putea fi niciodată instrumentul de eliberare a claselor oprimate. Colaborator al revistei de avangardă „Clarté” condusă de

Barbusse, Freinet își situează pedagogia pe terenul ferm al marxismului.

Tot pe principiile gândirii marxiste e concepută și „pedagogia activă socialistă” a lui Blonsky (1884—1941). Susținind că formația polivalentă a copilului nu poate fi obținută decît în uzină, Blonsky spune: „Ceea ce contează înainte de toate în educația activă, este faptul că copilul devine încetul cu încetul stăpînul uneltelor și a tehnicilor de producție”. Blonsky dezvoltă ideile lui Marx indicînd căile practice pentru educația omului din societatea fără clase.

VL. B.

„Les lettres françaises”, nr. 1400/1971

Săptămînalul parizian de literatură și artă condus de Louis Aragon reprezintă, fără îndoială, o glînda cea mai fidelă a tot ce apare nou în cîmpul creației artistice, nu numai în Franța ci pe întregul glob. Literatura — atît cea originală cît și traducerile tipărite de editurile franceze — ocupă cele mai multe pagini, prin comentariile pe care criticii și recenzanții hebdomadarului parizian le publică cu prilejul fiecărei noi apariții. Trecerea din viață a unor mari personalități ale literaturii sau aniversarea altora, au fost celebrate de valoroasa revistă prin pagini de atență și densă analiză. Ele sînt în măsură să-l informeze pe cititorul obișnuit asupra valorii scriitorilor respectivi și, în același timp, să aducă noi puncte de vedere care pot interesa cercurile specialiștilor și mediile universitare. Faulkner, Joyce, Rimbaud, Hemmingway, Proust, Gide, Lautréamont, Cehov, Claudel, Maiakovski sînt numai cîteva din numele care ne vin în minte gîndindu-ne la comemorările anilor din urmă, din paginile revistei „Les Lettres françaises”.

Un fapt care de asemenea merită a fi consemnat ca o laudă binemeritată este locul de cînte pe care publicația fondată de Jaques Decour (împușcat de naziști) și Jean Paulhan îl acordă poeziei. Aproape în fiecare număr paginile de la început ale revistei aduc mesajul unui condei liric, fie el francez, spaniol, marocan, idîș, turc sau american. În sezonul aparițiilor editoriale, o cronică permanentă este închinată poeziei.

Numărul de față ne prezintă un poet cazah, pe Oljas Suleimenov. Din datele textului semnat de Léon Robel aflăm că vocea poetului cazah, care scrie în limba rusă, este „una din cele mai noi, mai îndrăznețe și mai puternice ale acestui timp”. De formație geolog, apoi student al institutului de literatură de la Moscova și ulterior asistent cercetător la universitatea din Alma-Ata, Suleimenov se arată deopotrivă de pasionat de arheologie, de filologie și de lingvistică. A scris și a publicat studii despre literatura medievală rusă, între altele despre renumitul „Cîntec despre oastea lui Igor”. Cercetările sale s-au extins apoi asupra istoriei

populației turcești din Asia Centrală, cu studierea unor izvoare de informație precum cronicile bizantine, arabe și georgiene. Mai de curând curiozitatea științifică și pasiunea pentru cultura trecutului l-au mințat la studierea tunelor scandinave și a inscripțiilor etrusce. Prezentatorul spune că: „Hlebnicov ar fi mindru de acest fiu al său, născut în inima Asiei, capabil să vadă, cu un ochi pe care nimic nu-l poate încețoșa, unitatea timpurilor și a popoarelor. Pentru că cercetarea trecutului celui mai îndepărtat este îndreptată spre viitor și hrănește o inteligență pătrunzătoare a

acestui timp și a celor mai dure-roase probleme ale lui, cum se poate vedea în poemul ce-l publicăm aci și al cărui text original a apărut în 1964 la Alma-Ata“. Urmează apoi, pe două pagini și jumătate de revistă, poemul „Din Ianuarie până-n April“ al lui Oljas Suleimenov, în traducerea aceluiași Léon Robel. Este, într-adevăr, acest poem, un solilocviu patetic al unui fiu al umanității vremii noastre.

Sintem incredințați că despre acest poet se va mai vorbi.

V. B.

„La Quinzaine littéraire“, nr. 1/1971

După închiderea Tîrgului cărții de la Frankfurt din toamna aceasta, revista „Quinzaine littéraire“ încearcă să facă un tablou al literaturii „în curs de-a se face“; bineînțeles, acest tablou nu este complet, astfel încît nu se poate trage o concluzie de ansamblu din aceste „raporturi asupra situației“, ci el are ca scop doar să-i informeze pe cititori asupra varietății fenomenului literar de astăzi.

Helmut Scheffel, colaborator la „Frankfurter Allgemeine“, scrie despre literatura germană contemporană („Între angajare și cercetări formale“); autorul observă că tinerii scriitori, spre deosebire de cei din generațiile precedente, au mari dificultăți pentru a fi publicați. În schimb, la toate casele de editură se constată tendința publicării de „Sachbücher“, adică a cărților cu temă, problema angajării politice fiind cea care interesează majoritatea scriitorilor din Germania de azi.

Editorul John Calder se ocupă de „Tînăra literatură engleză“; el constată că după 1960 englezii au încercat să nege valorile tradiționale,

adoptînd o „nouă morală“, tradusă printr-o răsturnare radicală în toate comunicările de masă. Alături de influența noului roman francez și a grupului Tel Quel, Samuel Beckett exercită asupra noii generații o influență fără precedent; această influență se manifestă, atît în roman, cît și în teatru, la generația anilor '60: Aldan Higgins, Alan Burns, Eva Figs, Ann Quin, B. S. Johnson, etc. În Anglia — constată autorul articolului — romanul și-a pierdut de mult puterea de atracție asupra tinerilor, în beneficiul teatrului, fondat pe „cei doi stîlpi ai anilor '50“, John Arden și Harold Pinter; printre noii dramaturgi sînt amintiți Edward Bond, Heathcote Williams, John Spurling, David Delbourne, etc. Poetii contemporani englezi (Adrian Mitchell, Ted Hughes, etc.) se fac apreciați datorită lecturilor publice a poemelor, acompaniate deseori de muzică.

În articolul „Figuri interesante, nimic mai mult“, M. L. Rosenthal, colaborator principal la „The New York Times Book Review“, conside-

ră că tendințele actuale, mișcările beat, grupul „Black Mountain” nu sînt decît întîrziată reprezentanți ai romantismului revoluționar și ai boemei, nefiind altceva decît niște „tinere figuri interesante”. Autorul remarcă o atmosferă nevrotică și de nihilism, un fenomen de „contracultură” și de renaștere a violenței; el spune că în ciuda acestor manifestări, există totuși o literatură de angajare, reprezentată prin

scriitorii ce participă la mișcarea contra războiului din Vietnam (Robert Lowell, Denise Levertov, etc.). Ceea ce le lipsește însă este „forța pasiunii și a durerii, sensul condiției de frustrare socială”. Autorul crede că „arta dezinteresată și deschisă oricărei noi structuri poate să ne ajute să ne îndreptăm spre o totală depășire a violenței”.

LUCIA FENEȘAN

„epoca”, nr. 1097/1971

Dintre cele cinci femei deținătoare ale premiului Nobel pentru literatură, una din ele aparține Italiei: Grazia Deledda (1871—1936), care a primit înalta recunoaștere a meritelor artistice, puse în slujba ideii de pace și progres, în anul 1926.

La centenarul nașterii prozatoarei sardineze, editurile din țara ei au anticipat solemnă evocare prin două volume de Opere alese la Mondadori și o antologie tipărită de „Clubul Editorilor”, în seria „Premiile Nobel” (1964); iar acum, la același editor milanez Mondadori, o vastă culegere de Romane și nuvele (Colecția „Meridiane”), sub îngrijirea cunoscutului istoric literar Natalino Sapegno.

În revista Epoca se schițează un medalion al Graziei Deledda, sub semnul judecății critice de azi, a personajelor și a atmosferei artistice, care uneori nu pier, chiar dacă oamenii generației de la începutul secolului pe care i-a cunoscut autoarea și i-au fost modele, de mult au dispărut.

Ce rămîne din opera nu prea vastă a prozatoarei care a zguduit mediul cunoscut, în copilărie și junețe, din Sardinia natală? Scriitoare regională s-ar spune, dar ea i-a dat o pecete de universalitate, cu tot străniul aspect local, tot așa cum au făcut Giovanni Verga și L. Pirandello (în nuvele) din a lor Sicilie,

la fel de insulară și de diferită de restul Italiei, prin străvechi obiceiuri, legate de milenarele popoare ce au viețuit și s-au contopit laolaltă.

Critica de altădată vorbea de solitudinea omului în opera Graziei Deledda”. Se pare că aprecierea nu mai rezistă. Începînd cu primul ei roman important, Elias Portolu, se poate afla cheia talentului și răspunde și la întrebarea: Ce aduce nou această prozatoare regională?. Chiar dacă-i lipsește marea dimensiune socială din rațiunile lui Verga, personajele sardineze ale Deleddei aduc palpitatea unor suflete zburdate între condițiile vitrege ale capitalismului și credințele legate de misticismul cel mai acut, înodat pe trunchiul unor superstiții și a unui arhaic fond de barbarie și de primară lascivitate.

Ceea ce însă nu trebuie lăsat în umbră, în viziunea modernă asupra acestei opere cu un sigiliu personal, este stilul, ca și limbajul eroilor acestei autoare, care nu pot fi uitate.

Dialogul se susține uneori mai mult printr-o monologare, la care a doua persoană participă cu tăcerea ei și cu aprobarea sau negarea, vădite de lucrurile ochilor și de masca întregii fețe, căci unul din personaje vorbește stăruitor, iar răspunsul celui alt, chiar dacă nu-l auzim, îl simțim din străfundul ființei lui, și-l pricepem...

Există apoi personaje stranii numai în aparență, ca acel cerșetor din romanul Trestii în vînt, care se crede un sfînt, dar în povestirile biblice dezbătute bătrînilor ciobani sardinezi, amestecă fapte reale, cu ma-
lițiozitate, iar tinerilor le oferă le-

gende, care de care mai destrăbălate. Prin aceștia și alții alții, De-
ledda a anticipat deseori proza modernă neorealistică, nu numai din Italia, dar și de aiurea.

C. N. NG.

„Nuevos aires“, aprilie, mai, iunie 1971

Ultimul număr al revistei argentine Nuevos aires are un marcat profil social și teoretic. La rubrica Eseuri, bunăoară, cunoscutul estetician mexican de orientare marxistă, Adolfo Sánchez Vázquez publică cîteva însemnări despre Lenin, artă și revoluție, în care discută cu acuitate problema raportului între revoluție și artă, așa cum se punea în Rusia anilor 20: pe de o parte o artă în slujba revoluției, pe de altă parte revoluția în artă. Sánchez Vázquez se oprește îndeosebi asupra perioadei proletcultismului și a mișcărilor artistice de avangardă, cînd se punea problema înlăptuirii unei ample revoluții culturale în condițiile extrem de dificile ale Rusiei de atunci. Este subliniată replica hotărîtă pe care a dat-o celor care susțineau că fără a se atinge un anumit nivel cultural, socialismul nu poate fi instaurat: dimpotrivă, spune Lenin, „de ce n-am putea cuceri mai întîi, pe cale revoluționară, premisele acestui nivel cultural și abia după aceea, pe baza puterii muncitorești și țărănești și a regimului sovietic, să încercăm să ajungem din urmă alte popoare?“ Și Sánchez Vázquez subliniază în continuare dificultățile enorme pe care le aveau de înfruntat comuniștii ruși pe frontul cultural în primii ani de după revoluție. Dacă pe de o parte fără revoluție masele muncitoare n-ar fi căpătat acces la cultură, pe de altă parte revoluția culturală devine indispensabilă pentru socialism, fiindcă acesta implică participarea

maselor la conducerea societății, iar exercitarea conducerii de către mase nu este posibilă decît dacă ele devin purtătoarele patrimoniului cultural al omenirii.

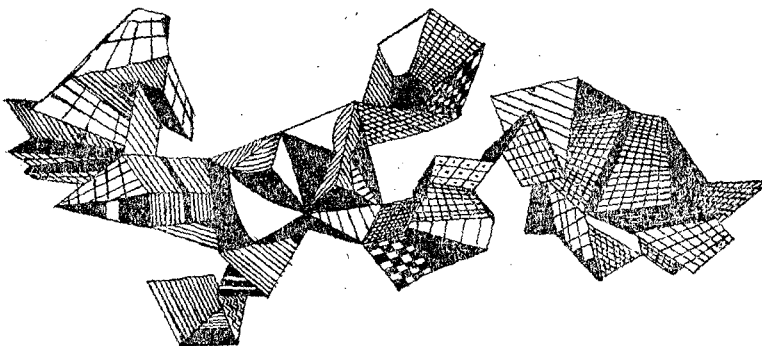
Exemplară i se pare lui Sánchez Vázquez atitudinea lui Lenin față de Proletcult: deși combate hotărît pretenția acestuia de a se constitui într-o avangardă artistică autonomă și nu-i acceptă profilul de asociație independentă față de organizațiile de partid și de stat, Lenin nu suprimă Proletcultul, ci încearcă să influențeze orientarea sa prin discuții libere. În timp ce pentru mulți din artiștii de avangardă din anii aceia principala sarcină era înlăptuirea unei revoluții în artă, pentru Lenin lucrul cel mai important și urgent era să realizeze o schimbare a condițiilor sociale și culturale, care, cu timpul, aveau să creeze condițiile unei adevărate revoluții artistice. În raporturile sale cu mișcările artistice de atunci, Lenin se pronunță pentru un climat de libertate de creație, de discuții libere, conștient că problemele pe care le suscită nașterea unei arte noi într-un stat socialist nu pot fi rezolvate prin decrete și măsuri administrative. „Ca om politic și revoluționar — încheie Sánchez Vázquez — Lenin a căutat să stimuleze o artă care să răspundă necesităților stringente și imediate ale societății, menținînd în permanentă un echilibru între factorii obiectivi și cei subiectivi ai creației artistice. Numai astfel a putut naviga evitînd și Scila și Caribda, cu alte cuvinte

atit arta proclamată de Proletcult (și pe care Lenin o caracterizează drept o „artă de seră“), cit și subiectivismul și voluntarismul măsurilor birocratice“.

Un articol extrem de interesant, semnat de Ricardo Carpini, scriitor și pictor, discută problema raportului dintre alienare și dispariția artei. Carpini pleacă de la un pasaj din H. Lefebvre (Introduction à la modernité) în care acesta atrăgea atenția că nu s-au tras toate consecințele din afirmația lui Marx că omul, în societatea comunistă, își va regăsi esența umană. Consecința în planul activității spirituale va fi, după Lefebvre și Carpini, dispariția artei, a filozofiei, ca activități specializate, exterioare vieții cotidiene, pentru a se putea produce astfel apropierea de către omul social a naturii și a propriei sale naturi“. Dezvoltând această ipoteză proiectată într-un viitor îndepărtat, Carpini afirmă posibilitatea dispariției istorice a artei, dispariție care nu echivalează cu moartea, ci cu transformarea artei, cu depășirea ei de sine. Dispariția istorică a artei nu se întrevede a fi un fenomen al viitorului imediat, dat fiindcă ea presupune o transformare radicală a omului și a societății, crearea unui

climat în care viața să devină un fenomen estetic. Numai în acest caz, apreciază Carpini, se poate vorbi de o artă ca stil de viață și de acțiune, se poate nega o artă ca activitate specifică, exterioară omului și vieții sale zilnice, creatoare a unei lumi „autonome“: lumea expresiei. Această dispariție istorică a artei nu privește numai arta burgheză, ci și arta nouă, arta viitorului imediat, arta socialistă care va fi, de asemenea, după Carpini, un produs al alienării umane, cu deosebirea că se va integra din ce în ce mai mult în procesul social revoluționar, reflectându-i dinamica și contribuind la progresul său neîncetat. Artă ar putea fi astfel absorbită de realitate, de viața socială concretă a indivizilor, s-ar putea dizolva pentru a se regăsi în viață. Dar numai astfel, numai la capătul unei dezvoltări ascendente până la un apogeu real, reintegrată în viața socială și participând la permanenta ei recreare, ceea ce presupune apariția unei arte noi, socialiste, care să depășească arta burgheză, și care trebuie să constituie sarcina de onoare a tuturor artiștilor autentici revoluționari de astăzi.

ANDREI IONESCU



CUPRINSUL REVISTEI „VIAȚA ROMÂNEASCĂ” PE ANUL 1971

EDITORIALE

DEMOSTENE BOTEZ : 23 August
1944 — 23 August 1971 (nr. 8) —
Munca, învățămîntul, știința (nr. 11)

RADU ROUREANU : Adeziune
deplină (nr. 7) — Mitologie, simbol,
realitate (nr. 11)

THEODORESCU VIRGIL : Cleșta-
rul conștiinței umane (nr. 11)

V. R. Aripă spiritului creator (nr.
3) — Arta la înălțimea imperativelor
sociale (nr. 11)

ANIVERSĂRI, COMEMORĂRI, EVOCĂRI

150 de ani de la mișcarea revoluțio-
nară a lui Tudor Vladimirescu

HORIA URSU : Tudor Vladimi-
rescu în creația literară (nr. 1)

150 de ani de la moartea lui
Petru Maior

G. CARDĂȘ : 150 de ani de la
moartea lui Petru Maior (nr. 2)

Centenarul Comunei din Paris

ION FELEA : Ecoul Comunei din
Paris în cultura română (nr. 3)

100 de ani de la nașterea lui
G. Ibrăileanu
(nr. 5)

Texte și documente

* * * : Ibrăileanu intim (Scrisori
inedite)

Mărturii

FELIX ADERCA : Fenomenul
Ibrăileanu

TUDOR ARGHEZI : Pelerinul sin-
guratic

TUDOR THEODORESCU BRA-
NIȘTE : „Dmnu Ibrăileanu”

G. CĂLINESCU : Taine al nostru :
G. Ibrăileanu

OTILIA CAZIMIR : În fața lui

GALA GALACTION : Ochii lui
MIHAI RALEA : Democratul
MIHAIL SADOVEANU : Devotat
umanității

TUDOR VIANU : Personalitate
virilă

IONEL TEODOREANU : Delica-
tețea domnului Ibrăileanu

V. R. : Ibrăileanu prin scrisorile
lui Sanielevici

Memoralistică

IORGU IORDAN : G. Ibrăileanu,
profesor

Studii

AL. DIMA : Constantele teoriei
literare a lui G. Ibrăileanu

CONST. CIOPRAGA : Măștile lui
Ibrăileanu

D. MURĂRAȘU : Sinteze istorico-
literare

AL. PHILIPPIDE : Ibrăileanu și
stilul lecturii

SAVIN BRATU : Ibrăileanu și
analiza poeziei

Z. ORNEA : G. Ibrăileanu și a-
murgul poporanismului

EUGENIA TUDOR : „Adela”, un
roman modern

ION BĂLU : G. Ibrăileanu, poet

GHEORGHE CARDĂȘ : Profeso-
rul G. Ibrăileanu — și cursurile
sale universitare

MIHAI BORDEIANU : Arhiva
Ibrăileanu

Centenarul nașterii lui Nicolae Iorga
(nr. 6)

N. IORGA : Brad bătrîn

ALEXANDRU DUȚU : Necesita-
tea sintezei la N. Iorga

I. ROMAN : Istoric al literaturii
române

BARBU SOLACOLU : Nicolae
Iorga — pagini de memorial

**150 de ani de la nașterea lui
Vasile Alecsandri**

OVIDIU PAPADIMA : Alecsan-
dri, poet și cetățean (nr. 7)

10 ani de la moartea lui Ion Barbu

ANDREI ROMAN : Quasi-exegeză
barbiană (nr. 8)

**Centenarul nașterii lui Marcel
Proust**

ALEXANDRU SEVER : Proust,
iluzie și inteligență (nr. 8)

**90 de ani de la nașterea lui
G. Bacovia**

EUGENIA TUDOR : Marginalii la
poezia bacoviană (nr. 9)

**650 de ani de la moartea lui Dante
(nr. 9)**

EDGAR PAPU : Idei estetice la
Dante

DANTE ALIGHERI : Infernul
(Cîntul V.) (în românește de George
Buznea)

**20 de ani de la moartea lui Arnold
Schoenberg**

GEORGE BĂLAN : Noua lege a
muzicii (fragment) (nr. 9)

**90 de ani de la nașterea lui Eugen
Lovinescu**

FLORIN MIHĂILESCU : E. Lovi-
nescu și condiția criticii (nr. 10)

**150 de ani de la nașterea lui
Dostoievski
(nr. 11)**

TATIANA NICOLESCU : Dosto-
ievski și literatura română dintre
cele două războaie

A. KOVACS : Structură și semni-
ficație în romanul „Omul dedublat”

NUMERE SPECIALE

Număr consacrat semicentenarului
Partidului Comunist Român
(nr. 4)

VLAICU BĂRNA : Măreața săr-
bătoare a primăverii

VERONICA PORUMBACU : Între
idilă și baladă (fragment din volu-
mul „Porțile” II)

VIRGIL TEODORESCU : Parola ;
Restituiri ; Într-un cristal umbrit

M. NEGULESCU : Dacia Felix
ȘTEFAN LUCA : Momentele me-
moriei (nuvelă)
VICTOR FRUNZĂ : Gînditorul

Memorialistică

MIHAIL CRUCEANU : O colabo-
rare neașteptată

MIHAI FLORESCU : Desprimăvă-
rare

LAURENȚIU PREUȚESCU : În
memoria lui Lucrețiu Pătrășcanu

Scriitori și curente

ADRIANA ILIESCU : Reviste de
orientare socialistă

Scriitori români contemporani

EUGEN LUCA : Poezia lui Eugen
Jebeleanu

Cronica literară

ION BĂLU : „Memorii” de De-
mostene Botez

M. PETROVEANU : „Repaosul vo-
calei” de Virgil Teodorescu

EUGENIA TUDOR : „Interpretări
critice” de Valeriu Cristea

Pe marginea cărților

TRAIAN PODGOREANU : Uma-
nism sau anti-umanism teoretic ?

Sinteze

VL. KRASNASESCHI : Reflecțiile
unui cititor de roman

Actualitatea literară

PAUL GEORGESCU : Valoare și
ideal în literatura română

**Ancheta „Vieții românești :
despre specificul literaturii contem-
porane :** răspund : Nina Cassian,
G. Dimisianu, M. Giugariu, Adrian
Marino, Petru Popescu, M. H. Si-
mionescu.

Cronica științifică

REMUS RĂDULEȚ : Un sfert de
secol de dezvoltare a energiei
românești

Cronica ideilor

V. VETIȘANU și NICOLINA
GARICI : Personalitatea și cadrul
dinamic al existenței sociale

MIDIA ANCA : „Explozie înăbușită“ de Mihai Beniuc (nr. 10)

MIHĂILESCU FLORIN : Urmuz între supralicitare și negație (nr. 3) — „Poezia criticilor“ de Florin Manolescu (nr. 8) — O antologie și câteva probleme (nr. 11)

NIȚESCU M. : Eugen Simion : „E. Lovinescu — scepticul mîntuit“ (nr. 7) — Nicolae Balotă : „Labirint“ (nr. 8) — I. Negoïtescu : „Lampa lui Aladin“ (nr. 9)

PODGOREANU TRAIAN : Ion Pascadi : „Din tradițiile gîndirii axiologice românești“ (nr. 6) — „Homo significans“ de Henri Wald (nr. 7) — Tudor Vianu : „Opere“, Vol. I. — „Scrieri literare“ (nr. 11)

SEVER ALEXANDRU : „Considerații confortabile“ de Al. Philippide (nr. 2)

SÎNGEORZAN ZAHARIA : „Conceptul modern de poezie“ de Matei Călinescu (nr. 3)

SOLACOLU BARBU : Ion Dodu Bălan : „Octavian Goga“ (nr. 6) — „Arborele vieții“ — poezia Florenței Albu (nr. 7) — Vlaicu Bărna : „Corabia de fum“ (nr. 11)

VASILESCU EMIL : „Scrieri“ de Ion Pas (nr. 2)

VETIȘANU VASILE : „Aurul cenușiu“ — eseuri rostite de Mircea Malița (nr. 10)

MASA ROTUNDĂ — ANCHETA V. R.

„VIATA ROMĂNEASCA“ : și „IGAZ SZO“ despre idealul uman și eroul literaturii contemporane ; participă : Hajdu Gyözö, Deák Tamás, Csehi Gyula, Al. Ivăsiuc, Eugenia Tudor, Ioana Crețulescu, Szász Iános, Radu Boureanu, Gálfalvi Zsolt, Dan Culcer, Balogh Edgár, I. Negoïtescu, Eltétő József, Romulus Guga, Zaharia Stancu (nr. 3)

ESEU

CREȚULESCU IOANA : Clasic și contemporan (nr. 10)

DEÁK TAMÁS : Literatură universală — literatură autohtonă (nr. 6)

FLORESCU VASILE : Poetica matematică ? (nr. 2)

GEORGE ALEXANDRU : O posibilitate a criticii (nr. 2)

IMPEY MICHAEL HOWARD : Modele de creativitate în „Cuvinte potrivite“ de Tudor Arghezi (nr. 10)

PODGOREANU TRAIAN : Prometeu și Sisif (nr. 8)

SEVER ALEXANDRU : Dostoievski al II-lea (nr. 6)

TUDORICĂ AL. : Avangarda literară — delimitări teoretice (nr. 7)

CRONICA LITERARĂ

BOTEZ DEMOSTENE : George Macovescu : „Virstele timpului“ (nr. 9)

CREȚULESCU IOANA : „Insomnii“ de Marin Sorescu (nr. 7)

CROHMĂLNICEANU OV. S. : „Dulce ca mierea e glonțul patriei“ de Petru Popescu (nr. 6) — „Anotimpul posibil“ de Al. Simion (nr. 10)

FLORESCU VASILE : „Renașterea, umanismul și dialogul artelor“ de Zoe Dumitrescu-Bușulenga (nr. 8)

GEORGEȘCU PAUL : „Păsările“ de Al. Ivăsiuc (roman) (nr. 2) —

„Un pește invizibil“ de Vladimir Colin ; „Intrarea în castel“ de S. Damian ; „Prozatori de azi“ de G. Dimisianu (nr. 3) — „Marele Alpha“ de Alexandru George (nr. 5) —

„Incursiuni în Istoria dramaturgiei române“ de V. Mîndra (nr. 8)

LUCA EUGEN : „Structuri libere“ de Georgeta Horodincă (nr. 1)

PAPU EDGAR : „Na greu“ pămîntului“ de Demostene Botez (nr. 3)

FETROVEANU MIHAIL : „Cîntec șoptit“ de Zaharia Stancu ; „Piramidele frigului“ de Radu Boureanu (nr. 1) — „Eleusis“ de Leonid Dimov ; „Psalmi“ și „Unu“ de Constantin Abăluță (nr. 5) — „Detectivul Arthur“ de Emil Brumaru (nr. 7) — „Cartea regilor“ de Florin Mugur (nr. 8) — Ion Caraion : „Cimitirul din stele“ (nr. 9) — „Scrieri“ (I și II) de Demostene Botez (nr. 11)

PODGOREANU TRAIAN : Dumitru Ghișe : „Existențialismul francez și problemele eticii“ (nr. 9)

TUDOR EUGENIA : „Moartea lui Orfeu“ de Laurențiu Fulga (nr. 2) — „Drum de soartă și răzbanare“ de Remus Luca (nr. 3) — Marin Preda : „Imposibila întoarcere“ (nr. 11)

CRONICA IDEILOR

CRETULESCU IOANA : Psihanaliză și literatură sau seducție și risc (nr. 6)

DUȚU ALEXANDRU : Idealul civic al umaniștilor români (nr. 7)

IANOȘI ION : Axiologia frumosului (nr. 10)

LEENHARDT JACQUES : Pentru o estetică sociologică (nr. 10)

PASCADI ION : Sensul estetic (nr. 1)

RĂDOI MARIN : Tineretul și sculptura (nr. 6)

WALD HENRI : Omul și semnele (nr. 11)

CRONICA MUZICALĂ

BĂLAN GEORGE : Misiunea enesciană (nr. 8) — Noua lege a muzicii (Arnold Schoenberg, 20 de ani de la moarte) (nr. 9)

TIPEI SEVER : Origini ale muzicii românești actuale (nr. 6)

CRONICA PLASTICĂ

CONSTANTIN PAUL : Locul istoric al „artei 1900“ (nr. 9)

DEAC MIRCEA : Ion Sava, pionier al expresionismului militant (nr. 6)

IONESCU RADU : Bienala de pictură și sculptură 1970 (nr. 2) — Omagiul plasticienilor români adus partidului (nr. 7) — În sfârșit ne recunoaștem naivii! (nr. 8) — Albrecht Dürer la 500 de ani (nr. 10)

CRONICA DRAMATICĂ

CONSTANTINESCU OVIDIU : Început de stagiune : Albee, Anouilh, Congreve (nr. 1) — Mișcarea de scenă în spectacolul modern (nr. 2) — Repertoriu eclectic : de toate pentru toți (nr. 3) — Festivalul dramaturgiei originale (nr. 6) — „Săptămîna patimilor“ ; „Ape și oglinzi“ ; „Play Strindberg“ (nr. 8)

CRONICA LIMBII

TOHĂNEANU G. I. : Ritm și adecuare în proza lui Sadoveanu (nr. 2)

FOPESCU-GOGAN P. : Din cugătărilor lui Sadoveanu despre limba literară (nr. 11)

CRONICA ȘTIINȚIFICĂ

VOEGELI A. : Ce este homeopatia ? (nr. 1)

CRONICA

BALTAZAR CAMIL : Barbu Lăzăreanu — sau noblețea folcloristului militant (nr. 11)

BĂRNA VLAICU : 80 de ani de la nașterea lui Adrian Măniu (nr. 2)

FELEA ION : Nouă decenii de la apariția revistei „Contemporanul“ (nr. 9) — I. C. Frimu în conștiința contemporanilor săi (nr. 10)

NEGOIȚESCU I. : Despre Iulia Soare (nr. 10)

OPRESCU HORIA : Sidonia Drăgușanu (nr. 5)

ROLL ȘTEFAN : A plecat un spadasin (M. H. Maxy) (nr. 9)

V. R. : „VIAȚA ROMÂNEASCĂ“ dealungul existenței sale (nr. 3) — Perpessicius (nr. 4)

CRONICA T. V. — RADIO

DANIEL L. : T. V. — cronică retrospectivă (nr. 1 și 2)

SAVU ANDREI : Radio — noiembrie 1970 (nr. 1) — decembrie 1970 (nr. 2) — februarie 1971 (nr. 4)

CĂRȚI NOI

ALBU FLORENȚA : Mihai Ursachi : „Inel cu enigmă“ (nr. 2) — Constanța Buzea : „Coline“ (nr. 3) — Violeta Zamfirescu : „Inia-Dinia“ (nr. 9)

ALEXANDRESCU MATEI : Vasile Sadoveanu : „Marea aventură“ (nr. 5)

ALEXANDRU D. : Mircea Anghelescu : „Preromantismul românesc“ (nr. 6)

ANTON EUGENIA : Vasile Zamfir : „La marginea lumii“ (nr. 7) — Ștefana Velisar Teodoreanu : „Căminul“ (nr. 8)

B. D. : Petre Got : „Cer înfrunzit“ (nr. 2) — Cora Barbu, Lenormanda Benari și G. Popescu : „Izabela Sadoveanu“ (nr. 4)

BACIU ALEXANDRU : Petre Stoica : „O casetă cu șerpi“ (nr. 5)

BALTAZAR CAMIL : George Demetru-Pan : „Ultima Thule“ (nr. 3) — Haralambie Țugui : „Sub cerul Mioriței“ (nr. 9)

BĂLĂȘESCU S. : Mihai Stănescu : „Ferestre spre azur“ (nr. 8)

BĂLU ION : I. Negoiteșcu : „E. Lovinescu“ (nr. 1) — D. Micu : „Estetica lui Lucian Blaga“ (nr. 2).

BĂRNA VLAICU : I. Valerian : „Chipuri din viața literară“ (nr. 4) — Horia Zilieru : „Umbra Paradisului“ (nr. 5) — Virgiliu Monda : „Via și rodul“ (nr. 6)

BOTEZ DEMOSTENE : Gheorghe Cunesco : „Gala Galaction“ (nr. 4) — * * * : „Cite mama mi le-o spus“ — culegere folclorică din județul Botoșani (nr. 7) — Petre Solomon : „Umbra necesară“ (nr. 9) — Kassák Lajos : „Cele mai frumoase poezii“ (nr. 11)

BUCUR MARIN : George Murnu : „Poeme“ (nr. 1)

CHIRIĂCESCU MELANIA : * * * „Trepțe“ (Antologie) (nr. 10)

CIOBANU NICOLAE : * * * : „Reviste literare românești din secolul al XIX-lea“ (nr. 8)

COLIN VLADIMIR : Dorina Rădulescu : „Adevăr și fantezie“ (nr. 3)

CONSTANTINESCU MIRCEA : Vera Călin : „Romantismul“ (nr. 5) — Damian Ureche : „Prințul marelui puțin“ : (nr. 8)

CREȚULESCU IOANA : Al. Săndulescu : „Duiliu Zamfirescu“, „Barbu Ștefănescu-Delavrancea“ (nr. 5)

DASCAL MIHAI : Ilie Constantin : Coline cu demoni (nr. 4)

DUMITRESCU DOMNIȚA : Studii de hispanistică (nr. 7)

DUȚU AL. : Petre V. Haneș : „Studii de istorie literară“ (nr. 1)

FENEȘAN LUCIA : Sergiu Dan : „Arsenic“, „Roza și ceilalți“ (nr. 1) — Corina Cristea : „Castanii roșii, parfumați și naivi“ (nr. 2) — Radu F. Alexandru : „Cu fața spre cei-

lalți“ (nr. 4) — Marcel Păruș : „Pasărea care ride“ (nr. 5) — Romulus Vulpesco : „Și alte poezii“ (nr. 6) — Alexandru Grigore : „Tăgăde“ (nr. 8)

GHEORGHIU VIRGIL : Teodor Scarlat : „Poeme“ (nr. 7) — Mircea Micu : „Teama de oglinzi“ (nr. 9)

GOCI AURELIU : Cristian Sirbu : „Pasărea de stea“ (nr. 9) — Pop Simion : „Ploaia bleu“ (nr. 10) — Constantin Țoiu : „Destinul cuvintelor“ (nr. 11)

HRIPSIMÉ C. : Mariana Filip Sărățeanu : „Gardul cu șerpi“ (nr. 3)

ISAC ADRIAN : Pop Simion : „Paralela 45“ (nr. 4)

LARIAN SONIA : Marcel Marcian : „Teatrul operațiunilor“ (nr. 4)

LUCA EUGEN : N. Barbu : „Sine ira...“ (nr. 11)

LUCA REMUS : Toader Hrib : „Cronica de la Arbore“ (nr. 8)

MANU EMIL : Viorel Cosma : „Lexiconul compozitorilor români“ (nr. 2) — „Masa tăcerii“ — simpozion de metafore la Brâncuși (antologie de texte, prefată și traducere de Ion Caraion) (nr. 4)

MIHĂILESCU FLORIN : Domițian Cesereanu : „Ipoteze“ (nr. 5) — Dinu Pilat : „Mozaic istorico-literar“ (nr. 7) — G. Bulgăr : „Momentul Eminescu în evoluția limbii române literare“ (nr. 9)

MITRANA D. : Agata Grigorescu-Bacovia : „Poezie sau destin“ (nr. 9)

MORĂRESCU JEANA : Agata Grigorescu-Bacovia : „Versuri“ (nr. 4)

MUNTEAN GEORGE : Monica Pilat : „Corăbii“ (nr. 6)

NECULA DAMIAN : Toma George Maiorescu : „Ucișagul și floarea“ (nr. 6)

NEGOIȚĂ C. N. : Al Rosetti : Note din Grecia, Diverse, Cartea Albă“ (nr. 2) — Tiberiu Iliescu : „De la Porțile de fier la Porțile sărutului“ (nr. 3)

NIȘTOR SIMONA : — Ilie Stanciu : „Călătorie în lumea cărții“ (nr. 10)

P. V. : Kurt Kessler : „Suprafețe și prefețe“ (nr. 7)

PARDĂU PLATON: Rodica Iulian: „Palinodii“ (nr. 8) — Ion Sofia Manolescu: „Involucru“ (nr. 9) — C. Baltazar: „Mi-i dragă fața omenească“ (nr. 11)

PORUMBACU VERONICA: Roswith Capesius: „Între fereastră și ființă“ (nr. 7) — Dana Dumitriu: „Migrații“ (nr. 11)

RADIAN SANDA: Anton Holban: „Opere“ I (nr. 2) — Ioana Bantaș: „Vertebra lui Yorrick“ (nr. 3) — Alexandru Deal: „Lașii“ (nr. 9) — Ecaterina Lazăr: „Aveam 18 ani“ (nr. 10)

ROMAN ANDREI: Alexandru George: „Simple întâmplări cu sensul la urmă“ (nr. 1) — George Dan: „Mater nostra“ (nr. 11)

S. BARBU: Virgil Cîndea: „Stolnicul între contemporani“ (nr. 11)

SCWARTZ IULIA: Gabriela Melinescu: „Boală de origină divină“ (nr. 2)

SIMON VLADIMIR: Vasile Nicolescu: „Clopotul nins“ (nr. 8)

SOLACOLU BARBU: Ionel Pop: „Întâlniri neașteptate“ (nr. 1) — Marin Bucur: „Documente inedite din arhivele franceze privitoare la români în secolul al XIX-lea“ (nr. 5) — Dinu Ianculescu: „Argintatul pește și alte poezii“ (nr. 8)

STOICA TRAIAN: Virgil Gheorghiu: „Ținută de seară“ (nr. 1) — Zamfir Vasiliu: „Cupola anotimpurilor“ (nr. 2) — Nicolae Țic: „Drumul spinos al întoarcerii“ (nr. 4) — Pompiliu Constantinescu: „Scrieri“ (V) (nr. 6) — Liliana Brateș: „Coajă pentru aer“ (nr. 7) — Modest Morariu: „Spectacol de pantomimă“ (nr. 9) — Traian Filip: „Patima nopții“ (nr. 10)

TAȘCU VALENTIN: Ioana Postelnicu: „Bezna“ (nr. 5) — Romulus Guga: „Nebunul și floarea“ (nr. 6) — Barbu Cioculescu: „Media luna“ (nr. 8)

TRAIAN STOICA: Aurel Rău: „La marginea deșertului Gobi“ (nr. 1)

TUDOR EUGENIA: Petru Anghel: „Firul de iarbă“ (nr. 6)

ZALIS H.: Constantin Ciopraga: „Literatura română între 1900—1918“ (nr. 7)

CARTEA STRĂINĂ

ZALIS H.: „Dialogul lui J. P. Sartre cu Flaubert“ (nr. 10)

REVISTA REVISTELOR

Akzente, nr. 1
Argeș, nr. 2, 5, 7
Astra, nr. 9
Ateneu, nr. 10
Comunită, nr. 6

Contemporanul, nr. 1, 3, 4, 5, 8

Convorbiri literare, nr. 9

Cronica, nr. 6
Diogene, nr. 10, 11
Epoca, nr. 7

L'Espresso, nr. 3
L'Express, nr. 6

Le Figaro, nr. 8
Frankfurter Hefte, nr. 4

Hier, nr. 2
Impact — science et société,
nr. 10

Inostrannaia literatura, nr. 6, 9, 10
Les lettres françaises, nr. 3, 4,
7, 10

The Listener, nr. 5
Luceafărul, nr. 2, 9, 11

Lumina, nr. 10
Manuscriptum, nr. 7

Le monde, nr. 1, 7
Neue deutsche literatur, nr. 9

La pensée, nr. 5
La quinzaine littéraire, nr. 5, 10

La revue des deux mondes, nr. 7
România Literară, nr. 1, 2, 3, 6, 7

Secolul XX, nr. 6, 8
Steaua, nr. 8

Tel-quel, nr. 11
Text + Kritik, nr. 5

The Times Literary Supplement,
nr. 5

Tomis, nr. 6
Tribuna, nr. 4, 10, 11

Vento nuovo, nr. 7
Il veri, nr. 8

Voprosi filosofii, nr. 3, 11
Voprosi literaturii, nr. 1, 2, 4,
5, 7, 8

Weimarer Beitrage, nr. 2

CAIETELE „VIETII ROMĂNEȘTI“

Nr. 1.

Poetul și jumea

Árpád Farkas, Blandiana Ana, Buzea Constanța, Crane Stephen, Drăgănoiu Ion, Frénaud André, Ghelmez Petre, Holan Vladimir, Hrubin Fraantišek, M. N., Mejelaitis Eduardas, Przybos Julian, Rojdestvenski Robert, Sandburg Carl Seifert Jaroslav, Sturzu Corneliu, Svoboda Jiri, Vierek Peter, Zavada Vilém,

Nr. 2.

Poezie și ideal

Berca Eugen, Boureanu Radu, Cahour Michel, Cerna-Rădulescu-Al., Crețulescu Ioana, Croitoru Angela, Iulian Rodica, Lorca Federico Garcia, Pardău Platon, Södergran Edith, Veóres Sándor

Nr. 3.

Nonizolarea poetului

Arnăutu Cristache, Bădescu Horia, Boureanu Radu, Betocchi Carlo, Cassian Nina, Delouze Mark, Popescu Petru, Raicu Al., Robeanu Horia, Sanesi Roberto, Solomon Petre, Synghelakis Vanghelis, Teodorescu Virgil, Vandercamen Edmond

Nr. 4.

Albu Florența, Banuș Maria, Boțez Demostene, Boureanu Radu, Crețulescu Ioana, Grigurcu Gheorghe, Negoiteșcu I., Petroveanu M., Sîngeorzan Zaharia, Teodorescu Virgil, Williams William Carlos

Nr. 5.

Poezie și limbaj

Alboiu George, Balotă Nicolae, Barthes Roland, Crane Stephen, Giurgiuca Emil, Ioana Nicolae, Jimenez Juan Ramon, Sorescu Marin, Stănescu Gabriel, Tăușan Victoria Ana, Ursachi Mihai, Williams William Carlos

Nr. 6.

Poezia copilăriei

Aigi Ghenadii, Albu Florența, Banuș Maria, Dimov Leonid, Drago-

mir Ion, Dragu Victoria, Istrate Gheorghe, Machada Antonio, Motomaro Senke, Mugur Florin, Perse Saint-John, Pessoa Fernando, Rufus Milan, Sinisgalli Leonardo, Velarde Ramón López

Nr. 7.

Buzea Constanța, Dumitru M. Ion, Iulian Rodica, Iwaszkiewicz Jaroslav, Jastrun Mieczyslaw, Lewin Leopold, Necula Damian, Piechal Marian, Przybós Julian, Rózewicz Tadeusz, Slonimski Antonin, Staff Leopold, Szymborska Wislawa

Nr. 8.

Balțeș Tudor, Gatto Alfonso, Ianculescu Dimu, Montale Eugenio, Pardău Platon, Pavese Cesare, Quasimodo Salvatore, Sereni Vittorio, Solmi Sergio, Ungaretti Giuseppe, Zamfirescu Violeta

Nr. 9.

Tineri poeți

Arnăutu Cristache, Bly Robert, Char René, Creeley Robert, Dragu Victoria, Ghiur Ion, Hotinceanu Ovidiu, Inman Will, Paz Octavio, Preda Mira, Savu Andrei, Stănescu Gabriel, Vanga Viorel, Vulcănescu Neagu

Nr. 10.

Akim Iakov, Bârna Vlaicu, Koroiova Nina, Kugultinov David, Lomia Constantin, Martinkivicius Justinas, Pahomov Victor, Rojdestvenski Robert, Sălăjan Doina, Tank Maxim, Toma Hihai, Tomozei Gheorghe

Nr. 11.

Banuș Maria, Buzea Constanța, Casaus Victor, Cayrol Jean, Croitoru Angela, Diego Eliseo, Hacker Marilyn, Hamis Fayad, Madge Charles, Maruț Fina Garcia, Meliusz Jozsef, Prévert Jacques, Rivera Guillermo Rodriguez, Rocasolano Alberto, Spender Stephen.