

# viața românească'

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

# 4

a n u l  
X X V  
aprilie 1972

|                |  |   |
|----------------|--|---|
| PAUL GORGESCU  |  | 3 literatura noastră: realistă, umanistă, socialistă  |
| RADU TUDORAN   |  | 9 clinele ( <b>fragment de roman</b> )                |
| MĂRIA BAN'UȘ   |  | 22 aproape pământ; ovale; amăgire; sub oră; întrebare |
| HORI'A RQBEANU |  | 24 obârșie; umbră; iarnă în iubire; degetul           |

## 100 de ani de la moartea lui ion eliade răduiescu

|             |  |                 |
|-------------|--|-----------------|
| PAUL CORNEA |  | 26 profil final |
|-------------|--|-----------------|

### memorialistica

|               |  |                                    |
|---------------|--|------------------------------------|
| IERONIM ȘERBU |  | 33 vitrina cu scriitori: ion barbu |
| ION CRUCEANĂ  |  | 41 o inedită de ion barbu          |

### scriitori români contemporani

|                  |  |                            |
|------------------|--|----------------------------|
| IULIA MOLDOVEANU |  | 42 teatrul lui al. mirodan |
|------------------|--|----------------------------|

### scriitori și curente

|                  |  |   |
|------------------|--|---|
| ADRIANA ILIIESCU |  | 48 școala critică de la „contemporanul” și problemele realismului |
| EMIL MĂNU        |  | 57 comparatismul beletristic românesc                             |

### scriitori străini contemporani

|                    |  |                    |
|--------------------|--|--------------------|
| VERONICA PORUMBACU |  | 64 edirh sodergran |
| EDITH SODERGRAN    |  | 70 versuri         |

### actualitatea literară

|                  |  |                                   |
|------------------|--|-----------------------------------|
| VL. KRASNĂȘESCHI |  | 73 literatură, societate, educare |
| ION BĂLU         |  | 79 critică și istorie literară    |

### cronica literară

|                      |  |   |
|----------------------|--|---|
| M. PETROVEANU        |  | 88 „Unile orelor” de radu bouean,,  |
| EUGENIA TUDOR AINTON |  | 91 „marele singuratec» de marin „„„„  |
| ALEXANDRU GEORGE     |  | <b>94edgor</b> papu : „p..... luT .....<br>dan grigorescu și sorin alexandre^<br>„-romanul realist în secolul al XiX-lea” |

### pe marginea cărților

|                   |  |   |
|-------------------|--|---|
| IOANA CREȚULESCU  |  | 100 aurel rău: „turn cu ceas”; alexandru lungu: „ninsoarea neagră”.                             |
| FLORIN MIHAILESCU |  | 105 ol. george : „semne și repere” • mqrjan popa: „dicționar de literatura română contemporană” |
| EUGEN LUCA        |  | 111 alexandru jar: „eu, consula”  |
| ANCA MIDIA        |  | 113 letiția papu: „succes”  |
| M. NIȚESCU        |  | 115 valeri'u cristea: „tfnăru! dostoeievski”  |

### cronica ideilor

|            |  |                       |
|------------|--|-----------------------|
| HENRI WALD |  | 118 limbaj si cultură |
|------------|--|-----------------------|

### cronica plastică

|              |  |  |
|--------------|--|--|
| RADU IONESCU |  | 128 ciudata întîlnire cu theodoreescu-sion |
|--------------|--|--|

### miscellanea

scrisori către g. îbrăileanu (**demostene botez**) — premize acuzatoare (**vlaicu bârna**) — „telednema” de radu cosașu (**andrei savu**) — sensul realității (**moria-luiza cristesco**) — falsa notorietate critică (a.n.t.) — mirodicționar literar: „juvenil-juvenilă” (**i.m.**) — lacrimi, moartea și tinerii (**vl. s.**) — ispitirea criticului (**a.s.**) — o perlă regăsită (**v.b.**) — „nunta în carpați” (**rado rupea**)

### cartea

SANDA RADIAN: **nicolae balotă**: „despre pasiuni” — AUREL GOGI: **virgiliu** monda: „corabia pe uscat” — AL. LUNGU: **radu cimeci**: „oracol deschis” — ADRIANA ILIESCU: **vlad sorianu**: „contrapunct critic” — LUCIA FENEȘAN: **mihai dwfescu**: „scrisori de dragoste” — VLADIMIR SIMON: **dan grigorescu**: „shakespeare în cultura română modernă” — DAMIAN NECULA: **ion coja**: „jucatorul de șah” — ION BĂLU: **al, zub**: „mihail kogălniceanu, bibliografie”

1\*2

### revista revistelor — din țara

„Scfniteia” nr. 9050/972 (n. vancu) — „ar.geș” nr. VI972 (v. buna) 154

### revista revistelor — de peste hotare

„Novii Mir” nr. 1/1972 (i.p.) — „Lrtteratore chinoise” nr. 1/1972 (**anatol ghei\* manski**) — „Les lettres franțaises\* nr. 1442/1972 (n. bârna) — „Les nouve les litteraires” nr. 2315—2316/1972 (l. f.)

10 67

pa»I georgescu

## **literatura noastră: realistă, umanistă, socialistă**

Presa literară săptămânală a publicat textul intitulat: „în întâmpinarea Conferinței naționale a scriitorilor”, foarte bună bază de discuții actuale, interesante și la obiect, discuții ce vor preceda și — să sperăm — vor urma acestui eveniment al vieții literare și intelectuale românești. Cum e și firesc, la început se stabilește contextul general în care are loc Conferința noastră, ca eveniment profesional, național și politic. Directivele Congreselor al IX-lea și al X-lea ale P.C.R., politica marxist-leninistă a partidului și atenta grijă a secretarului-general al P.C.R., tovarășul Nicoale Ceaușescu au dus la rezolvarea unor greutăți și rigidități ce stingheriseră, în deceniul al șaselea, dezvoltarea literelor și artelor, au creat condițiile unui spor cantitativ și calitativ al diversificării literaturii, la apariția unor noi modalități de expresie și la consolidarea altora. Acest spor general creiază însă obiective și necesități superioare, cărora e necesar să le facem față. Programul P.C.R. cu privire la îmbunătățirea activității ideologice a precizat conținutul acestor noi obiective și necesități, sarcinile specifice ale unei etape superioare. Dacă ne întoarcem să privind îndărăt, spre anu-

mite idei rigide și practici eronate,, cunoscute sub numele de dogmatism, trebuie să constatăm că principala lui caracteristică a fost lipsa spiritului dialectic, reducția simplistă a fenomenelor la monocausalitate, la un singur element etc. Dogmatismul a fost combătut cu succes de partid, dintr-o perspectivă marxist-leninistă, și această luptă a fost dusă, în primul rînd, de marxiști, de comuniști. Și e și firesc să fie așa, de vreme ce marxismul nu e o dogmă ci o metodă concret-istorică, verificată în practică, descoperind aspectul pluricausal și interrelațional al fenomenelor. Dar tocmai sublinierea specificului și concretului ne dă dreptul, și ne creează datoria de a lupta concret împotriva metafizicei vulgare, a unui specific estetic necontingent, anistoric și apolitic, a unui subiectivism „inefabil” — scăpat de sub controlul rațiunii. Reacție involuntară sau altceva, acest dogmatism „à rebours” trebuie și el combătut, și anume în mod concret, acolo unde și atunci cînd se manifestă: a-l combate numai în articole de fond, cam nesemnate, sau în articole cu totul generale, e străin de spiritul militant al ideologiei noastre, ar fi o capitulare rușinoasă la care scriitorii, și mai

ales criticii marxști, nu au dreptul. Sperăm că dezbaterile literare, anterioare și posterioare Conferinței, să fie însuflețite de un spirit militant, precis și la obiect.

Pentru noi, comuniștii, omul e perfectibil, noi credem în posibilitățile sale de a se transforma. Sensul profund al comunismului constă tocmai în credința noastră în perfectibilitatea omului; toate celelalte modificări revoluționare, în economie, în structura socială, în raporturile de producție și în cele dintre producători, toate acestea sînt doar mijloace de a avea o societate în care omul să se manifeste în mod plener. Printre aceste mijloace de transformare a omului se află literatura și arta. Literatura este deci „factor de educație multilaterală, menită să contribuie activ la formarea unui om nou socialist, capabil de dăruire, generozitate, elan revoluționar, în același timp curajos, plin de inițiativă, participant activ la istoria nouă, cu o înaltă conștiință socialistă în stare să pună deasupra intereselor personale, interesele colectivității”. Chiar dacă formula omului comunist ar mai putea fi îmbogățită față de aceasta, rămîne să subliniem: „Conceptia despre această înaltă misiune a artei și literaturii reprezintă esența politicii partidului față de literatură, de aici decurgînd sarcinile care revin scriitorilor în această etapă”. Din această perspectivă UMANISTA noi nu putem fi neutri față de atitudinea exprimată, explicit sau implicit, în opera de artă, atitudine ce este și politică, dar depășește această sferă, implicînd tot ce este util dezvoltării și perfecționării pe toate planurile a ființei umane. Valoarea artistică este un factor absolut hotărîtor, talentul fiind forța specifică de zguduire emotivă a cititorului, id est de convingere a lui. O carte fără talent, fără valoare, e inutilă fiindcă nu convinge; dar o carte rău-intenționată, cu idei ostile concepției noastre, este cu atît mai primejdioasă cu cît e

scrisă cu mai mult talent «i mi se pare deloc ciudat că» „», urmărind a lovi i», concepția aw? tra, noi o primim ca atare cS mi s-ar părea altfel. A încerm sa convingem de dreptatea „ S - î prin cărți bine intenționate, aTml site de talent, de valoare L « nefolositor și chiar dăunător Ar fi și mai primejdios să ne lăsăm reprezentați de opere scrise cu tș lent, dar ostile i..ă de .. » blema criticii este importantă. Dar pentru a putea orienta si jude™ trebuie ca critica însăși să fie orientată bine, să nu fie oonteă Noi credem, ca și autorii acestei text la care ne referim, că discuțiile despre literatura noastră totdeauna utile, au, în prezent o stringentă actualitate, căci sporul cantitativ și calitativ al producției literare, frumoasa ei diversificare (obiectiv pentru care am depus insistente eforturi) cere o acțiune critică de discernere și cernere, fle justificare teoretică a unor modalități noi, de elaborare temeinică a unor opțiuni literare ce au apărut ca simple stări de spirit. Simpla îngăduință față de noi modalități nu mai este suficientă, se simte nevoia unor justificări teoretice a modalităților respective și, mai ales, a unei confruntări estetice între aceste justificări. Vreau să spun că a condamna ab initio sau a aclama din principiu un experiment pe simplul motiv al noutății e la fel de neconcludent și cu totul nesatisfăcător, în condițiile unei literaturi diversificate. Noutatea tehnică, prin ea însăși, nu constituie o cauză suficientă și necesară de omologare sau respingere și, fără temei estetic, simpla noutate rămîne o prejudecată, ÎJl-tr-un sens sau altul. Cu alte cuvinte, sporul cantitativ și calitativ al literaturii, cît și diversificarea ei, toate semne de fertilitate în cadrul unei libertăți bine înțelese, cer cu insistență un egal spor al spiritului critic, cît și al argumentării estetice. Nimeni nu pune la îndoială nici dezideratul de „autonomie” al esteticii, nici specificul ca atare al literaturii, nici valoarea, în

Itimă instanță, artistică ; dar ceea  
este neserios și prejudiciabil in-  
telectualmente este paupertatea  
critici foiletoniști ce rămân  
la faza primară a simplei afirma-  
și exclamative, afirmații ce re-  
fuză elementara politețe a argu-  
mentării. In ce constă această spe-  
cificitate a esteticii, a literaturii,  
valorii, — în ce constă, anume,  
valoarea țipată sau făgăduită a  
operei concrete, prezentată, iată ce  
„„, e mai poate numai afirma, ci  
trebuie și demonstrat. O critică  
exclamativă și metaforică nu mai  
satisfacă și este nevoie de un efort  
efectiv pentru a pune opera exa-  
minată într-o ecuație estetică și  
filosofică. Manifestările antidogma-  
tice, foarte utile acum zece ani,  
dar care și-au pierdut de mult  
obiectivul, nu pot acoperi lipsa de  
cultură filozofică și de rigoare in-  
telectuală a unor recenzenți grăbiți  
și neserioși. Marile succese dura-  
bile ale criticii trebuiesc căutate  
în domeniul istoriei literare, ade-  
sea în estetica de ținută și abia la  
urmă în critica ziaristică, susținută  
de câteva stilouri febrile, seînteie-  
toare, dar insuficiente numeric în  
analiza operelor ce apar.

Pentru ca critica literară opera-  
tivă să-și exercite onorabil misiu-  
nea ei tot mai dificilă într-o li-  
teratură din ce în ce mai bogată  
și diversificată artistic este necesar  
un dublu efort conjugat: pe  
de o parte, esteticienii să se preo-  
cupe mai mult de fenomenele con-  
crete și actuale, pe de alta, ca  
critica (sau o parte a ei) să-și for-  
muleze mai precis o axiologie, pe  
care s-o și respecte, fundamentată  
estetic. Discuțiile despre faptul că  
criticul ar fi creator sau interpret,  
că scriitorul poate să nu aibe ca-  
racter, pe cînd criticul trebuie să  
aibe caracter, fiind scutit de talent,  
etc, desigur, ne înveselesc zilele,  
dar ceea ce este absolut necesar  
Pentru criticii cei mai inefabili este

de a mărturisi logic cititorilor care  
sînt criteriile pe baza cărora ei  
emit judecăți de valoare, să expli-  
citeze scriitorilor în virtutea căror  
criterii specifice li se analizează  
operele, sau le sînt trecute sub o  
elegantă tăcere. Că un critic este  
om de caracter, monah intelectual,  
fără frică și creator — acestea pot  
fi aprecieri postume ale posteri-  
tății și nu autocaracterizări ale  
unor tineri. Dar ceea ce este ne-  
cesar este precizarea criteriilor în  
limbaj estetic și conceptual. Fără  
aceste precizări nu pot exista dis-  
cuții reale, confruntări, și critica  
nu își poate exercita funcțiunile.  
Iată de ce am crezut util să încep  
acest articol cu o problemă reală  
și urgentă, de care depinde în mare  
măsură dezvoltarea ulterioară a li-  
teraturii.

Cea mai certă metodă de luptă  
împotriva dogmatismului îl oferă  
spiritul dialectic, opus reducerii  
realului la un singur element, la  
o singură cauză și un unic efect:  
„Estetica ce se fundamentează pe  
filosofia marxist-leninistă este  
străină sectorismului, izolării fen-  
menelor. Ea postulează unitatea  
dintre general și particular, dintre  
fenomen și esență, **legătură** ce se  
exprimă organic în opera de artă.  
Sub acest raport istoricul și dura-  
bilul, caracterul actual și construc-  
ția de valori perene nu numai că  
nu se opun, dar se intercondițio-  
nează". Neîndoielnic că raportul  
dialectic dintre opozitele enunțate  
mai sus și, în general, dintre ge-  
neral și particular, variază cu stilul  
epocii, curentul literar și chiar cu  
talentul respectiv al scriitorului, și  
nu se gîndește nimeni să prescrie  
un dozaj anumit și veșnic ; ceea ce  
e de reținut din pasajul citat e  
spiritul său dialectic, adevărul că  
suprimarea unuia dintre termeni  
înseamnă lichidarea literaturii și  
artei ca atare, ajungerea la un gro-

solan nonsens, O literatură schematic general umană, ilustrativ transcendent mistică e tot atât de indigest stupidă ca și aceea ce și-ar propune să descrie un concret neluminat de nici o idee, de nici o semnificație. Evident că nu se poate cere fiecărei existențe în parte să cristalizeze toate calitățile sau toate defectele grupului social pe care îl exprimă, că nu orice destin e ținut a ilustra destinul unei epoci, că nu fiecare individ a fost sau este un factor politico-social reprezentativ, că nu orice inginer reprezintă musai esența „ingineritudinii” ele, dar din aceste observații elementare decurge controlul lor; o literatură în care nimeni n-ar reprezenta nimic ar fi, în orice caz, o jalnică inutilitate. Nu este nici în intenția noastră, nici a colectivului ce a elaborat acest text dens în idei, de a prescrie, și respectiv a interzice anumite tehnici artistice, de a recomanda Modele ale genurilor ce ar trebui copiate pînă la epuizare; nici vorbă nu poate fi de așa ceva. Realismul, ca imitare a unor Modele din a doua jumătate a secolului trecut, sau a unor Modele interbelice de la noi, este străin unei concepții în mișcare, fidelă realului și adevărului. De vreme ce întreaga realitate este în mișcare — iar o realitate socialistă, cu atât mai mult — nu putem concepe sensibilitatea artistică drept un empireu fix, iar Arta, singura încremenire a lumii. Realismul are valoare în măsura în care este creator, adică adecvat unei noi realități, pe care o exprimă cu mijloace proprii, specifice.

Realismul nostru decurge cu necesitate din postulatul umanist al unei umanități perfectibile, în care arta are rolul benefic de a ajuta și grăbi desăvîrșirea acesteia, prin cunoaștere; cunoaștere specifică, desigur, profundă, cu atât mai bine, dar cunoaștere — și anume a realității (căci altceva, ce poate fi cunos-

cut? O. „Problema realii, . . . buie mutată din „o m „ H formei în acela al r a Z f ,\*\*\*\*\* formă și continua dfnTrf” sursa sa de inspirație pe „. T n f ,\* și finalitatea sa de comuni de alta”. Și „Realism ta £ \* rmd, înseamnă pentru’ „.™ de participare și atitudine S față de realitate, respect fa\* £ adevăr, efort de înțelegere ati t pe pozmiie filozofiei materiala dialectice, tară a ocoli nici coS. tele, mc, confruntările, fără a pS din vedere sensul dinamic și pectivele societății noastre”. E«Su mul ar fi, deci, atitudinea desehkS față de realitate, o atitnaineTS noastră activă. Consecință a um. atonului realismul e pseudonimul literar al adevărului, dar, pentru . comunica adevărul, trebuie mai întâi, să-l cunoști, să-l înțelegi fiindcă rostul artistului nu este de a spori confuzia în lume, ci de a o diminua. Este firesc ca scriitorul să aibe o atitudine față de sensul socialist al societății noastre, firesc este să avem și noi o atitudine corespunzătoare față de atitudinea lui. Dar aceasta nu înseamnă îndemn la o plată simplitate, dimpotrivă, fiindcă o cunoaștere reală este o cunoaștere complexă. Iată de ce ne bucurăm că, în proză „observația vieții a devenit mai atentă”, că personajele romanelor „prezintă o complexitate psihică superioară”. In unele romane, nuvele și povestiri „Comportările umane apar studiate în determinările lor, neignorându-lise resorturile intime, mobilurile de multe ori inavuable, impulsurile inconștiente și dilemele interioare. S-a lărgit spațiul prozei analitice, de explorare a sufletului omenesc. S-au ivit, de asemenea, romane și narațiuni interesante, care nu se sfiesc să recurgă la ingenioase inserții eseistice sau la proiecții fantastice pentru a-și amplifica ascuți problematica abordată. Se

... de asemenea folosirea unor "tiluici narative mai noi, subliniind principiul organic și judicios : rătă vreme asemenea procedee au • iustificare organică, și nu urmează doar o „modă”, ele măresc expresivitatea textului și-i reliefează P j" Mărturisesc că e o precizie ce mi-a făcut plăcere fiindcă, uneori, apar articole țifnoase care, numele ideilor celor mai înaintate cer o expresie vetustă, obosită, referindu-se la Modele care, și ele, vremea lor, au fost declarate mode". E destul să ne gândim la "scandalul" pe care l-a stîrnit poezia lui Eminescu, apoi a lui Arghezi, pentru a fi mai atenți în respingerea „modelor”, mai ales că unele tehnici ce scandalizează anumiți scriitori și critici de o cultură imaculată au devenit de mult clasice, iar cei ce le-au aplicat sînt, în unele țări, obiect de studiu și îndreptățită venerație. Uneori, citind articole scandalizate de noutatea expresiei unui text, îmi amintesc de o înaltă doamnă a Franței ce spunea despre succesele lui Racine: E o modă, va trece ca și cafeaua. Dar nici Racine, nici cafeaua n-au trecut.

Merită a fi meditat acest paragraf extrem de judicios : „Realismul îi reclamă scriitorului să exploreze lumea în care ne mișcăm, să ia act neapărat de contradicțiile ei, să contribuie la găsirea soluțiilor pentru perfecționarea continuă a societății. Aceasta înseamnă a face din literatură un act de conștiință și implică, prin însăși prezența activă a spiritului critic, folosirea observației pentru o reflecție profundă asupra vieții". Un realism lipsit de spirit critic e o contradicție de esență, un umanism ce ar considera omul, de pe acum, ajuns la perfecțiune, ar fi străin de propriul său spirit și societatea noastră revoluționară refuză împietrirea hagiografică, așa cum, cu energie, a dovedit-o de mai multe ori. Să nu ne lăsăm intimidați nici de conservatismul temperamental al unor funcționari ticăiți.

Problema raportului dintre pozitiv și negativ e o falsă problemă : important e sensul general, acel suflu autentic înouitor, acea vibrație autentică pentru cauza comunismului, ce nu se învață din manuale și nu se poate mima. Cine crede cu întreaga lui ființă în superioritatea orînduirii noastre și în necesitatea ei istorică va ști să găsească în societatea noastră tonul lucidității pasionate și al adevărului convingător. Convingerea intimă se transmite și se receptează, ca atare.

Socialismul, umanismul și realismul se află într-o comunicare necesară, decurg unul din celălalt, se sprijină reciproc, dar — cum e și firesc — socialismul în acțiune, în practică, rămîne elementul principal, determinant. Umanismul nou, socialist, apare din faptul că societatea modernă ridică întrebări cărorora vechiul umanism, al lui Settembrini, nu i-a putut răspunde. Diviziunea și tehnicitatea extremă a activității productive pun problema „omului total” într-o cu totul altă lumină. Continuînd marea tradiție realistă, proza are de răspuns unor întrebări noi, de reflectat o realitate nouă, într-o efervescență fără precedent, receptată cu o sensibilitate ce nu mai poate fi aceeași de pe vremea valsurilor, trăsurilor și a plucerului de lemn — astfel încît e și firesc ca expresia artistică să nu mai repete forme ce exprimau conținuturi ce aparțin istoriei ; iată de ce realismul nu poate fi decît un realism nou Dar, oricum, el trebuie să rămînă în spiritul adevărului și al progresului permanent. Prin natura lucrurilor sîntem continuatori, înseși unei tradiții, unei culturi naționale, prin natura lucrurilor inovăm și îmbogățim această tradiție ; a nega tradiția progresistă a culturii noastre înseamnă a clădi în gol, a dori să copiem ceea ce s-a făcut, ar fi o inutilitate. Că scriitorii și criticii pun, fiecare, un accent deosebit pe continuitate sau inovație, cu atît mai bine, în felul acesta ei se completează, nu se neagă.

Înainte de a încheia, doresc să mai subliniez câteva idei care, printre altele, mi-au reținut atenția în textul „In întâmpinarea Conferinței...” O idee foarte folositoare mi s-a părut a fi aceasta: „E o iluzie să ne închipuim că, acolo unde nu are loc o pledoarie vie și susținută pentru idealurile umanismului socialist, terenul rămâne neutru. Alte orientări își croiesc drum și nu totdeauna cele dorite”. Neutralitatea ideologică în domeniul literaturii este, s-a dovedit, o iluzie. Dar e nu numai o iluzie, ci și o ipocrizie, denumită estetism. Estetiștii „au reînviat teza că arta își e sieși suficientă și că simpla ei existență o

justifică socialmente” Că M comunică nimic, „... f» ceea ce contează ar fi niște Lt \* de expresie ce nu e S H ^ f \* este, firește, „nerozie, ^ ^ m seamna că estetiștii ar « ,oL una nerozi, nu, adesea ei sin! criți: „încă o dată put S, " ^ ipocrizia funciară ... e 5f mul .. ascunde. (...) Fiindcă, i. rea htate, atitudinile estetiste s-au 2~ racterizat prin repudierea probii maticii contemporane și cultivarea" evazionismului, ceea ce dovedește că substratul lor ideologic NU e deloc neutru, cum se pretinde”. Salutăm acest text ca pe un program de luptă socialistă.



## adu tudoran

r i i a e l e \*

După zilele cu cețuri, oînd vegetația părea plină de praf și ofilită, cîmpoi de rapiță își recăpătase strălucirea. Să nu fi fost cele două piscuri, de o parte și de alta a defileului, și în continuarea lor munții care închideau zarea, vineți și sumbri, peisajul ar fi apărut într-o culoare unică, strălucitoare, obsedantă și primejdioasă, un galben incendiat, ca o amenințare. Mergeau de un sfert de ceas, pe răzorul care tăia lanul în lung, proiectîndu-se în centrul defileului. Nu se vedea un copac pe toată cîmpia, nici alt relief, un dîmb, o cumpană de fîntină. Legănarea rapiței, în bătaia lentă a Vîntului stârnea valuri și mersul printre ele părea nestabil, însoțit de o ameteală, de o stare grea, o neliniște și-o nemulțumire, oa un rău de mare.

•— Nu mai pot! mărturisi Măria.

I se părea rușinos s-o înfrîngă natura. Alber mergea înainte și-i deschidea drumul. Avea pantalonii plini de ciulini, iar polenul galben îl acoperea pînă la umeri. în altă stare, Măriei i s-ar fi părut suflat în aur.

— Nu mai privi în jos, o sfătui el. Uită-te la cer.

în urmă, pe mare, cerul era albastru; deasupra muntelui ajungea violet ca fularul pe care Măria îl avea înfășurat la git, cu toată căldura după amiezii. Se chinuia, dar nu putea să se (despartă de ei: 1 s-ar fi părut că rămîne fără apărare.

Mergeau să caute un eiîne; Măria cunoaștea drumul, mai fusese de cîteva ori la stână, dar atunci rapița era aînfflofriftă și nu cotropea cîmpul cu galbenul acesta de cataclism.

în defileu galbenul se îngusta, rămînea o fișie de cîteva sute de metri, oa un fluviu de crom topit. în proporția aceasta, și privit de pe coastele înverzite, era suportabil. Pînă în vîrfurile piscului creștea numai iarbă; era o pajiște generoasă, plină de clorofilă și de sucure mînoase, ale căror mireisme calde se ridicau în aer, răscolite de soare. Măria se gîndea că într-un astfel de loc se născuse viața pe pămînt, dacă nu mai era adevărat că se născuse în apa manii. îi venea să se tăvălească în iarbă. Ceilalți vensanți erau împăduriți cu fag și pin, în loturi regulate, ca în plantații; cineva hotărnicise pădurea ou teodolitul, urmărind curbele de nivel ale muntelui; nu putea să fie o imifimplar€. naituna nu ajunge niciodată la asemenea rigori și simetrii. Pădurile păreau armate, puse în front, rigide, sfidînd cîmpia.

\*) Fragment din romanul „Măria și marea”.

Aerul se răcea pe măsură ce urcau povârnișul, dar iarba ră-  
•fierbinte. Munții nu erau înalți, cele două piscuri abia decă-<sup>111163</sup>  
mie cinci sute de metri. De la creastă se deschidea un<sup>TM\*-0</sup>  
întins pînă la orizont, în piola violetă, dar nu mai lat de-  
sute de metri, aceeași măsură cu a defileului, cu care se întret- Y  
cruce, la înălțimi diferite. Dacă i-ar fi dat cuiva prin minte să ^  
truiască o autostradă pe creastă, n-ar fi avut de nivelat nimic -"  
n-ar fi trebuit să facă tuneluri și poduri, ci numai un viaduct .nm?  
defileu, fîa cazul că ar fi **vroit să** unească (munții. în rest, 'mi-i răm  
decît să îndepărteze o palmă de pămînt, ca să dea de piatră  
urmă să toarne asfaltul.

între mare și cîrăpie, autostrada ar fi dezvoltat privescîți de n  
întilnit nicăieri cu atîta înlesnire. Văzută de la înălțime, marea e"  
mai întinsă, orizontul se ducea pînă la depărtări unde nu ajungeau  
decît privirile foarte agere. în lungul țărmlui apa avea culoarea  
azurie, cu o bandă de dantelă albă, de la valurile răsturnate pe piază  
Spre larg se înălțărea, ca să ajungă la tente intense și înfrAoo-  
șătoare. Se vedeau promontoriile. iar între ele vaporul, cu suprastruc-  
turiile albe lucind puternic în soare.

— E imposibil să înțeleg ! spuse deodată Măria, oprindu-se cu  
ochii peste întreaga privescîte. Unde se puteau duce ?

**Vorbea** despre marinarii de pe „King Alexander”. Tulip închiriasc  
o șalupă și îi căutase tot țărmlul, pînă în marginea orașului, iar spre  
nord pînă dincolo de lacuri. Ar fi trebuit să-i vadă cineva, erau trei-  
zeci, nu se puteau ascunde, și, mai ales, nu aveau cum ascunde bărcile  
— N-ar rămîne decît insulele, continuă Măria.

Alber o privi surprins oîte clipe, apoi clătină din cap ; ideea nu  
putea îi admisă.

— E imposibil ! Insulele nu sînt locuite.

— Dumnezeu mare ! exclamă ea dezamăgită. Te întorci la sta-  
rea ta dinainte . Ce înseamnă că „sînt nelocuite” ? Că pînă azi nu s-a  
așezat nimeni acolo ! Dar continente întregi au **fost** nelocuite, într-o  
vreme, și în altă vreme, a fost nelocuit tot pămîntul.

De jos, în depărtarea lor, insulele se vedeau numai câteodată,  
dacă atmosfera era clară și marea liniștită, și numai după-aimiâaa,  
cînd soarele se răsfrîngea în suprafața lor de cretă. Era un mic arhi-  
pelag, la opt mile de coastă, șase iesuile plate, de calcar alb, unde  
nu trăia nici o vietate ; ziua pescărușii se refugiau acolo, la prînz,  
dar (fiindcă nu aveau unde își face cuiburile, seara reveneau pe  
coastă. De la înălțimea muntelui, arhipelagul apărea în altă perspec-  
tivă ; insulele se desenau limpede, lăsînd între ele canale de apă  
liniștită, și de la cea mai îndepărtată pînă la orizont rămînea încă  
multă mare.

— N-ai fost niciodată acolo- ? întrebă Măria.

— Nu. N-am avut de ce. Nu. se duce nimeni.

— Mergi ou viteză fantastică spre preistorie ! Trebuia să te duci  
tocmai fiindcă nu se duce nimeni !

Era o nedreptate, dar el nu socoti potrivit să se apere. Și ar fi  
arătat armele pe care ea mu trebuia să le afle.

Tăiau podișul, în diagonală, apropiindu-se de versantul opus mării,  
unde se deschidea **câmpia**, întinsă pînă la **Dunăre**, și potopită de răpîtă.  
Oft se vedea, între un orizont și altul al uscatului, nu creștea altceva  
și să nu fi fost oazele albastre ale lacurilor, atîta galben ar fi putut  
să devină primejdios pentru ochi și pentru imaginație. Era o nepre-  
vedere, una din acele dispoziții date din birouri ; cel oare planificase  
asemenea culturi nu se gîndise că nătura „reducă la o singură culoare,  
putea să sufere transformări chimice nebanuite „să devină infirmă și  
nebună, să denatureze **compoziția** aerului, să dea naștere **unei -meteor-**

jgii noi, să modifice chiar și astronomia, apropiind luna sau îndepăr-  
tînd-o, și iăoind ca pămîntul să se învîrtească mai repede sau mai încet  
ț, jiuirul soarelui. Totul devenise galben în partea aceea a lumii, chiar  
și cerul, care părea bătrîn și girbov, gata să cadă, prefăcut în flamuri  
• zdrențuite.

O haită de câini se năpusti în sus, de pe coastă, lătrînd sălbatic,  
șe se clătina cerul. Ciobanul venea după ei, învîrtind bîta pe deasupra  
capului, și rîcnea mai sălbatic să-i potolească.

Nu le era teamă de ciini, altfel haita i^ar fi sfîșiat în câteva  
cliP; se așezară spate la spate și nu mai făcură altceva deoit să-i  
amenințe cu pumnii, neintinudați, cu privirile pironite în ochii lor  
poșii, tuillburi ca de turbare; ciinii se opriră în cerc. la cinci metri, ou  
o furie nu înfrîntă, ci doar amănată; așteptau o ezitare de partea  
cealaltă, arătîndu-și colții, printre care piourau bale. Răsuflarea lor  
dogona de la distanță.

Ciobanul îi risipi rîcnind și lovindu-i ou bîta; se duseră, ou  
cozile lăsate, dar încă neconvînși să se potolească, așteptînd și acum  
o clipă potrivită, ca să se întoarcă și să atace.

& Măria se istovise de atîta încordare; nu-i era frică, nu-i fusese  
niioi înainte, dar nu admitea ostilitatea. Nu admitea să vadă dălții scoși  
fără provoOare și fără judecată; se înrăia de atîta nedreptate și fi-  
indcă știa că n-ar putea comunica în miei un fel cu haita turbată, ar  
fi vrut să impuște la grămadă, să secere, să sfărtece, să curme răz-  
boiul cînelui cu omul. „Nu v-ăm făcut nici un rău. le spunea în  
gînd, pe cînd ei, mergînd în derivă, implaticindu-se, de-a latul, tort  
iși mai arătau colții sălbatici. Aim venit să-rni caut între voi un prien-  
ten, incredimitată că l-as iubi mai mult deoit pe oricare din semenii  
moi, ceea ce nu-i nici spre lauda nici spre fericirea mea și a omului.  
Ani socotit că prietenia noastră se poate baza pe dezinteresarea cea  
mai deplină. Nici unul n-avem ce să câștigăm de la altul, decăt iubii^ea.  
Je ce mi sanvțiți că sint de buină credință? De ce mă siliți să vă  
urăsc și să mă inverșunez împotriva voastră?”

Da o sută de metri sub creastă pășteau oile, stîrnise grămadă, de  
parcă le era teamă să nu se rătăcească. Un berbec, descins din altă  
eră, uriaș, demn și impasibil, stăpîn pe sine și pe câte se aflau în  
preajmă, stătea înfipt în solul muntelui, cu greutatea împărțită egal  
pe toate patru picioarele și privea dîmpui de rapiță din vale, drumul  
pe unde venise turma primăvara și pe unde avea să plece la toamnă,  
ca să ierneze în vre-o luncă a Dunării. Uneltele lui de mascul, care-i  
confereau aici puteri depline, atîmău între picioarele din urmă, grele,  
taeniSje, înfricoșătoare, atingînd pămîntul și parcă fentillizSndu-l, valențe  
în toate regnurile. O oaie micuță, adolescentă, poate în primul ei an  
de viață, cu lina căzută ân ochi, oarbă și năucă, se învârtea în jurul  
lui, adiuillmecinidlu-l de la distanță. Dar cînd privirea tai se îndrepta  
spre ea, ispitită, oaia o luă la fugă, într-un galop bezmetic, necontro-  
lat, și nu s^ar fi oprit pînă în prăpastie, dacă n-ar fi întors-o cîinii,  
tapnesutiind-0 ou lătrături furioase, scuturîndu-i blana, risipind în  
vînt smocuri albe. întoarsă, iar începea șă dea tîrooale maimarelui  
peste turmă, fascinată și îngrozită de grandioasele lui arme. Nu era  
nimic nefiresc și totuși Măria simțea un dezgust acru, se socotea umi-  
lită, gîndea că natura, cneind cele două tagme și punîndu-ile să se  
caute cu atîta neSnfrinare, era perfidă și ticăloasă. Mai bine să se  
piardă șămînța și să dispară speciile, lăsînd în unmă demnitatea lor,  
salvată. il ura pe bărbatul de lîngă ea și pe toți bărbații.

Ciobanul purta un tricou marinăresc, alb cu dungi albastre, ori-  
zontale. Era la jumătatea vârstei, voinic și sobru și nu avea trăsături  
rurale, ci mai de grabă citadine; semăna cu un muncitor de uzină.  
Pe o terasă sub povîrniș, se vedea stîna: o colibă, o vatră și țarcul

oilor. Doi copii desculți se jucau în fața colibeii, tuminidu <r -  
cenușa de pe vatră. Mai din jos venia o femeie ou două "11" •  
apă pe oobilită. Era tinără, rumenă, foarte frumoasă și nă<sup>s</sup>Ok-  
ii cădea în ochi, ca oii căpiate de dragoste. Poate și ea era - • \*  
și aștepta seara, să mulgă oile, să facă mămăliga, să le dea **H ? ^ ^ ^**  
care copiilor, să-i culce și apoi să-și aștepte bărbatul inarn  
soartă, să aștepti înfrângerea, cu propria ta voință și ou pron-<sup>1</sup>ai'°  
dorință ! Măria ar fi vrut să ardă pe rug, să se purifice. °P<sup>1</sup>ia ta

— Era altcineva aici vara trecută,, zise încercată.

Chipul ciobanului îi rămânea necunoscut. Omul încuviință d'

— Și de oe n-a mai venit ?

— Nu s-a putut. Se face că s-a înecat în Dunăre, astă toaim-ns  
pe când trecea ou bacul la Călărași. S-au înecat și oile ou el m<sup>1</sup>F  
toate. "A 1

— il cunoaștem, continuă Măria. De aceea am venit Dumn»»,  
să-1 ierte. Voiam să-mi dea un eiine.

— Un ciine ? Ce să faci cu el ?

— Așa, să-1 am.

— Ia te uită ! se miră ciobanul, privind-o cu luare-aiminte  
în vreme oe haita ocolea turma în goană și fără oprire, hămăind  
la oile rătăcite, un câine roșcat, bine clădit, viguros, dar timid  
ținea pe lingă cioban, cu capul în pământ și ou coada între picioare  
căuțindu-d privirea cu ochii încărcăți de mâhnire umană.

— Ce-i ou el ? întrebă Măria. E-al dumitale ?

— E-al meu, dar' nu vorbesc cu el, răspunse ciobanul, aruncând  
ciinelui o privire disprețuitoare.

Era uimită. De cele mai multe ori țăranul nu poartă nici ufa fel de  
sentimente câinelui. Ostilitatea mărturisită în cuvintele de mai înaiote  
stabilea între animal și stăpân relațiile dintre oameni. Măria acorda  
faptelor cea mai mare seriozitate, făcându^se că nu vede zâmbetul lui  
Alber, neîncrezător și puțin ironic. „E limitat !” își spuse, aproape  
cu satisfacție. Se străduia să-1 alunge departe, să reu-1 admită în inti-  
mitatea ei sufletească, să nu se transforme într-o oaie capie.

— Da, nu vorbesc cu el, reluă ciobanul.

Nu dădu nici o lămurire. Câinele asculta spășit, curbat de mijloc  
și ou ochii ferți, de parcă i-ar fi fost rușine.

— Dă-ani-1 mie ! spuse Măria.

— Ce-mi ceri în schimb ? întrebă ciobanul.

Cuim n-avea chipul, n-avea nici firea de țăran, nu umbla să tragă  
folos din orice, și fără dreptate.

Măria rau înțelese. Scoase din sac un aparat de radio ou tran-  
zastori, cât o carte, și-1 puse să cînite.

— il vrei în locul ciinelui ?

— Ce marcă e ?

— Sanyo. Japonez.

— Eu am uniul mai mic, răspunse ciobanul, dar se aude pină  
devaie. Tot japonez : Național. Ai auzit de el ? E cel mai bun.

Scoase din sim un aparat cit o lanternă electrică, il ponnd si-l  
acordă cu aparatul Maniei, oare emitea tangouri languroase, o or-  
chestră imensă, cu sute de viori. Muntele începu să freamăte ; oile  
ridicără capetele iar câinii se opriră, cu limba atîrnînd pină în iarbă.  
Numai berbecul rămase impasibil, privind în jos cimpoll de rapiță.

Cei doi copii lăsară jocul, intrară în colibă și după scurt timp  
ieșiră, năpustindu-se amândoi în **SUB**, pe pașiștea piavimită. Fiecare  
avea în mână cîte un aparat de radio ou tranzisfrxri, oare emiteau tan-  
gourile acelea cu armonia amplificată prin sute de insiturneinite, mahumej  
exasperante.

— Tot japoneze ! zise ciobanul. Cele mai bune !

— AUteeva oe-aș putea să-ți dau ? întrebă Măria, aproape umalată.

Nimic. Ai să iei tainul lui pe tot anul. Dacă nu te împaci **cu** el  
• riu ești mulțumită, mi-l aduci înapoi când ai să afli că sintem gata  
f de pl9C'---  
I Coborîră la stînă. Femeia cu părul blond căzut în ochi spăla ciu-  
i herele, cu apă fiartă, dintr-un ceaun care clocotea pe o plită de  
I răgaz ou două ochiuri. Alături, pe o vatră, ardeau conuri de brad.  
\ jeraticul era roșu cu vine albăstruii ; mirosea a rășină ou oite o adiere  
'Ș « ozon proaspăt.  
| De ce mai faceți focul dacă aveți aragaz ?  
î Cum s-ar putea altfel? De cînd ne știm n-am trăit fără foc.  
f Pe ușa colibei ieșea aceeași muzică, prinsă de alte aparate; era o  
i întrecere care dădea amețeală și făcea să sie legene cerul. Qiie veneau  
| oumintî, de pe coastă, una cîte una, intrau în țarc, unde așteptau să  
if |. mulgă. După ele veneau cîinii și abia la urmă, neaaoeptînd escorta  
| or cobora și berbecul, cu fuduliile tîrăte prin iarbă,  
ț ' Femeia avea, pe degetul cel mic de la mina dreaptă, un inel de  
I aur cu P^tră albastră. Era de neînțeles, dar piatra **nu** semăna cu o  
! imitație și mina, dedată la treburi aspre, cum se presupun la orice  
\*i stînă, nu părea nici bătătorită, nici îngroșată ; să nu fi fost inroșită  
f .j. leșia fierbinte, ai fi luat-o drept o mână de pianistă.  
| — Frumoasă nevastă ai ! spuse Mania, ou ochii la făptura aceea  
inexplicabilă.  
i — Mi-e cumnată, răspuse ciobanul, pe cînd femeia, la adăpostul  
A pârului căzut în față se înroșea ca flacăra de pe vatră. Nevasta lui  
' frate-rniu. Trebuie să vină și el mai pe seară. S-« dus cu brânza și  
caș, să le vîndă în stațiune, că altfel dă lumea grămadă peste noi și  
nu ne face plăcere.  
i Rămaseră în așteptare. Până atunci se mulseră oile, nu erau multe,  
r numai vreo două sute ; turmă de oameni cu stare mijlocie. Dar toți,  
ij femeia, ciobanul și copiii făceau cîte o treabă, nu se pierdea nimic  
' și se vedea că toate mergeau bine.  
i — Pe-aici iarba e mai bună oa oriunde în țară și cred chiar oa  
oriunde în lume, spuse ciobanul. Ce-i greu e că facem prea multă  
caie și mai trebuie să trecem și Dunărea. Oilor nu le place cu bacul  
de fiecare dată cînd trecem, nu dau lapte o săptămână.  
' — De ce nu rămâneți aici ? întrebă Albert. Ați avea ierni blînde și  
ați scuti drumul.  
" — Genniseamnă asta ? ! Iarna trebuie să fie aspră ! Și-apoi, **nu**  
se poate. Cînd vine toamna ne prinde dorul de locurile noastre. Nu  
mai avam liniște nici noi, nici oile. Ți se faoe milă să vezi cum se  
• | uită în zarea câmpiei. Noaptea, cîinii se pun să urle. Atunci știm că  
« a'venit vremea, și ne luăm drumul.  
t Sosi și fratele ciobanului ; semănau, erau gemeni. Venea cu doi  
f asini, care îl urmau slobozi, unul în spatele celuilalt. Drept poveri nu  
duceau deoit un desag cu pâine, primul, iar al doilea un patefon cu  
arc, de pe vremuri, dar în stare nouă, după cum arăta cutia, ca luată  
din vitrină. După ce dete bunăseara musafirilor și tuturor, rioul venit,  
inconjurat de cîinii care zburdau în jurul lui, lătrau veseli și îi săreau  
in spinare, aproape sânl dărâme, merse drept la strungă, unde femeia  
sfârșea de mulș oile. Ciubărele pline oglindeau cerul de inserare;  
! \* laptele aburea, călduț și leșios, cu miros de lână, de iarbă și de olo-  
rofflă. Femeia se ridică, fără să-și dea la o parte părul de pe față,  
dar, printre șuvițe, se vedea că este îmbujorată. Nu spusese ndci o  
vorbă de cînd veniseră oaspeții. Bărbatul îi dezveli grumazul și îi  
puse de gât un șirag de perle. Ca și piatra inelului, **nu** păreau să fie  
\ o imitație. Drept mulțumire, femeia își lăsă fruntea în pieptul băr-  
J bătului, și rămaste câteva clipe așa, dezarmată.  
• Pe urmă, frații statură de vorbă, în drum spre colibă.  
, • — îl dau pe Zmeu, spuse primul.



Albei" auzise, desigur. Era un petrolier și parcă eșuase pe Miasijp. Mai mult nu știa, istoria fusese înainte de nașterea lui. Se uita

•• ujj-at la cei doi frați, la femeie, la copii, la toate.

— Cum de v-ați întors la oi ?

— Nu *ne-sm* întors. Nici tatăl nostru, nici noi, n-am fost ciobani.

••••• — Șic um de-ați devenit ?

— Ne place. E tot ce poate fi mai înțelept în viața de pe pământ.

— Ai'oer clătină din cap ; nu credea, nu înțelegea. Măria se încruntă, fuigerfindu-l cu ochii și făcându-l să tacă. Iar omul continuă :

— Gînd Adam și Eva au fost alungați din rai, s-au făcut ciobani,

— De ce-au fost alungați ? întrebă unul din copii,

— Fiindcă au păcătuit, răspunse al doilea.

— De-aioi înainte dialogul urmă între ei.

— Ce-nseamnă că au păcătuit ? Nu le-a spus Dumnezeu: „Creșteti și vă înmulțiți și stîpiniți pămîntul !” ?

— Ba da.

— Atunci, de ce să-i pedepsească ? Nu au făcut voia lui ? !

— Celălalt nu era în atare să răspundă. Se uită aoiindoi la tatăl lor.

— B o contradicție, spuse acesta. Ați înțeles ?

— Incuviințară din cap. Examinîndu-le fizionomiile, inteligente și convinse Măria își dădu seama că înțeleseseră, într-adevăr. Ea nu înțelegea, dar nici n-o interesa subiectul.

— Am întarziat, apuse, ridieindu-se. Pot să iau clinele acum ?

— Mai bine să-l trimit măine dimineață, o -dată cu tainul. Mi-e teamă că n-o să se lase.

— Clinele roșcat, care rămăsese aproape, asculta atent și obidit, mișcîndu-și ochii de la unu) la altul.

— Te dau ! i se adresă ciobanul. Hai, du-te !

— înțelegea, măcar intenția. Se curbă, făcînd din trup o jumătate de cerc, poziție în care picioarele nu-l mai puteau duce în linie dreaptă, poziția cîinelui învins, gata să primească loviturile fără să riposteze. Nu sicheuna, nu se gudura. își îndura suferința ou demnitate.

— Măria veni lingă el și îl mîngîie pe cap, ou puțină rețineră. Clinele nu-i respinse gestul ; o privi, și în ochii lui galbeni, supuși, era o disperare de moarte.

— Nu-l da, iartă-l ! zise ciobanul celălalt,

— Femeia stătea cu capul plecat, cu părul căzut în față și nu știa ce-i exprimau ochii. Copiii se uitau în lături ; ar fi spus ceva, clar le era teamă de minia unchiului lor și își mușcau buzele.

— Hai, du-4te ! repetă ciobanul.

— Vorbea încet și n-avea glasul aspru, dar se cunoștea că hotăiirea lui era fără întoarcere.

— Haide ! zise Măria.

— Nu mai era hotărâtă ; ar fi renunțat, dacă nu și-ar fi dat seama că soarta cîinelui se jucase. „Am să-i fac dreptate, își spuse în gînd. Am să fiu bun cu el, și-are să mă iubească. Are să uite suferința de astăzi”. Trebuia să se termine cit mai de grabă.

— Alber pornise înainte, plictisit de toată întâmplarea, Cîmii ceilalți, atît de înverșurați la venirea lor, acum stăteau potoliți, păreau că înțeleg ce se întîmplă și prin ochi le treceau umbre de teamă.

— Să țî-1 leg, vorbi ciobanul, apropiindu-se cu un lanț ruginit, care făcea impresie tristă. N-o să meargă altfel.

— Măria se împotrivi ; i se părea nedemn pentru toată lumea. Nu voa un ca'itiv. Se ridică și spuse, autoritară :

— Haide !

— Ciine'e o urmă, încovrigat, tirîndu-se pe pămînt. în dreptul ciobanului se opri puțin, dar nu ridică ochii să-l privească.

— Du-te ! mai zise omul o dată.

Atunci el se ridică, își îndreptă spinarea și onrni **î**,  
 Tot drumul merse la piciorul ei, niciodată nu **inwL** Nu-4  
 întoarse nici ea. Era crispată și tristă. Cimpul de w- Nu-4  
 marea apăru amurgită. În golf, vaporul eşuat ou mmf? Nu-4  
 emitea o stridentă aproape sinistră. Se auzea muzică nate  
 petrecere. întreprinderea lui Tulip începuse să funcționeze  
 lumea curioasă, snoabă sau plictisită. Cine nu marea 8ea  
 bea whisky, a doua **zi** nu putea să lege o conversația tsSf- &  
 ca leproșii. ea izdat,

Clinele stătea la ușa cortului, fără să miște • era în  
 intransigență ca și în stăpânul care îl alungase. Măria **ii** ?  
 un cotlet rece, pe a farfurie de faianță ; nu avusese niciodată  
 nu știa cum să-l hrănească. Alături puse un castron cu  
 retrase, să nu-l stânjenească. 5\* se

Pe la miezul nopții, când ieși, carnea și apa erau neatins •  
 câinele stătea nemișcat, în vechea poziție. Nu-l simțea ostil **fit**  
 ei rămânea o distanță nemișcată. „Te rog, apropie-te în  
 de tine! Ești singura ființă pe care aș putea **H**, iubesc din  
 inima, fără temeri și reticențe”... toata

Până atunci proiectaseră diapozitive ou perechea nordică flkn-  
 tută. Venise rindul unei serii de fotografii făcute în India Erau  
 gini convenționale : elefanți, pagode, temple și baiadere Mașina r  
 salva puțin atmosfera banală, ca un documentar cinematografic on  
 trafăcut și nesinoer ; fata, cu părul ei blond tuns băiețește ou pîiui  
 lung, cu brațele goale și cu picioarele de oerboaică, dezvelite pînă ia  
 jumătatea coapselor avea atîta autenticitate, încît părea mult ma'  
 adevărată decît peisajul. Alături, băiatul, deși i se potrivea atît d  
 Pine, aproape înceta să existe, devenea un accesoriu, pionul în jurul  
 căruia ea evolua, inaripată și independentă. Mana nu văzuse niciodată  
 o făptură atît de convingătoare. Personalitatea ei, mai de grabă secretă  
 și nicidecum retorică, devenea obsedantă, li era imposibili să și-o  
 scoată din minte. O vedea vie, oa în diapozitive, nu mai credea că  
 se încesase, scena de pe plajă, ciad o luase elicopterul i se părea proiectă  
 tată într-un timp care încă nu venise.

— Ce faci ? întrebă Alber, din cort, cînd auzi pașii Măriei înde-  
 pîrtându-se.

- Plec.
- Așteaptă-mă !
- Nu ! Rămâi **aici**. Să nu vii după mine !
- Unde te duci ?
- În India.

Câinele o urmă fără să-l **fi** chemat. Nu voia să-l ignore, dar era  
 descurajată. Urcară scările împreună. El se opri la ușa, privi Înăuntru,  
 nu vru să între, se așeză pe dușumea, cu botul pe prag. Măria socoti  
 că **ar** fi fost un gest oribil să închidă ușa.

Se urcă în pat, rezemată de perete, stinse lumina și rămase cu  
 ochii la dreptunghiul fluorescent al ferestrei luminate de lună. încet,  
 cadrul începuseră să se coloreze, pe urmă apărură imagini : un cer  
 albastru, o esplanadă pavată cu piatră roșiată, un front de palmieri  
 spre partea mării. Și la umbra unuia, mașina roșie, cu portierele des-  
 chise. Fata cobora, nu i se vedeau decît picioarele, restul apărea ca un  
 desen vag în umbra din interiorul cabinei. Pe urmă se arătă în lumină,  
 înainta ou mâna streășină la ochi, căutând să deslușească o imagine de  
 caire o separa prea mult soare. Fereastra strălucea, într-adevăr, și Măria  
 se întreba de ce în cameră rămânea întuneric. Fata străbătu distanța de  
 la esplanadă, crescuseră pînă ce cuprinseseră tot cadrul, și cînd ajunse, sări pe  
 fereastră.

- Eu sînt, Helga, spuse, așezîndu-se pe marginea patului.
- Știu, șopti Măria.



Clinele e al tău ?

Aș vrea să fie al meu dar nu se poate,  
în cameră era tot întuneric, ca mai înainte, și totuși fata părea îmbrăcată în soare.

— Te-ai întors din India ? o întrebă Măria.

— Nu. Abia am ajuns. După amiază urc pe Hymalaia. Mă întorc săptămâna viitoare. Mergi cu mine ?

Porniră, numai ele două, cu ciinele. Pină să ajungă la peretele de gheață, străbătură lanuri de rapiță. Două zile inotară în această mare galbenă. La poalele povârnișului găsiră o scară rulantă; urcau fără gă obosească. în alte locuri erau ascensoare. De-o parte și de alta pășteau turme de oi, singure, fără ciobani și fără câini. Mai sus, ningea, dar când atingea piatra, zăpada se prefăcea în iarbă și oile puteau să o pască. A treia zi seara se aflau pe cel mai înalt vârf din lume. Nu se vedea nimic decît o stîină părăsită." Era cald, bătea un vînt fierbinte. Măria își ștergea într-una fruntea nădușită. Cînd se întoarseră, fata blondă spuse :

— Dar oiinele n-a mîncat și n-a băut nimic tot drumul!

Ajunseră pe esplanadă și se apropiară de mașină. Băiatul, care așteptase înăuntru, coborî, îi ajută fetei să se urce apoi trînti porțiera. Mașina porni pe sub palmieri, se văzu pină departe; Helga făcea semne ou mîna.

Măria se mai plimbă puțin pe malul mării, după care veni acasă și adormi îndată ce își lăsă capul pe pernă. Cînd se trezi, căinele, cu botul pe prag, o privea cu ochii galbeni. „Dar n-a mîncat nimic !” își zise Măria.

Trei zile nu se despărți de ea, o urma pretutindeni ; dacă intra undeva, o aștepta afară ; noaptea adormea în fața ușii, cu botul pe prag. Nu mîncă și nu bea apa.

— Alungă-l ! spuse Alber. O să se prăpădească.

Era în el o nemulțumire, pe care n-o putea numi gelozie ; dar de la apariția căinelui, Măria îi vorbea absentă și monosilabic, fără să-i arunce măcar o privire.

Desigur, trebuia să-l alunge înapoi, la stîină ; altfel ar fi murit în câteva zile. Măria îi arătă poteca, spre munte.

— Hai, du-te !

Ciinele se ghemui la pămînt ; i se vedeau coastele și oasele șoldurilor, descăr\_nate.

— Du-te !

Alber liuă o gătejă și vru să-l lovească ; Măria îl percuta cu privirea, făcîndu-l să rămînă paralizat, umil și ridicol.

— Hai ou mine ! spuse ea, pornind pe potecă spre cîmpul de rapiță.

Ciinele, care n-o lăsase niciodată singură, se opri și, prima oară, nu mai vru s-o urmeze.

Așteptă încă o zi ; noaptea ciinele stătu de veghe în ușă. De la venirea lui, Alber nu mai intrase în cameră.

— Mă duc la stîină, să-l chem pe cioban, spuse Măria, a treia zi dimineață.

în noaptea aceea rămăsese în cort, proiectând imagini, din ce în ce mai fascinante. Ciinele păzea bătătura ; i se vedeau ochii fosforescenți, mai penetranți decît lumina proiecteurului.

— Pot să mă duc eu, se oferi Alber.

Simțea că Măria nu l-ar fi acceptat să meargă împreună, ea în celelalte rînduri. Era tot mai ostilă.

— Nu. Vreau să mă duc eu '.

H suspecta că ar putea să se întoarcă de la jumătatea A și să invoce o minciună, numai din răutate, fiindcă altmimLJ? decit de ciștagat dacă scăpa de dine. «-avea.

Câmpul, pină la poalele povârnișului devenise cenușiu înt gură zi, il seceraseră ou mașinile, de la o zare la alta • in ae praf. Se luase o bogăție, era firesc, ii venise timpul dar părea sitrinsă in sine, sărăcită, crispată. Măria se întoarse cu tft mare. Se sfirșea septembrie dar marea nu se schimbbase • nu se nici in octombrie, nici mai tirziu, cind se scutura frunza cind cădea zăpadă și inghețau toate. Pământul se făcea alb asupra mării, viscolea groaznic— marea răminea albastră tornică decit orice din natură. Măria se întreba, de ce nu pute iubească. Era nedreaptă, sau se temea de ea? Uneori i se oar se născuse ei o presimține \* într-o mare a avea s-o lovească. Că Săptămâna trecută, înainte de a fi fost la stână să ia căine) dusesse cu Alber departe, pe plajă, fără să țină seama nici den nici de kilometri. Se întorseseră pe întuneric. Măria își pierduse fulani' il ținea in mină, distrată, și-i alunecase. Pină să-și dea seama vens un val, il luase și fusese imposibil să-l mai găsească. „E o' hrană reață!”. Marea e generoasă, il spunea cineva, odată. Nu-i' cere nimic omului, și-i dă tot ce are! Oho!. ce vorbă caraghioasă! Dă tot poate in schimb înhață orice ii vine la îndemină și nimic nu-i mai poți simils p din ghiare!

Măria se pierduse pe cimpul secerat; o puteai ghici in locul unde se ridica o dără de praf.

Alber o urmărea ofensat și neliniștit. Nu izbutea nici s-o înțeleagă, nici s-o subjuge. Inteligența și virilitatea lui rămăneau anundauă in inferioritate. Trecea amiaza, marea își adincea culorile. Pescărușii se odihneau pe plajă. Alber privea in larg, stingherit; nu se simțea singur, căinele era alături, pe nisip, il urmărea încordat, neștiind ce are să se întâmple, ce se pusese la cale.

Măria ajunse la jumătatea după-amiezii. La stână era liniște și-o incremenire nefirească; in loc să fie la pășune oile stăteau grămada in țarc, inghesuite unele in altele, de nu li se mai vedeau decit spinările, ondulate. Ciinii, risipiți ici-colo, cu capul in pământ, cu coaie lăsate, păreau prizonieri, dezarmați și fără dor de viață. Numai cei doi măgari pășteau, unul lingă altul, dar și in mișcarea lor era ceva nefiresc, o alarmă gata să se declare, fiindcă din cind in cind ridicau capetele amindoi de-odată, sondând ou nedumerire tăcerea și ne-mișcarea.

Venirea Măriei nu stărni ciinii, care deunăzi o întâmpinaseră cu ostilitate. Rămaseră ou capetele in pământ și cel mult ii aruncară cîte o privire posacă. Măria văzu întâi pe cei doi copii, in spatel colibei, in picioare, cu umerii aduși și cu capetele in pământ, inoremeniți și ei, ca toate. Mergind mai departe și ajungând in fața colibei descoperi bărbații. Unul stătea in ușă, nemișcat, ca un stâlp. Alături, al doilea, așezat pe un butuc, cu coatele pe genunchi, își ținea fruntea in mâini. Măria se opri. Pe un pat de crengi verzi, la picioarele lor, zăcea uri trup omenesc, invelit cu o cergă in dungi negre, roșii și verzi. Un picior ieșea afară puțin, destul ca pe glezna subțire să se vadă brățara de argint. Măria inlemni.

Bărbatul așezat pe butuc își ridică fruntea din miini și o privi lung, fără să spună nimic. Pe urmă, in timp ce al doilea răminea nemișcat la locul lui, se ridică, făcu doi pași și indepărtă cerga, la căpătâi. Apăru capul femeii, cu părul căzut in ochi, mătăsoș, strălucitor și viu. Grumazul, sub bărbie, era puțin umbrit, o undă vineție arăta că singele se răcise in trup, dar mai departe, culoarea pielii desmanțea semnul de la început. Pieptul apărea pe jumătate desvelit, cu cămașa trasă in părți printre sini, amindoi hemisferici, blânzi și

senini, iar sub cel sting se vedea. infiptă pină aproape de plasele, o lamă argintie de cuțit. Mina dreaptă a femeii era strânsă pe plasele, fără a fi încleștată ; gestul era firesc și casnic. Măria își amintea mina aceasta molgind ugerile cu mișcări energice dar nu violente, mai de grabă tandre, ou duioșia feminină care unește într-un fel tot ce-i femelă pe pământ, trecînd peste distanțele dintre specii. Pe degetul arătător lucea inelul de aur cu piatra albastră, nealterat, și poate datorită lui, mina, deși se învinețea, ca grumazul, nu părea moartă.

Putea să fie o impietate, dar ceva o împiedeca să plece înainte de a vedea chipul femeii. Măria se aplecă și dădu la o parte părul de pe față. O străbătu o infiorare ; dacă femeia murise, părul era încă Viu, și nu doar prin iluzie. îl simțea freamătul și deodată o cuprinse o tristețe și o durere amare, gîndindu-se că niciodată de aici înainte o-mină de bărbat nu va mai trece printre șuvițe.

Femeia zîmbea cu ochii închiși și cu gura puțin crispată. Moartea „u ascundea suferință ; mai degrabă dezvăluia o eliberare. Măria nu putea să înțeleagă. Aduse părul la loc, peste față, și porni pe unde venise. îi era impasibil să vorbească.

După cițiva pași se opri : venea cineva din urmă. Nu știa care din cei doi, nu putea să-l deosebească.

— Dacă vrei, li spuse, fără să se uite ia el, vino să iei câinele ; altfel moare.

— Am să vin mâine, răspunse ciobanul.

• Pe la jumătatea povârnișului Măria întâlni o mașină cu șenile, care urca greu, tăind versantul în zigzaguri. Lângă șofer stătea un milițan, iar în spate doi civili, unul în capul gol, altul cu pălărie tare. Acesta din urmă ținea pe genunchi o geantă neagră.

Alber plecase, nu vroia să suporte umilița pină la capăt. Ciinele era în locul unde îl lăsase ; o simțise de mult și-o aștepta, în picioare, hipnotizat, cu privirea pe cărarea prăfuită. Pe măsură ce Măria se apropia, ochii lui se dilatau, pină ce ajunseră la o Urnită care putea fi exasperarea sau imposibilul. Atunci se năpusti spre ea, ca și cum ar fii vițitl s-o sfîșie. Dar la doi pași se opri, icnit, își lipi burta de țărână, se târi pină la picioarele ei și începu s-o adulmece, rotindu-și botul pe sus, ca în transă, căutîndu-și amintirile olfactive în aerul pe oare ea îl aducea de pe munte.

Toată noaptea se frămîntă și scânci, cu botul pe prag, scoțînd sunete întrebătoare. Cum îl putea face să înțeleagă ? Nu mai era suportabil. Unul dintre ei trebuia să moară, în noaptea aceea, spre liniștea celuiilalt.

Măria își puse perna în cap, apăsînd-o cu amîndouă mâinile, și dacă nu mai auzi scâncetul câinelui, se născu în urechea ei un suspin, eare nu venea din odaie.

Dimineața, cînd deschise ochii, ciinele se ridicase, o aștepta în picioare, dar tremura din tot trupul și părea gata să cadă. Cobori să-a deschidă ușa de la intrare. îl văzu năpustindu-se spre câmpul de rapiță ; gonea șerpuit, de parcă l-ar fi bătut vîntul. în capul cărării se opri să aștepte. Măria simțea, știa, învățase, că de data asta .nu s-ar mai fi mișcat de acolo, ar fi așteptat pină i-ar fi putrezit oasele.

\*

Tulip asculta neîncrezător, cu capul aplecat pe o parte.

— Am încercat să facem groapa în piatră, spunea ciobanul, dar nu se poate, e prea aspră și deasupra nu-i pămînt nici de-o șchioapă.

Măria stătea lingă el, să depună mărturie și să-l apere. Ea îl aduse, se, îl trebuia un calup de dinamită ; se putea ca Tulip să aibă ; avea de toate.

— Femeia ta nu era turcoaică ?  
Tulip părea circumspect, dar ciobanul nu avea nimic rie ^  
— Ba da. ascuns.  
— Și n-ai trecut-o la creștinism ?  
— Ne^a fost mintea la altele.  
— înseamnă că a rămas în credința musulmană. Trebuie  
ingropi după legea ei.

Tulip se oferi să facă slujba. în tinerețe fusese muftiu și m' •  
tîrceau nimeni nu-i luase investitura primită la Istanbul. Avea  
dinamită, ou tot dichisul, cu fitil și capse. Oum să lucreze cu 1\*  
ciobanul știa, nu-i trebui explicații. Plecă împreună cu Măria și  
oprirea la casa de piatră. Lingă scări zăcea dinele, mort învelit  
răinteanul ciobanului. Omul părea lipsit de orice gânduri. Se an-ec^  
luă dinele, îl puse pe umeri și porni spre cărare, fără o vorbă fără^  
să-i arunce Măriei o privire.

Văzuse odată un om murind de frică. Văzuse căinele murind la  
sfîrșitul unui salt în aer. Murise de bucurie. Sărea din ce în ce mia'  
sus, inebuoit, cu trupul vibrând metalic, cu ochii ieșiți din orbite  
privindu-l pe cioban cu o forță arzătoare. Sărea și nu se putea altfel'  
alt sfârșit nu exista dedt moartea. Căzuse de-o dată și, după salturile  
de mai înainte, dnd părea o neființă elastică, fără legătură cu pămîntul  
și fără densitate, devenise brusc rigid și greu, de plumb. "

Măria începuse să se teamă din clipa cînd ciobanul se ivise pe  
cîmp. Venea ridicînd praful. Dar dinele îl simțise cu mult tîmp înainte  
și începuse să tremure. Era în el o vibrație accelerată, datorită parcă  
unui motor cu turație mare și vibrația creștea, pe măsură ce se apro-  
pia omul. Tremurul cînelui se transmitea, prin pămînt sau prin aer •  
Măria îl simțea crescînd, nu-și imagina pînă unde putea să ajungă'  
își dădea seama însă că trebuie să se sfărșească nefiresc și groaznic!  
La cițiva pași omul se opri, cu ochii infundați în cap, cu fața negu-  
roasă, în spatele lui, sus pe munte era o femeie moartă. Se priviră.  
Tremurul Cînelui contenise, nu mai avea unde crește, carnea lui  
devenise un metal inflexibil și rece. Și ochii îi erau inflexibili și reci,  
morți într-o clipă de vibrație maximă. Se priveau ; Măria nu mai  
putea să îndure. Ar fi scos un strigăt, un protest, un blestem, dar  
era și ea înțeleștată. De ce nu spunea un cuvînt ciobanul, de ce nu  
făcea un gest, să se termine?... Dar poate trebuiau să-și vorbească,  
într-un fel neauzit și neînțeles de alții. Pe urmă ciobanul spuse,  
simplu, cu o hotărîre în care era poate o blîndețe indescifrabilă :

— Haide !

Cîinele își recapătă viața, începu iar să tremure, ochii îi inviară și  
se încălziră în timp ce pieptul i se dilata, iar din trup îi ieșeau aburi.  
Se uita la cioban intens și chinuit ; mai avea poate o îndoială, poate  
ii era greu să creadă. Ghiarele se înfipseră în pămînt, încet, precaut,  
gîndit, pînă ce sprijinul fu deplin. Atunci trupul se strînsă în el, se  
comprimă tare și explodă scurt. Măria nu putuse să vadă nici por-  
nirea, nici mersul pe traiectorie ; mișcarea fusese de proiectil. Cîinele  
căzuse la picioarele ciobanului, încolăcit pe gleznelor lui. Scotea un  
scîncet de copil, amestecat cu urlat de lup și, încolăcit așa, se unea  
în sus, spre genunchi.

Măria o luă la fugă spre casă. Nu mai putea nici să privească,  
nici să înțeleagă. Dacă nu era credință, ce-ar fi fost altceva ? Și cum  
ajungea credința la această treaptă ' ?

Cîinele începuse să latre, lătra nebun, ehelălăia, urla, între bucurie  
și moarte.

De pe treptele scării, Măria se uită încă o dată ; nu mai îndura  
să vadă, dar era irezistibil. Acum cîinele sărea în jurul ciobanului,  
pe urmă o lua la goană pe cîmp, ridicînd praful, se rostogolea în  
țărână, se întorcea și sărea iarăși, tot mai sus, pînă la piept, pînă la

umeri. Casa era mai jos, din unghiul ei Măria vedea salturile amplificate, ciinele atingeau înaltul cerului, ascensiunea lui mergea spre o rezolvare nefirească, la fel cum mai înainte mersese tremurul trupului- începea să semene a zbor, nu putea să ciştige înălţimea numai prin forţa musculară a piciorului, era în el un impuls de altă natură, o forţă transcendenţală.

Măria care continua să privească împotriva voinţei ei, simţi crescând în ea o revoltă neclară. Ceva din înţimplarea aceasta o nemulţumea şi-o irita. îi ura pe amândoi, pe ciine şi pe cioban. De unde atita nebunie? De ce atita credinţă? De-o dată ciinele căzu. Căzu greu la picioarele ciobanului. Nici un spasm nu-i străbătu trupul. Murise pe sus, poate înainte de a-şi sfîrşi ascensiunea.

.

Puseră dinamită departe pe coastă, de unde se vedea, şi marea,, spre răsărit, şi lunca Dunării, spre apus, în zarea violetă.

Detunătura coborî pe platou, pînă la stîină. Oile, strînse unele în altele se tălăzuvră. Ciinii începură să tremure. Măgarii ridicară capetele şi se priviră unul pe altul. Nu era nimeni acolo, în afară de animale.

După ce zburaturile căzură şi aerul se limpezi, în stîncă rămase o. escavaţie neprevăzută ; încărcătura ele dinamită fusese prea mare.

Tulip nu urcase pînă acolo, avea treburi acasă. Se dusese după ce făcuse la stîină, în faţa colibei, o slujbă ciudată, neînţeleasă de nimeni, un şir de invocaţii intraductibile, îndreptate spre toate zările. Dar avea dramatism în el, ca în toate împrejurările, şi dacă nu le căutai înţelesul, vorbele lui puteau să te cutremure.

Pe femeie o duseră cu o năşalie făcută din crengi de mesteacăn ; părea împodobită cu dantele albe. O aşezară în groapă pe patul de piatră, cu faţa la sud. Avea la gît toate salbele, şapte, una peste alta, un maldăr de aur şi de-asupra şiragul de perle ; pe degete avea toate inelele şi pe glezne brăţările. O înveliră cu o blană de urs iar deasupra puseră ramuri şi iarbă. La picioarele ei aşezară ciinele, alături tainul lui pe tot anul şi o doniţă plină cu apă. îl înveliră de asemeni cu blană şi ramuri, iar pe urmă începură să care pietre, să-i acopere şi să umple groapa. Cărau toţi, cei doi oameni şi copiii. Se opriră cînd căzu întunericul de nu se mai vedeau undi pe alţii. A doua zi, o dată cu zorile, îşi reluară lucrul ; nu-l sfârşiră decît spre seară. Merseră la stîină, ciobanii mulseră oile, copiii făcură mămăliga. Minoară în uşa colibei. Nu vorbea nimeni, nu bătea vîntul, pe întreg platoul nu se simţea nici un zvon şi nici o mişcare. După masă, pe cînd unul din copii strîngea oalele, celălalt intră în colibă şi dădu drumul gramofonului. Glasul lui Caruso se duse pe munte, spart şi metalic dar plin de patimă. Cîteva „Ay, ay, ay” şi invocaţia lui nu era mai puţin dramatică decît strigătele lui Tulip, care reînviau şi se întorceau din toate zările. Se făcuse atît de întuneric, încît nimeni nu vedea chipul celuilalt.

A doua zi ciobanii încărcară samarele şi turma coborî povirnişul, îndreptîndu-se spre Dunăre. În frunte mergeau doi ciini şi măgarii, după ei copiii, apoi oile. iar la urmă ciobanii, cu restul căinilor.



## măria banuș



### Aproape pământ

Atinge-mi cu buzele umărul,  
E un ciot de copac.  
O tresărire de abia, vegetală.  
Nervii pălesc ca iarba și tac.

Trecerea asta se face blind,  
așa că să nu-ți fie teamă.  
Sămînță și plantă nimic nu ne întrebă  
Curind vom fi cu ele de-o seamă.

### © T a l e

Fiece clipă a vieții mele  
am vrut să fie ovală,  
s-o iau în palmă,  
să-i simt răcoarea ovală și netedă.  
Plodul alb, despuiat, dimineața,  
«ă-i colorez, fără grabă,  
pentru ca ochii mei să se bucure, seara»  
de oul i'numos incondeiat,  
și să-l așez în grămadă, pe taler,  
alături de alte clipe și zile,  
dăruite mie,  
ovale și albe,  
ca să le-nsemn cu linii tremurătoare,  
spre lauda trecerii.

### amăgire

Ce binc-o să fie în piatră,  
în senina cămară, spuneam,  
o să fiu netedă și n-o să mai doară,  
diamantul va trece suniiidtoriingeam,  
rana va fi sclipitoare, ușoară.

Ascultați acum mărturia din piatră,  
din tam, din netam, din nesam,  
nici un crater n-ascunde o rană frumoasă,  
nu se deschide nici un Sesam,  
Piatra mustește, în frig, obrintită.  
și nu-i nici o oasă.

## sub oră

Scufunda-m-aș și n-am unde  
că-s havuz ou trepte scunde  
și secat. În ghizduri arse,  
numai vine și intrase,  
gloduroase, nepereche,  
mizgă vinătă, străveche

— Nuferi galbeni, duhul broaștei,  
anii undelor, mai naște-i...

— Nu pot, frate, nu pot soră,  
Scobitură sănt, sub oră,  
piatră cheală, cerșetoare,  
Mingie-mă, tată soare.

## întrebare

Știu um singur rol  
și-l repet monoton :

Avea o singură viață — o iapă murgă,  
un singur armăsar — un pământ.  
Să lăsăm apa să curgă,  
Bă lăsăm sporii, polenul,  
să curgă în stoluri, pe vint.

Dar ce facem cu Jack Spintecătorul,  
care se naște din noi, mereu ?  
Ce facem cu boțul rînced de seu.,  
cu rostogolirea de bulgăre orb ?  
Ce facem cu sămînia Spintecătorului ?

Aceasta e întrebarea,  
la care stihiiile își întorc fața  
și tac,  
iar noi murim' ou ea pe buze, mereu,  
murim mult și greu.

# lioria robeanu



## obîrșie

Aici m-am născut în pomul ăsta.  
Mă știu toți pomii pe care-i vezi,  
am copilărit împreună ou ierburile,  
sînit de aici — și sint și de dincolo  
unde a ars toată pădurea  
în oare mi-aiu trăit toate neamurile.

Sint acum singur și stat bătrîn și părăsit  
și nu mi-e somn. Nici foame nu mi-e ;  
nici sete. Și nu cer nimic Nu-mi trebuie nimic.  
Bar vă spun că sint de al vostru  
de-al frunzelor.  
Am fost toată viața ou păsările,  
cu strigătele rădăcinilor  
și viatul vine și doarme Ia mine  
ca la el acasă.

## umbră

Vin tot mai multe umbre peste noi  
în seara asta de umbră  
în care stăm culcați  
alături de propriile noastre umbre.

Și-i o liniște vastă  
oare ne acoperă ca o stea stinsă  
căzută fără un strigăt  
în care o să ne infundăm tăcuți  
fără să ne știe nimeni  
ca într-o lacrimă uscată.



## **iarnă în iubire**

Și deodată s-a făcut iarnă  
în iubirea noastră : a început să ningă  
și a viscolit și cerul s-a ascuns în troiene  
și întunericul a venit mai de vreme.  
Ziua a ajuns mică. Gurile ursuze.  
Cuvintele au înghețat. Și vîntul striga  
în ferestre. Și începea noaptea ou lungi insomnii,  
cu spaime mărunte.  
Și nu mai puteam plînge de frig.  
Iarna asta cit o să țină ?  
Oîț o să mai ningă ?  
Mai e în ceruri multă zăpadă ?  
Florile au murit toate ?  
Și păsările ?  
Visele pe oare le-am visat  
nu s-ar putea să le mai visăm odată ?

## **degetul**

Stau cu arătătorul ridicat în sus  
spre Dumnezeu  
și simt lumina cum mi-l moaie  
și-l îngălbenește.

Degetul îmi arată păsările  
care zboară spre nord  
ca și cum cineva le gonește  
din urmă — un căpcăun fioros  
care le-a speriat de moarte.

Prin văzduh trec zgomote  
de parcă s-ar frînge copacii în furtună  
și norii mari negri  
ca niște herghelii de cai de fier  
fug într-o cavalcadă stranie.

Degetul a obosit. A venit și seara.  
Destă cît l-am ținut în picioare  
și nici măcar nu l-a văzut pe Dumnezeu.  
L-am strins în pumn  
și-l duc să se culce.

## 100 ani cornea

### profil final

Ultimii ani ai unei existențe sînt totdeauna triști, ai lui Heliade în mod special, fiindcă, în cazul său, declinul fizic e însoțit de resentimente adinei, eșecuri usturătoare, o conștiință dureroasă a stării de frustrare. După 1860, situația L se deteriorează din toate punctele de vedere : cărțile pe oare le publică într-un ritm precipitat în timpină o primire rece, dacă nu de-a dreptul ostilă; discipolii îl părăsesc ; oficialitățile îl desconsideră ; Academia (al cărei membru ara de la înființare) îl tratează cu meffientă ; adversarii politici ii exploatează erorile vechi și-l urmăresc fără menajamente ; confrății se fac că niu-1 bagă în seamă sau îl evită ; jurnalele îl tachinează atunci cind nu aștern peste numele său o tăcere grea și apăsătoare. Ca și alți pașoptiști, ca și Bolintineanu, Alexandrescu sau Bolliac, totalmente dezorientați în atmosfera de după Unire și din oe în ce mai incapabili de a sesiza pulsul epocii, Heliade pare un personaj anacronic, care-și supraviețuiește, fără eoou printre contemporani.

Două fapte, ambele survenite spre sfîrșitul anului 1869, dau măsura degringoladei : prin noiembrie, Heliade e silit să-și dea demisia din Comitetul Teatral, în urma unui scandal de proporții, provocat de creditul suspect și imprudent pe care-l acordase unei artiste străine,

Albina di Rhona, dubioasă ca talent, și, mai ales, ca reputație • l decembrie, abandonează și Academia, fiindcă e pus în minoritate dar poate — cum sugerează Al. Papiu-Ilarian — și oa o oansecinf\* a afacerii Albina di Rhona. Drama rupturii de oameni implică, așa dar, și laturi triviale, ceea ce o face ou atît mai penibilă.

În plus, peste tribulațiile carierei și prestigiului, se suprapun nenorociri casnice. O scrisoare către Vegezzi-RuscaUa, din 25 sept/7 oct. 1869, dată de curând publicității, relevă tragedia domestică a sariitorului : „Acum doi ani am pierdut pe cea mai mică din fiicele mele ; în anul acesta întreg, cu ora, cu minutul, am fost condamnat să fiu martor ooular la durerile atroce ce au martirizat pe soția mea. Attl trimis-o amalată la Viena, suferind de cel mai orunt reumatism nervos”.

Dificultățile bănești nu lipsesc nici ele : le ghicim lesne îndăAtfl demersurilor insistente și — de ce n-am spune-o — jenante, pe care Heliade le întreprinde, între 1868\* 1870, pe lingă Ministerul învățămîntului, în scopul difuzării cărților proprii, rămase în stoc, sub formă de premii șoolare.

La toate acestea se mai adaugă ceva : lumea respecta în scriitor pe modestul dascăl de la St Sava, a cărui sforțare eroică dobîndSse,

p...erea anilor, o aureolă mi-  
 în schimb, îl refuza pe omul  
 "Hare contemporan, vanitos și  
 i...i incomod prin fantasma-  
 ^nroiectelor, pretenția de a tu-  
 pititele, tonul oracular și vin-  
 »  
 Realizările de ieri deveneau  
 \*S dușmanul activităților de azi ;  
 \*S rit cele dinții suscitau mai le-  
 \*S admimția, cu atât cele din  
 \*S păreau mai criticabile și mai  
 ^rtune. Ca să se împace cu  
 •Sa Heliade ar fi trebuit să tacă,  
 \*S dispară în spatele propriei le-  
 \*S de Si f...a to... " =  
 Stia lui...F... P...> " =  
 Srenhsiune, sub amenințarea  
 m... oare cobora irevocabil, și-ar  
 \*S nierdut elanul creației sau ar fi  
 acceptat, din resemnare ori oboseală,  
 compromisul tăcerii.

Dar Heliade era prea mandru ca  
 n renunțe, era și prea convins de  
 Hfortanța mesajului pe care-l avea  
 de transmis lumii. Anii trecuseră  
 peste el fără să-l schimbe în mod  
 esențial. Ca și odinioară, își juca,  
 p... de patimă, irascibil, dar superb,  
 personajul de poet vaticinar și erou  
 al sportului în conflict cu o lume  
 ignară. Hărțuielile de tot felul nu-i  
 sBrtaiseră nici încrederea în sine,  
 m aptitudinea de a depăși proza  
 cotidiană și a sud în sfere. Sfidând  
 perspectivele tulburi ale viitorului,  
 ©tirwa să lucreze cu o ardoare  
 juvenilă și să conceapă planuri gi-  
 gantice, ca și cum ar fi avut înă-  
 irtte-i decenii întregi ca să le ve-  
 gheze aplicarea. Spre sfârșitul anu-  
 lui 1869 îl informa astfel pe G. Ba-  
 rițiu de apariția iminentă a volu-  
 melor II și III din „Cursul întreg  
 de poezie generală”, ce urmau să  
 euprindă pe lingă studiul de teoria  
 genurilor (epopeea, poema ossianică)  
 și versificație, o serie de traduceri și  
 ie compuneri dintre cele mai im-  
 portante : „Anatolida”, „Mihaida”,  
 fragmente din „Eneida”, „Divina  
 Owneie”, „Gerusalemme liberata”,  
 „CMando furioso”, „Fingal”. In con-  
 taie, anunța alte două volume,  
 •ful conținând „Suveniri și impre-  
 stani ale proscrisului” (probabil tra-  
 •ducerea operei publicate sub acest  
 Wlu ta franceză, la 1850) iar ce-  
 lalalt — cinci piese de teatru :

„Prometheu Desmotul” „mister dra-  
 matic”, „Brutus”, „Mahomet”, „Hex-  
 nani”.

Extraordinară chiar și pentru  
 o minte obișnuită să disprețuiască  
 prudentele curente e vestea pe care  
 Ho dă unuia dintre cei mai fideli  
 discipoli, lui N. Russo-Locusteanu,  
 prin martie 1870 : „Am pus la cale  
 a se organiza o Academie ou mem-  
 brierii în număr de la 25—30, între  
 care vei fi chemat și d-ta, Vom  
 elabora cu toții un „Dicționar enci-  
 clopedic” ce se poate lucra și ti-  
 pări în mai puțin de cinci ani”,  
 în aprilie, o altă bombă : un „Apel  
 spre librărie națională”, tipărit ea  
 foaie volantă, care preconizează în-  
 ființarea unei rețele de librării în  
 toată țara, în vederea desfacerii  
 „Cursului de poezie generală”, a  
 altor opere proprii aflate în depo-  
 zit, precum și a o serie de lucrări  
 fundamentale, deocamdată în sta-  
 diu de proiect : „Istoria romanilor  
 în Dacia”, „Istoria Greciei”, „Isto-  
 ria civilizațiunii”, un „Dicționar en-  
 ciclopedic” în 40 volume, o „Istorie  
 universală a globului, a popolilor  
 antici și moderni, a științelor, arte-  
 lor și invențiunilor umane” în 30  
 volume !..

E oare în această activitate fe-  
 brilă reconfortarea imaginară pe  
 oare și-o oferă un om ce se voise  
 toată viața sfătuitor al națiunii și  
 mare patron al literelor, rămas în  
 final fără auditoriu și într-o vâ-  
 dită eclipsă de prestigiu ? Proiec-  
 tele și scrierile anunțate constituie  
 în acest sens o compensație iluzo-  
 rie a mizeriilor de tot felul indu-  
 rate în ultimii ani de viață ? Au  
 ele efectiv valoarea unui test psi-  
 hologic și intelectual sau re-  
 prezintă o poză destinată a masca  
 tribulațiile penibile ale bătrineții  
 printr-un vâl de utopie ? Oricum  
 ar fi, valoarea gestului e semnifi-  
 cativă : deși împrejurările îi sint  
 potrivnice iar puterile i> slăbesc,  
 Heliade își ocupă, la fel ca tot-  
 deauna, locul în frontul intelectual,  
 și-și apără pină în ultima clipă  
 „imaginea” sa de cărturar-tribun,  
 de luminist și de iluminat, de re-  
 velator al marilor adevăruri și poet  
 messianic al redeșteptării naționale.

Țișnită din adâncurile subconștientului sau impusă de voința bărbătească a autorului care **nu** înțelegea să dezerteze din câmpul culturii, atitudinea lui Heliade, indiferent de motive, este exemplară. Faptul că moartea intelectuală (care în cazul său o precede pe cea fiziologică) îl surprinse în picioare și cu condeiul în **mână nu adaugă** firește operei valențe suplimentare dar ne reconciliază cu omul, ale cărui ciudățenii și puncte vulnerabile sînt prea ades obiect de perplexitate.

Scrierile concepute în acești ani crepusculari, bătuiți de spaime și exasperări dominate, verifică tot atît de mult și încă mai mult decît proiectele sau reeditările, care **pot fi** socotite drept „acoperiri” de rutină și „forme” fără relevanță psihologică, faptul că Heliade continuă să fie „heliadist” pînă în virilul unghiilor, adică fantast, imprevizibil, lovace, sublim și grotesc, solemn și ridicol, insetat de transcendență și modelat de empirie. Lăsând de-o parte operele mai vechi, retipărite doar în „Cursul de poezie generală”, se impun atenției cele două studii inedite: „Despre epopee” și „Ossianism”, apărute în 1870, ca introduceri ale volumelor al II-lea și al III-lea din „Curs”. Ele sînt puțin cunoscute, nefiind cuprinse de D. Popovici în monumentală sa ediție din 1040—18413, și nici reproduse în alte reeditări. Deși interesante amîndouă, mai pertinent **pentru** felul de a gândi al lui Heliade **ni se** pare cel de al doilea. De aceea **ne vom** apleca asupra-i.

Scris în 1869 și prezentat, întâi publicului sub forma unei conferințe, articolul intitulat „Ossianism” vrea să fie o introducere erudită în civilizația și mitologia celtică, dar, depășindu-și pretextul, constituie **de fapt o meditație despre** funcția și rolul poetului, care totalizează **cîteva** dintre temele predilecte **ale gândirii** lui Heliade. **în punctul de plecare** găsim, **ca** totdeauna, un „împrumut” nemărturisit: **în cazul de față — după cum a dovedit D. Popovici — e pus la contribuție Machperson însuși, celebrul autor**

fusese de mult de **i f\*\*ew3**, sale despre Celți **^ ^ ^ ^** rau de creditul spaotoliS? **^ ^ ^ ^** **liade îi urmază** **' f \$ f S \* ^** **He-** interoga vreodată **™ i J f £ . i > \*** valabilitatea celor **« la Sf ^ < \***

**< \* «** află în **P ^ S l a e v S ^** care o avea, otiideolte ori **dt^l** reia într-o carte **cevTco „oS” ~** propriile sale **inchip^ ^ taf 2** într-o **epocă** de **pozr^ ^ SJ \*** m ce mai accentuată a **stikL-** umane, Heliade rămîne tuițiomsmului asertoric **T „«-H«”** al vechilor autori **d«etan| caret'** locuiau cercetarea empirică **pi** analiza logică (**in s e n s i ^ o ^ ^** mulau secolului al **XVIIH^afJ** reduceau studiul izvoarelor la „singura sursă privilegiată, cum nu se poate mai caracteristic

**\* n n f / r ^ - i i f** **Macpter-** son) ? Ca druizia - «stă sacerdotala a GaMor - «oupandu-se ca și magn Chaldeii ori hierofemW Egiptului, de astronomie și științele fizoo-naturale, fiind, în același timp, preoți și medici, au ajuns la o poziție dominantă în vechile societăți celtice. De la un moment dat însă druizii au început să decadă și să se abată tot mai mult de la misiunea lor sacră și pedagogică. Răul se manifestă prin apariția „scribilor” sau a „doctorilor oficiali”, care substituie credinței o retorică filistină. Nemulțumirea generală a populației determină, pînă la urmă, ridicarea barailor care sânt poeți și cântăreți, slujind damizilor spre „a încânta și exalta” masele. Barzii instituie un fel de „poetocrație”, o ordine ideală și idilică, pe care Heliade se complăce s-o descrie, rivalizând în fantezie cu Macpherson și proiectând-o în mit: „Barzii, mai presus de azil și rapsozii anticei Grecii, mai re\* cunoscuți și mai ascultați de popoli și de suverani decît profetii Iudeei era consilierii cei mai intimi ai suveranilor și ai clanurilor; nu era clan, nu era căpitan, nu era su-

• n să nu-și aibă barzii săi ; a-  
 \* » insufleau oștenii la rezbel  
 ^rfnturile lor ; ei da semnalul  
 • gi se trimetea soli sau a m-  
 riori i<sup>h</sup> cimpurile inemice, ei  
 ^ r i a tractate de pace și de alianță  
 ^declara rezbel. Persoana lor eia  
 „... i pină inaintea suveranilor  
 ^fiUi se trimetea soli. Limbajul  
 era grav» independent, altier..."  
 heliade accentuează că barzii  
 datorau imensa autoritate in-  
 Smnelor genialității, cu care e-  
 rau marcați din naștere. Ei  
 fau să improvizeze cântece în  
 Lx să miște inimile cele mai im-  
 pietrite, in deosebi însă le revine  
 meritul de a ti propagat credința  
 in nemurirea sufletului și anume,  
 contrariu altor religii ale antichității  
 sub o formă dezbărată de me-  
 tempsihoză și de vulgare represen-  
 tări anitropomoirfioe („de iaduri spe-  
 culate de impostori theoopaili").

Trecerea de la druMism la bardism  
 constituie pentru scriitorul nostru  
 o ilustrare a teoriei sale pa-  
 jingenezioe, după care orice deca-  
 dență e urmată de o regenerație,  
 orice epocă critică de una organică,  
 aptă să realizeze plenitudinea u-  
 mană, armonia dintre omenire și  
 divinitate. împotriva a ceea ce poa-  
 te ne-am aștepta din partea unui  
 baton acrit de resentimente și ne-  
 cazuri, accentul nu cade in această  
 viziune pe aspectul fatal al regre-  
 siunii, oa in dialectica vichiană a  
 lui „consi" și „riconsi", ci pe va-  
 loarea exemplară a fazei de echi-  
 libru și progres, in spiritul opti-  
 mismului saint-simionist.

Și mai surprinzător pentru cine  
 încearcă să regăsească mecanic  
 vicisitudinile biografiei in operă e  
 fiorul titanian care străbate rin-  
 durile lui Heliade. Barzii — ne in-  
 credințează scriitorul — s-au lup-  
 tat „nu spre a supune corpul in  
 catenale puterii temporale și su-  
 fletul in cafenele eterne ale puterii  
 sacerdotale, ci spre a forma oameni  
 liberi, eroi ce întrecea divinitățile  
 păgine". Și, mai departe : „Poemele  
 lui Ossian anunță lumii timpii noș-  
 tri moderni in oare omul este domn  
 al mărilor și al elementelor toate.  
 Eroii lui Ossian se luptă cu spiri-

tele uraganelor și tempestelor, ca  
 oamenii moderni cu gazurile. Un  
 Shakespeare e cu mult mai mare  
 decit un Apolon, un Napoleon I  
 ou mult mai mare și mai potent  
 decit un Jupiter, un Nelson, un  
 Galiileu creștin cu mult mai sapient  
 decit un Urmus păgîn". In limbaj  
 alegoric, Heliade vrea să spună că  
 poeții moderni — și prin poeți in-  
 țelege atit pe creatorii in ordinea  
 acțiunii, ca Napoleon și Nelson, cit  
 și in ordinea spiritului, ca Shakes-  
 peare și Galiileu — sint superiori  
 zeilor vechimii deoarece au ieșit  
 din dependența oarbă a destinului  
 prin cunoașterea secretelor naturii  
 și posibilitatea de a-și transcende  
 existența vremelnică, datorită cre-  
 dinței in nemurirea sufletului. „O-  
 mul Bibliei, Iacob se luptă o  
 noapte întregă cu divinitatea an-  
 tică ; și cind se revarsă de zori,  
 divinitatea forțelor e răsturnată,  
 abia gîfiind, și omul vîngător, e cu  
 genunihii pe pieptul ei, și ii face  
 și grație ca să cunoască divinita-  
 tea forță, divinitatea element, fie  
 foc, fie mare, fie aburi, fie aer,  
 fie gaz, fie electricitate, să cu-  
 noască pe Domnul ei, care e Omul  
 de aci inainte". Așa dar, de la la-  
 cob inainte, adică din momentul  
 victoriei asupra ignoranței și a pu-  
 terilor elementare, de cind rațiu-  
 nea a început să se exercite, Omul  
 a devenit „n partener in marea  
 operă a creației. inseamnă oare a-  
 ceasra, in sensul titanismului din  
 prima epocă romantică, al lui Shel-  
 ley și Byron, că se instruește pro-  
 cesul lui Dumnezeu, ca tiran lipsit  
 de legitimitate morală, sau că i se  
 contestă privilegiul de a veghea de  
 unul singur la mișcarea lumilor ?  
 Textul nu e suficient de clar, dar,  
 in orice caz, ar fi imprudent să-J  
 interpretăm in termeni prea cate-  
 gorici. Heliade nu e un apostat, ei  
 un suflet profund religios : preocu-  
 pareea lui nu e să răstoarne cre-  
 dința, ci s-o reîntemeieze, apro-  
 piind-o de izvorul evanghelic și  
 ourățind-o de falsificările introduse  
 de „doctorii" bisericii ; fiindcă exem-  
 plul lui Christ arată că Dumnezeu  
 s'a făcut om, el vrea să ridice pe

Om la dumnezeire, prin realizarea substanței sale divine, care e „logos”-ul. Dar chiar și faptul că în locul „divinităților monstruoase” pune pe titanii gândirii și acțiunii : Homer și Eschil, Iezechiel și Daniel, Socrate și Platan, Virgil și Dante, Shakespeare și Schiller, Columb, Galileu și Newton, Wilhelm Tell și Franklin — constituie un act de magnificare a umanului, de încredere nelimitată în puterile cunoașterii care poartă în sine simbul revoltei prometeene.

Dacă însă Omul poate să se înalțe dincolo de trupul său de lut pînă la scaunul dumnezeirii, lucrul acesta impune — crede Heliade — obligația unei strașnice vigilențe, a delimitării exacte între vocație și impostură. Pretutindeni, printre poeți, preoți, dascăli, militari, alături de oamenii inzeștrați cu geniu, care par să încorporeze în personalitatea lor forța creatoare a naturii, mișună mediocrități arogante, care-și înlocuiesc însușirile absente prin diplome, funcții și investituri oficiale. Ca și odinioară, pe vremea polemicelor împotriva maniei „autorlioului” și a diferiților Sarsaili din republica literelor, Heliade se înverșunează în deosebi împotriva pseudo-poeților, a oalor oare versifică „numărând pe degete”, se vînd despoților, se „inhamă la carul tiraniei, teo’orației, la carul unei oaste sau unei găști, cîntă nașterile și nunțile puilor de viperă, preainată felonia și ipocrizia fari-seilor lumii și spun că nimeni n-are nici spirit, nici talent, nici virtuți decît ei și cei din gașca lor. Aceștia sînt poeții curților, poeții găștălor, poeții zilei, prea înalțați cînd de ourtizani, cînd de adulatorii popoului ; aceștia sub diverse forme își iau salariile lor, onorariile lor, titlurile lor și inșeși uniformele lor pentru că trăiesc bieții oameni nu ca să creeze ci oa să se îmbuibe”.

Tot atît de nocivi prin semi-dactism și pretenția de a se erija în judecători infailibili ai operei confracților sînt poeții laureați — „mediocrități fără putere creatoare, fără geniu, fără talent, fără gust sau cunoștință de estetică, pe atît

tu ma Toit ^ nlnlenTV- -  
lui Delille, „e care Ssta J...  
tală îl numea prințul poeziei ^”  
vărul e că îndărăt cf& He ^ l  
însuși vorbise de Delille în  
entuziaștii dar el avea dăruit  
de a uita ce nu-i convine

Pe cit de violentă e polemica împotriva mednoordtăților ou-dinlCi și poziții oficiale, în oare gfc resentimentele adinei ale rului auto-didact, de multă vreme exclus de la beneficiile protocolului, pe atît de vibrantă și de avîntată e pledoaria în favoarea poeta lui spontan, născut iar n. făcut Evident, și aici, textul e saturat de identificări tacite și aluzii semnificative : „Vine un om pe lume • nimeni nu știe unde s-a instruit • colegiul, gimnaziul, universitatea i. care și-a făcut studiile este universul întreg... Din cite vede în creațiunea reală se înalță spre o creațiune mai perfectă... de nu-i plac oamenii reali își creează alți idoli, mai perfecți și Jn. forță și în putere, mai frumoși, mai dreپți mai tari, mai virtuoși... Acel om se numește Homer sau Bindar, Iezechiel sau Ioan din Patmos, Dante sau Shakespeare, Schiller sau Beranger, după creațiunile lui i se dă numele de creator sau poet sau și profet ; și el niai nu știe, ci cîntă precum Cîntă fiiomela sau privighetoarea... Cine i-a dat acest dar ? Dumnezeu. Cine i-a arătat calea spre a se instrui, spre a studia universul, a cunoaște pe Om în cele mai ascunse ale lui, a distinge și însuși a orea frumosul și sublimul ? Degetul lui Dumnezeu, ca să zic așa, sau ca să mă exprim mai pe înțeles, inima M, care neîncetat îi zice : mergi ! și tot mai sus, tot mai sus !”.

Pe lingă atributul spontaneității, geniul poetic posedă și darul de a descifra tainele viitorului: înventînd alegorii și mituri, anticîpă descoperiri pe oare știința urmează să le realizeze „Dacă poetul crează un Icar și îi dă aripe sau vede un Elie răpindu-se la cer prin car și cursieri

" «Tac, ...» aeronauți de y^ și ai veeitorului ce au să "hata cirapiile aeriene". inearnind sfaatile omenirii întregi, poe. • veritabil e capabil sa intuiască tulrăsurarea procesuală a civiliza- și să imagineze în sensul per- Kimiatti: „Cum s-au presimțit Sronauții în Icar, asemenea s-a Simțit omsal Mesia, asemenea P... Mesie, asemenea toate per- pernei. asemenea nemurirea su- fletului, asemenea învierea popoli- i r morți sub apăsarea despotismur. „j'impilătoare, mai strivitoare decit pământul moirmintului, ase- menea după această liberare sau în- viere a popoilor se simte în ger- mine în inima fiecărui om era ar- monică prezisă de toți creștinii pri- mitivi".

Această lungă și eteroclită enu- merare de obiecte ale divinației poetice, care trădează pe cititorul iui Saint-Simon, Pienre Leroux, Fouriar și al atător publiciști obscuri din marea familie a utopiștilor și a socialiștilor spiritualiști dinainte de Marx, dovedește că ideologia li- terară a lui Heliade nu progresase dincolo de stadiul atins în jurul anilor 1850—1855. Dar sub voca- bularul demodat și anacronic pulsează o încredere absolută în va- loarea cognitivă și profetică a poe- ziei, care restituie slujitorilor ei, în- tr-o epocă de ruptură a raporturi- lor cu societatea și de mercantili- zare a artei, conștiința demnității pierdute. Din nou Heliade e în polemică fățișă cu timpul său, po- zitivist și sceptic, care avea sen- timentul degradării valorilor, nu și pe cel al mesianismului liric.

În acest sens, el nu se poate re- ține de la o referință personală di- rectă. O face cu umilință prefăcută („nu viu a mă da de poet"), îm- pins — ne asigură — numai de dorința de a ajuta la elucidarea, pe un caz concret, a „misterului miraculos" al poeziei. E vorba de extraordinara influență a primului „nt al **Mihaidei**, care conținea

între altele chemarea înflăcărată la luptă pentru scuturarea tiraniei, lansată de mitropolitul Buthimie : „Abia s'a împărțit prin manu- scrise acest cînt și junii ofițeri, ju- nimea întreagă din toate stările so- cietății, de la Severin pînă la Foc- șani, clerul întreg, de la preotul de țară pînă la rmferopolit, fiecare oștean simțea în sine pe Buzești și Galomfirești, fiecare preot, pînă la cel mai debil de sănătate, mitro- politul Neofit, simțea în sine pe Euthimie zelosul, și cînd veni ora, constituția de la 1848 fu dictată de națiunea întreagă ; autorul ei numai a soris-o". E superb, păcat că nu e și adevărat ! Dacă ar mai fi trăit Bălceseu, dacă ar mai fi fost capabil să scrie Bolintiineanu și Bolliac, dacă Ghica ar fi avut timpul și interesul de a da o replică, nu e nicio îndoială că toți s-ar fi amuzat de alegația lui Heliade, pu- nînd-o pe seama megalomaniei lui incoeroibile.

Dar problema aici nu e cum s-au desfășurat în realitate lucrurile, ci faptul că unul dintre principalii protagoniști ai revoluției credea că oamenii au suit pe baricade sub puterea inoantatorie a versurilor. Ideea eficacității poeziei, a facul- tății ei de a ajuta la prefacerea lu- mii, e pledată ca în cele mai bune zile ale romantismului revoluțio- nar pașoptist. Și totuși articolul lui Heliade e din 1870, cînd Eminescu scria „Epigonii".

Finalul se mișcă în aceleași zone ale militantismului aprins. Regre- tînd că „în douăzeci de ani aproape de suferințe și multe și varii" n-a putut avea „nici repaos, nici mij- loacele existenței ca să pot împlini programa ce îmi trăsese (de) a pune în drame toate faptele mari ale românilor", Heliade ss adresează patetic tinerei generații, che- mind-o să meargă pe calea ce o deschisese : „Poeți contemporani, poeți ai venitorului ciți veniți în lume cu misiunea de a crea omul

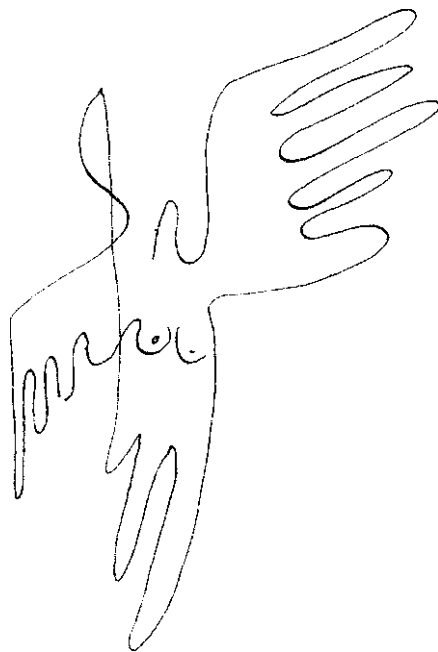
ideal, măriți pe Mirei și pe Vlazi,  
•măriți eroii României, înălțați-i  
pină la ideal, dați-le toate perfec-  
țiunile de care erau capabili și veți  
crea o generațiune nouă de eroi,  
de bărbați de stat, de înțelepți ce  
vor miintui țara de situația actuală\*.

Așa dar, ultimele cuvinte ale bă-  
trânului cărturar, doborât de priva-  
țiuni, de boală, în deosebi de in-  
gratitudine și singurătate, constituie  
o solemnă profesiune de credință  
în puterile poeziei și în inerenta  
progresului. În pragul apusului,  
printre ruinele atâtor proiecte și  
visuri, el răminea devotat crezului  
căruia-i dăruise viața. Și deși nu  
ignora că vorbele lui nu pot întâm-  
pina un ecou favorabil imediat, avea  
cândoarea sau nesăbuința de a le  
rosti, ca și altădată, provocator și

pătimaș, fără să încerce a ^  
tardivă și umilita ^°V\*  
noii epoci, așa cum făcuserf?'^°"  
nic alți colegi de **Ttt<sup>sk</sup>f<sup>^</sup>**  
deosebire de  
Heliade conta pe **viLrw\*** ca  
gur de eternitate" !!'°\_d" if °°\_7  
trufaș, la 1855, într-unui °<  
mentale critice ale exHnlnP  
îndoială, această

ratiya a ceea ce săvârșiși n. ?t  
parasit niciodată. ° '°.

Ca să aibă dreptate, trebuia i,,s  
sa se distanțeze de conternporard !i  
sa-și ocupe locul în istorie. **st &**  
cazul sau, ca al atâtor altora mLf  
tea a avut darul ..^ transfera  
existența m destin. „Palingenezk\*  
lui Hekade incepe astfel exact acum  
un secol, cind omul a fost defnita  
înghițit de operă. °\*mttiv





## ieronim șerbu



### vitrina cu scriitori: ion barbu

Pe «mul cu obrajii oeroși, albi, ou ochii glauci, de vietate subcavatică, niu l-am uitat atît de ușor. El mi-a rămas în minte din ziua cînd s-a purtat atît de disprețuitor și arrogant eu tinerii pe care l-a cunoscut în casa maestrului Lovinescu. Nu l-am uitat și sincer vorbind, pe atunci numele său nici nu-mi impunea, nici nu mă intimidă. Asta se explică poate și prin cunoașterea directă a omului și prin faptul că imaginea marelui poet nu era încă consolidată în conștiința mea, cum este astăzi în conștiința tinerilor critici și poeți. Fenomenul este oarecum explicabil: imi lipsea perspectiva și eram mult mai sensibil la asperitățile, la firea dificilă a poetului decît la valoarea operei sale. De altminteri, el se încadra perfect în acest triptic de mari dificili care se numesc: George Călinescu, Camil Petrescu și Ion Barbu.

În perioada cînd l-am cunoscut pe poet, lucram la o serie de ample nuvele, stimulat de criticul Lovinescu, și pe care le citeam cu regularitate la cenaclul „Sburătorul”. În acea perioadă, Ion Barbu îl frecventa pe maestru doar în cursul săptămîinii, după amiezile, dar nu mai frecventa ședințele duminicale. Rar de tot apărea, totuși, în mijlocul ședinței ca un bolid și dispărea așîderea. Într-una din aceste duminici, pe cînd citeam nuvela „Fata Zăpezilor” a picat și Ion Barbu din sferile sale celeste. Nu-mi făcea nici o plăcere, căci după cum am spus mai înainte, n-am uitat atitudinea lui intolerantă față de naște tineri scriitori necunoscuți. Eram decis că dacă nu va asculta în liniște lectura, să întrerup cititul și să părăsesc salonul. În timpul lecturii însă nu s-a întîmplat nici un incident. Spre sfîrșit, înainte chiar de a se interesa de opinia celorlalți, înainte de a întreba după ritual: — Ce zici Bebs? \*), maestrul a ținut să dea el tonul opiniilor și pentru a le sublinia importanța s-a ridicat în picioare, ou coupe-papier-ul în mână. Din pudoare nu reproduc opiniile sale, cu atît mai mult cu cit ie-a și scris în „Istoria literaturii române contemporane” (1937).

Bucuria mea n-a durat însă decît o clipă, cît lumina unui fulger, căci aproape instantaneu s-a săltat în picioare și Ion Barbu. Omul cu obrajii ceroși, albi, cu ochii glauci, avea o expresie de uimire, de contrarietate.

\*) Diminutivul Margaretei Delavrancea

— Dar bine, maestre, această bucată de proză nici o nuvelă. Ea se înscrie pe altă orbită. măcar

Lovinescu, iritat, s-a îndreptat spre poet:

— Pe ce orbită ?

— Pe orbita poemului.

în acele clipe mi-a fost imposibil să-mi dau seama da mați poetului conținea o apreciere sau o negație. La siirsit ni\*... am ieșit în vestiar cu acest sentiment tulbure și incert P Ș^...)\*- puneam paltonul, m-am simțit apucat de brat și ! . voce gravă '... noasă, mi-a spus cu un ton imperativ :

— Condu-mă pînă la tramvai, am de vorbit cu dumneata

Era Ion Barbu. Am încercat să mă desfac din strînsoar

era eu neputință. Am protestat furios.

«» we, «iar

— Nu te conduc, domnule Barbu.

Poetul însă nu mi-a slăbit brațul.

— Mă conduci, te asigur.

Poetul locuia prin Cotrooeni. în stație, la lumina becului di<w în noaptea aburoasă, ochii lui aveau o strălucire stranie \*

— Nu-i așa că n-ai înțeles ce am vrut să spun ?

— Firește, n-am înțeles.

— Atunci ascultă : pe mine nu mă interesează nici observații psihologică, de care faceți atîtea caz voi, prozatorii, nici fabulația nici mai ales „punerea în scenă”. Toate acestea au o valoare accesorie. Pe mine mă interesează acel nimb de poezie care învăluie proza ca un halo lunar, magia poetică. Fără această magie, mu există artă Ea se află în „Fata Zăpezilor”. De altfel e singura formă sub care accept proza, și în special nuvela. Doar nuvela se poate apropia de poem, prin acea „unitate de impresie”, despre care vorbește Poe, cit despre roman, acesta este un fel de hală de vechituri în care încap obiectele cele mai eteroclite.

— Și „Craii de Ourtea-veche” ?

— Nu, e un roman poematic, iar valoarea lui unică stă tocmai în această „unitate de impresie” poetică.

— N-o strică cumva păruiala de la Arnoteni și căderea lunganului bețiv pe caldarîm în acea noapte dintr-o „vreme de lacrima”, nun se exprimă iubitul dumneavoastră Mateiu Caragiale ?

— Mai discutăm noi, o curmă brusc Ion Barbu, apoi ou un aer confidențial continuă : acum, o chestiune care te privește direct. Vreau să-ți mai spun că ceea ce te face pe dumneata îndeobște antipatic celorlalți, atitudinea rece, distantă, care refuză intimitatea, mie îmi este foarte simpatică. Nu-i suport pe tinerii băgăreți și familiari. Mă bucură că dumneata nu ești din acest gen de mitici foarte răspîndit în București. Cu asemenea tineri mă port oa Jupiter Tonans, îi trăznesc pe loc, fiindcă nu-i suport. Cu dumneata cred că voi fi prieten.

Am devenit prieteni, păstrînd amîndoi distanța, nu de răceală, ci de cuviință și prețuire. Desigur că eu știam că-i datorez respect și admirație, dar fără adulațiune, de care nici n-aș fi fost în stare, fiind împotriva temperamentului meu. Cum tramvaiul întărzia, Ion Barbu mi-a propus să mergem pe jos, mai ales că nu locuia prea departe. Era și în acea noapte o „vreme de lacrimi”. Am pornit deci încet pe jos, prin bura nopții. Poetul a început să-mi vorbească despre una din marile sale pasiuni : Edgaar Allan Poe. Ceața albicioasă se îndesa, copacii își pierdeau parcă consistența, parcă se topeau ca niște suluri de fum, iar blocurile, oa niște pacheturi imense, păreau că se retrag undeva, în larg, în spatele valurilor de ceață, trimțîndu-ne semnale luminoase, enigmatice. Oamenii treceau pe Ungă noi ca niște fantasme. în fund, între malurile cețoase curgea o Dimbovița de lac negru, fluid, în care se refletoaiu puzderie de lumini tai-

nice. De altminteri, totul în această noapte era învăluit în taină. Nu mai zăream nimic în jur, nici bulevardul, nici cheiul Dimboviței, nioi oamenii. Unde ne aflăm ? Deodată m-a stăpânit sentimentul neliniștitor și acut că am pătruns într-o zonă necunoscută, misterioasă și solitară. Plutea de jur împrejur o liniște deplină. Nu se auzea decât glasul poetului ou intonații profunde, tulburătoare, care sunau straniu în această noapte aburoasă, îl ascultam răpît, fermecat de vraja verbului său evocator, nuanțat, subtil și încantatoriu.

— Această plimbare este răspunsul meu la „Pata Zăpezilor”. Acum înțelegeți ?

— Da, și vă mulțumesc.

Urechea mea, ca o antenă sensibilă încerca să recepteze mai departe verbul său vrăjit, dai-nici un sunet nu mai ajungea la auzul meu. M-am dezmeticit, m-am uitat în jur. Eram singur ! Poetul nu ge mai afla alături de mine. Nu mai era nicăieri. Să fi fost reală plimbarea în această noapte aburoasă ? Unde a dispărut ? Cînd ? Pe care poartă ? O căutam înfrigorat, dar pe nici una din porți nas se vedea stema corbului sau poate n-o vedeam eu.

Oricum, odată ou dispariția poetului, priveliștea a recăpătat înfățișarea ei banală, iar vraja nu mai lucra asupra mea, în această noapte care devenise o noapte obișnuită, cu puțină ceață. Totul a recăpătat consistență, materialitate ; copacii, clădirile. Am sărit în primai tramvai și am coboii tocmai la stația Brătianu. Odată cu dispariția poetului, a pierit și întreaga atmosferă de fascinație. Poate n-a pierit, ci a rămas doar înapoia mea sau cine știe zăcea ascunsă, undeva, adînc, în mine, de vreme ce evoindu-l pe Ion Barbu, acea plimbare de noapte, cu vraja ei unică, de neuitat, a răsărit la suprafață sub condeiul meu, din negurile amintirii, unde stătea scufundată ca o insulă de corali, leșită din valuri...

Din acea noapte s-a stabilit, aș putea spune, un fel de pact secret între noi, căci niciodată, în decursul anilor, n-am avut de suportat impulsunile, bruscările lui Ion Barbu, suferite de alți prieteni tineri ai poetului, unii dintre ei mai buni prieteni decît mine, ca de pildă Qsear Lemnaru, Aurel Baranga. Aurică Elias, Adrian Rogoz, student la Matematici, studentul preferat al poetului, iar mai tirziu prietenul său. Firește că nu toți cei care-l întâmpinau pe Barbu erau „mateista” sinceri, unii mimau această pasiune pentru a fi tolerați în preajma sa, căci una din condițiile obligatorii de a fi acceptat la masa lui Ion Barbu era să fii admiratorul „Crailor de Curtea veche” și să te mărturisești în credința maternă. Și mu rareori, după orele de cafea, întreg grupul își petrecea noaptea la vreo grădină bucureșteană, unde Aurică Elias, fiul patroanei unei celebre oase de mode pe atunci „Madame Gișelle”, amator literar și muzical, plătea consumația și delecta asistența, oîntîndu-i la chitară. Ou Aurică Elias m-am împrietenit și eu, dar mai tirziu, cînd s-a căsătorit cu frumoasa actriță Niooie Veron și o ducea destul de greu, rămânând astfel ou puțini prieteni. Eram singurul prieten al lui Ion Barbu care făceam derogare de la libațiunilc nocturne și de la ritualul matein. Poetul îmi îngăduia această derogare, ceea ce mă făcea să presupun că într-adevăr Ion Barbu păstra un sentiment de afecțiune și de prețuire pentru mine. O singură dată totuși nu s-a putut opri să nu atingă și acest punct gingaș în relațiile noastre, dar într-un chip surprinzător de delicat, deși bunul meu prieten Oscar Lemnaru căuta să-l ațîțe împotriva mea pe tema maternă. Asta s-a întimplat la „Capsa” și Oscar Lemnaru era derutat de slaba reacție a iui Ion Barbu care n-a rostit decît o blinda dojana :

— îmi pare rău, domnule Șcrbu, că în prieteșugiul nostru stăruie ou umbră : rau-l iubesci pe Matei.

— E inexact, am spus eu sincer, dar nu-l admir fără rezerve. N-a-l consider un creator, ci doar un artist, un artist aproape desăvârșit.

Ion Barbu și-a sprijinit bărbia în baston, devenind fv. \*  
 — Explică-te !  
 — Pentru mine un creator este acel scriitor care ar ari  
 creează o întreagă lume. Spun, de pildă, lumea balzaciană ..... W.  
 sau dostoevskiană, sau ca să revin la literatura noastră' , ..... »  
 Rebreanu, lumea bengesciană, eamil-petrcsoiană sau mihăi'esoiv' i?'  
 pot să spun lumea caragialiană decît gîndindu-mă la Ion Lu r  
 'iale, nu la Matei Caa-agiale, deoarece Matei are oiteva timiri\*  
 an caracter. Arta iui stă în rafinamentul senzațiilor, în distila \* \* \* \*  
 arome tari și subtile, în vraja evocărilor, într-un' cuvint itn^ \*^  
 — Este deci un mare artist ! a conchis Ion Barbu eu oareca' o = '  
 hementă, ridieindu-și bărbia de pe minerul bastonului și privindu

Oscar !>mnaru a intervenit din nou, provocator, dar no'<ti l  
 făcut un gest de iritare :  
 — Lasă-l să vorbească.  
 — Indiscutabil, este un mare artist ! Eu fac însă o distincție înb-o  
 artist și creator, distincție pe «are nu pot s-o aprofundez pe loc da  
 oa există în cugetai meu. Pot doar să spun că nici Rebreanu' niri  
 Hortensia Papaăat-Bengescu nu sint scriitori-artiști, adică ai inuutiie  
 stilistice, dar au forță creatoare. \*

Ion Barbu a rămas puțin gînditor, i.u mi-a răspuns, nu mi-a re-  
 tras simpatia sa, dar subiectul Matei Caragiaie n-a mai intrat nicio-  
 dată în discuțiile noastre.

Cum oeie povestite mai sus s-au petrecut după 23 August cer  
 voie cititorului să reviu ia anii cenaclului „Sbisrătorul”. il mtlnearn  
 destul de des pe poet în cursul săptămîinii, după amiezile, căci la ce-  
 naclu nu mai venea. De cînd stabilisem o legătură mai intimă cu el  
 mă amuza să-l observ Cusa reacționează : ori de eite ori se deschidea  
 ușa și apărea un tinăr scriitor, poetul sufla pe nări, ca o morsă, se  
 foia nervos pe scaun și mă temeam pentru acel tinăr să nu comită  
 vreo imprudență, ceea ce i-ar fi atras fulgerele lui Ion Barbu. Odată  
 totuși „catastrofa” n-a putut fi evitată ; un tinăr scriitor recent con-  
 vertit ia catolicism, pe nume Petre Boldur, a avut neagra inspirație  
 să examineze într-o lumină critică ortodoxia, elogiînd catolicismul,  
 oare, pretindea el, a dat mari personalități în toate domeniile : artiștii  
 Renașterii, girtditori și sfinți ca Thomas d'Aquino, acest prinț ai gân-  
 dirii, spre deosebire de ortodoxism, care n-a dat nimic culturii uni-  
 versale. Atii i-a trebuit lui Ion Barbu. A luat pur și simplu foc. I-a  
 aruncat citeva ochiade furioase tinărului ca să-i intimideze, iar ou #  
 mină se juca în buzunar. Se auzeau zornăind o grămadă de moncai  
 și mă așteptam că dintr-o clipă în alta, o ploaie torențială de bănuți  
 să cadă în capul imprudentului tinăr. Eu și prietenul meu, poetul  
 Vlaicu Bârna, de față la scenă, am înghețat. Maestrul, cu masca sa  
 impasibilă, resemnată, aștepta. Catastrofa părea iminentă. Nu știu însă  
 prin ce miracol, poetul și-a stăpînit minia, și deși enervat, i-a făcut  
 tinărului un scurt istoric al ortodoxismului, citind nume de părinți  
 ai bisericii, de sfinți, de mari învățați, de arhitecți și de străluciți ar-  
 Uști ai artei bizantine, ca un reflex al ortodoxismului. La o încercare  
 de replică a tinărului scriitor, Ion Barbu, excedat, a isbucnit vehement:

— Ascultă, tinere, ca dumneata să discuți idei cu mine, trebuie  
 mai intii să te speli pe meninge.

Și ca să-l turtească definitiv :

— De altfel, dumneata ai o față degradată.

Tinărol a amuțit.

Nici unul dintre noi nu știam pe-atunci că Ion Barbu era un or-  
 todox fervent, foarte bisericos (se ducea regulat la slujbele reHgi-

• \*

oase) și din această cauză, săvârșind o abatere de la canon în **sinul** unei mișcări **mistico-politice**, i **s-a** impus de către o autoritate superioară, o penitență, pe oare poetul a îndeplinit-o cu **rigurozitate**, în hazul cafenelei **bucureștene** și al „scepticilor **liemintuiți**”. **Criticul Lovinescu însuși, primindu-i** vizita după terminarea penitenței, nu s-a putut împiedica să-l întrebe în glumă, ou **o** fină ironie :

— Este adevărat, domnule Barbu, că te-ai antrenat în pas alergător pentru maraton pe distanța Cotrooeni — Arcul de Triumf ?

Poetul **a** înțeles aluzia, **s-a** colorat ușor în obraji săi ceroși, albi, a bolborosit ceva confuz și a părăsit brusc biroul. Era una din acele plecări bruște ale poetului, care-i dădeau lui **Lovinescu** senzația de spaimă, de **gol**, că nu-l va mai vedea multă vreme sau poate de loc pe **ion** Barbu, stare pe care criticul o dezvăluie **tl** însuși în Memoriile II, în portretul făcut poetului.

În anii tulburi ai dictaturii fasciste nu ne mai întâlneam ; era și greu, deoarece eu nu mai frecventam localurile pe care ie frecventam poetul, totuși **nu** eram lipsit de vești despre **el**, unele **Mindu-mi** relatate **chiar** de criticul **Lovinescu**, iar altele de F. **Aderoa**. Astfel, de pildă, fiind invitat odată la o cafea de către soția unui scriitor prieten, i-a făcut o **curte** asiduă cumnatei scriitorului în cauză, care însă a primit eu o rezervă glacială curtea poetului. Indignat, Ion Barbu a sărit în picioare, tocmai când gazda sosise cu cafeaua, și arătând-o ou degetul **pe** „vinovată”, a perorat ou glas tare ;

— Nu dau voie femeii să reziste **mai** mult decît cinci **minute**.

Și a ieșit ca un **virtej** pe ușă, spre stuporea celor două femei.

A doua ispravă barbiana s-a consumat la „Gafe de la **Paix**”, care în acea perioadă, din preajma războiului, mișuna **de agenți și publiciști** reacționari. Doar poetul Alexandru **Toodor-Stamatiad** nu avea nimic cu această vermină reacționară. El se ducea acolo mai mult din spirit de frondă. De cum apărea în pragul cafenelei, ou mustățile **ră-**sucite în sus, agresiv, cu nelipsita-i umbrelă pe care **o** purta oa pe o floretă, străpungînd aerul **sau un** adversar imaginar, poetul avea în întreaga lui înfățișare ceva de mușchetar desuet. Din prag, **înainte** de a intra în cafenea, anunța **cu** un glas sonor, emfatic, în **azul** întregii asistențe :

— Eu cred în Marea-Britanie și în Poezie !

Era firește o provocare. Pe un altul l-ar fi costat desigur temniță sau în cel mai bun caz, cițiva ghionți între coaste și **azvîrlirea** în stradă. Nimeni însă nu-l lua în seamă, **nu-i** dădea importanță **bătă-**iosului poet, deoarece **toată** lumea îl eunoaște, îi **cunoșteau** aceste landări. ridicule și toți se mulțumeau să zîmbească ironic și să-l lase în voia sa. Poetul **se** așeza la **o** masă și **comanda** sonor :

— **Garson, un** schwartz, te rog !... dar cu **multă** apă fierbinte.

Do la o masă alăturată, Ion Barbu comanda și el :

— Garson, adu-mi și mie un schwartz concentrat, cit mai concentrat ! Altă formulă poetică !..

Odată eu risipirea negurii fasciste, într-o dimineață, **nu** mult după 23 August, am intrat în cafeneaua „Capsa”, împreună cu prietenul **meu**, Dinu Ilervian, care **abia** ieșise din ilegalitate. Am dat de Ion Barbu. Cred că el **m-a** întimplat mai întii. **Nu-mi** amintesc exact cum a luat **naștere** discuția în jurul erorii **sale** politice. **imi** aduc însă amante de asprimea atitudinii **mele**, care desigur l-a afectat, deși **nu** i-a surprins. L-a afectat căci era pornit spre confesiune sinceră, spre **recunoașterea**

tristei sale erori, pe care o regreta din adincul inimii. La un moment dat chiar și-a scos batista din buzunar o să-și ștergă ochii care se umpluseră de lacrimi. Omul era emoționat, nu juca, nu poza și atunci m-a impresionat. Este totuși uimitor că acest amănunt l-am uitat totul, dar mi-a reîmprospătat recent memoria, tot prietenul meu Di\*<sup>Hervian</sup>. Peste câteva zile, soția mea m-a sunat la redacție cu elaxi tremurat de emoție r

• Ieronim, te caută domnul Barbu. Te așteaptă, vino imediat acasă

— Spune-i domnului Barbu că sînt într-o ședință și-i poftescă miine după amiază. Nu pot să plec de la redacție. Ziarul la care lucrez pe atunci se numea „Dreptatea-nouă”.

A doua zi pe la 5 și Va da. s-a auzit soneria. Am deschis nsa în prag era Ion Barbu.

— Pofteste, domnule Barbu. Ce s-a întimplat ?

Poetul era agitat, se trăgea de mustață.

— Vorbim înăuntru, nu pe palier.

— Desigur ! Te rog să mă ierți ! Poftim înăuntru. Eram grăbit să afl ce e cu dumneata, m-am scuzat. S-a trîntit într-un fotoliu, picior peste picior, fixîndu-rnă cu ochii lui glauci.

— Acum am să te verific, dacă-mi ești prieten, a rostit cu o voce cavernoasă.

— Verifică-mă.

— Am auzit că se vor face epurări la Societatea Scriitorilor. Mj s-a spus că s-ar fi pomenit și numele meu.

— Nu cred.

— Interesează-te ce este adevărat și dacă este, sfătuiește-mă ee pot să fac.

— Sînt convins că nimeni nu se va atinge de dumneata, iar la nevoie ai putea vorbi cu Gorge Călinescu. Este o figură reprezentativă și se bucură de multă stimă. El te prețuiește ca pe un mare poet, după cum o atestă și studiul său despre dumneata din „Istoria literaturii”.

Masivul op se afla pe o măsută, n-aveam birou, de altfel «ici n-ar fi încăput în mica garsonieră unde locuiam și pe care soția mea, pictoriță, o transformase în atelier de pictură.

— Călinescu ! a exclamat puțin teatral Ion Barbu, bătînd ou palma peste masivul op al „Istoriei literaturii”... Mare poet! a continuat el să ricaneze ou aceeași voce cavernoasă. Ești foarte naiv, domnule Șerbu !... Cine s-a ridicat într-adevăr pînă la sferile pure ale muzicii barbiene, nu poate să guste flașneta lui Arghezi și cu ailt mai puțin mandolina lui Minulescu. Arghezi, al doilea poet după Eminescu, iar mandolinistul de Minulescu este și el un mare poet! Și vrei să fii înecîntat ? Nu, nu mă duc la Călinescu, nu-mi inspiră încredere nici criticul, nici omul. N-am încredere în el.

— Te sfătuiesc să ai, e un mare critic și un om integru, deși poate capricios.

— Domnule Șerbu, dumneata ești masochist ? m-a întrerupt brusc poetul, nerăbdător.

— Nu ! De ce ? am făcut uluit.

— El a fost atît de nedrept cu dumneata și dumneata îl aperi ou o pasiune demnă de-o cauză mai bună.

— De nedreptatea lui m-au consolât criticii E. Lovinesou, Șerban Oioculescu și PompUiu Constantinesou.

— Și un poet.

— îi mulțumesc, dar îl sfătuiesc să se ducă la Călinescu, îl va primi cu toată cinstea și colegialitatea.

— Nu mă duc la un critic care mă poate pune pe aceeași scară de valori cu Arghezi și cu Minulescu. Și nici măcar nu știe bine românește.

— E cam riscată asemenea afirmație.

— Riscată ? Te rog, citește !...

[ Ion Barbu a răsfoit iritat masivul op și când a ajuns la studiul  
i" despre opera sa, mi-a indicat cu degetul arătător următoarele rânduri :  
" ... „De pe acum se constată rușinea poetului de emoțiile curente, ten-  
" \ dinta de a îmbrățișa viața prin unitate" ... Asta nu-i pornografie ?  
i Călinescu voia să spună : ... „De pe acum se constată rușinarea poe-  
tului de emoțiile curente, tendința de a îmbrățișa viața prin unitate..."

Intre rușine și rușinare nu este diferență de nuanță, oi de sens. Asta nu dovedește că nu cunoaște limba ? a conchis triumfător poetul. Cît despre Arghezi, puține sînt versurile care rezistă unui examen sever și exigent. E multă prestidigitație în versurile sale, iar muzica este de flașnetă.

Tăceam.

— Nu ești de acord ?

— Nu.

Tăceam. Fiindcă de sub comentariul negativ a lui Ion Barbu, de sub vehemența vechiului articol împotriva lui Arghezi ca „poet fără mesaj", de sub afrontul înghițit odată din partea lui Arghezi, acasă, dedesuptul agitației sale actuale ieșea capătul scării de la redacția „Biletelor de papagal", pe care stătea cocoțat Arghezi, privindu-l de sus pe Ion Barbu, care, imprudent, venise să-i ceară „Cuvinte potrivite". Era în primul rînd o mare nechibzuință, deoarece temutul pamfletar nu-și menaja nici măcar prietenii sau admiratorii sinceri cu care era destul de crud, ca de pildă cu B. Fundoianu, iar cît despre adversari, ou aceia se purta de-a dreptul necruțator. Astfel, pe N. Davidesou, care a publicat în „Vremea" un vast eseu „Tudor Arghezi, poet minor", l-a stigmatizat într-o tabletă ucigătoare. După ce i-a făcut portretul fizic și moral, în care chipul acestui nefericit adversar era înfățișat ca un „ciorap boțit", i-a dat lovitura supremă, în aceste ultime rânduri, pe care le citez din memorie, în care mi s-au gravat pe vecie : „N. Davidesou a fost o javră și a rămas o coadă". Așadar, la acest om necruțator cătăra-t pe scară a venit Ion Barbu să-i ceară volumul de poezii. Era un gest nebunesc, demn de Ion Barbu, însă care l-a înlemnit de uimire pe F. Aderoa, secretar de redacție la „Bilete de papagal" și cel care mi-a relatat scena. Din capul scării, Arghezi contempla răutăcios oalviția poetului care stătea în picioare, așteptînd volumul. De sus, Arghezi a lăsat să-i cadă aceste cuvinte cu vocea lui puțin tărăgănată și subțire :

— Te-ai deranjat degeaba pînă aici, domnule Barbu, n-am „Cuvinte potrivite" pentru un poet secund.

La mine acasă, Ion Barbu s-a apropiat de bibliotecă și zărind ia-tr-unul din rafturi volumul „Cuvinte potrivite", a scos cartea, apoi s-a trântit iar în fotoliu și a început să frunzărească volumul. Deodată iluminat, de parcă în aoea clipă ar fi făcut o descoperire, inoepu să citească. Era poezia : „Niciodată toamna". Citea și scanda, bătînd tactul pe brațul de lemn al fotoliului :

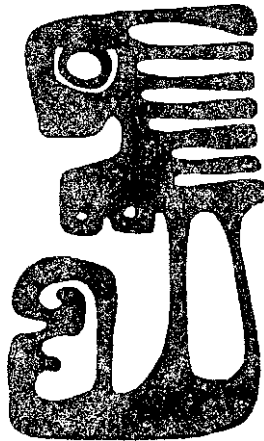
Ni-ci o da-tă toam-na nu — fu — mai fru-moa-să  
Suf-le-tu-lui no-stru bu-cu-ros de moar-te  
Pa-lid aș-ter-nut e șe-sul cu mă-ta-să  
No-ri-lor co-pa-cii le ur-zesc bro-car-te.

**Involuntar** in memoria mea s-a **deșteptat observația hr** ...,  
despre **ciclul** Uvedenroăe, unde **criticul** spune : „poate că \*?.....  
prea săltăreață, sugerind obscenități” : ” ritmica e

„incorporată poftă,  
Uite o fată :  
Lunecă odată  
Lunecă de două  
ori pină la nouă  
Pină o-nfășori  
in fiori ușori  
Pină o tarei in zale  
Qasteropodale”.

— Cum **ai** citit dumneata „Niciodată toamna”, poți distruge orice poezie. **Ritmul** are o lentoare de **desfrunzire** autumnală. Poezia foarte frumoasă ! am exclamat admirativ și imprudent.

— E foarte frumoasă !... m-a **înginat** poetul, ironic, apoi **a zvîr-  
lii** volumul pe **divanul-studio**, s-a sculat brusc și **a țîșnit pe** ușă ca o săgeată, spre stupoarea soției mele, care **nu-l** cunoaștea **pe** poet, nici nu știa ce fel de om dificil era. **Oa s-o** liniștesc, **s-o** conving, că **n-am** comis nici o inadvertență și **s-o** fac **să-l** înțeleagă **pe** Ion **Barbu**, **i-am** reprodus o **caracterizare** dată poetului de către tinărul critic Horia Groza și care suna cam **asa** : „Ion **Barbu are** trei linii ; o linie poetică, o linie matematică și o linie cînd sare de **pe** linie”.



•0Cf>



ion cruceană

o inedită de ion barbu

Inteligentul și foarte activul elev Barbilian C, Dan a promovat eu media anuală 8,00 clasa întâia gimnazială (1906—1907) a actualului p liceu „Nicolae Băicesou” din Pitești, unde părinții l-au înscris pe baza certificatului (nr. 3653 din 15 iunie 1906) de absolvire a cursului • primar eliberat de Școala nr. 1 Cîmpulung Muscel, după ce oulcșese laurii notei maxime — 10 — la purtare și a celei mai mici — 6,34 — la disciplina care-i va aduce la maturitate afirmarea pe plan mondial, — matematica Soră bună, caligrafia îi ține isonul cu 6,67, iar fratele clesen cu 7,00, pe cită vreme notele la disciplinele umaniste, de imaginație, depășesc cu mult rezultatul anual. Este singurul an școlar pe care l-a urmat la liceul din Pitești.

Așezat ta pensiune la Chita Cutcudache (str. Egalității nr, 25) - in cameră cu Stelian Răduiescu dintr-a Vi-a<sup>2</sup>, copilul „respect.-\* peste măsură”, va păstra acestuia un „cult” de superioritate spirituală, bazat pe o comportare colegială fără îngîmfarea superiorului și, mai ales, pe indemnul și ajutorul dat inferiorului de a-și însuși cele mai alese și serioase lecturi. La indemnul și din cărțile lui Stelian Rădulesou va citi Barbilian C. Dan, in clasa J-a fiind, „Aforismele” lui Schopenhauer in traducerea criticului Titu Maiorescu. La o lecție de științele naturii profesorul Ștefan Zottu răniine surprins de răspunsul > amănunțit și depășind programa școlară dat de elevul Barbilian asupra felului cum se mișcă șarpele, cunoștințe la acea dată cerute abia elevilor din cursul superior de liceu și nu începătorilor. Sirguinciosul elev se documentase suplimentar din notițele colegului de cameră.

Grija de „frate mai mare” pe care a purtat-o tot anul școlar Răduiescu micuțului Dan se intipărește adinc in inima acestuia și-i determină părinții să-l invite in vacanța mare ia Cîmpulung, ou care ocazie copilul și adolescentul se pierd in nenumărate excursii prin munții Muscelului.

Cînd, la 11 iulie 1960, acum binecunoscutul poet Ion Barbu, in același timp profesorul universitar de matematici Dan Barbilian, face o excursie la Cîmpulung-Muscel, trecind prin Pitești, prima lui grijă este să-l viziteze pe fostul coleg de pensiune, pe octogenarul pensionar Stelian Răduiescu.

Cu afecțiunea nedezmîntită timp de peste o jumătate de secol îi scrie pe tratatul de „Teoria aritmetică a idealurilor (in inele ne-comunicative)”<sup>3</sup> pe prima filă : Lui Stelian Răduiescu, octobr 1906—iulie 1960, iar pe a doua pagină acest autograf :

Cînd, umanist in germen, citiseși Eneida  
Și-mi explicai măsura altarului lui Dido,  
Vechimea-n frumusețea ei dublă mi-ai vădit-o  
i Și Arithmos al lirei și recea Nereidă.  
A minții mele soartă, de-a ta învățătură  
Legată îmi apare prin lanțuri de liane,  
Tu, care-n Epigonii .părtaș mă luai in dura,  
Ascunsa exegeză, iubite Steliane !

Ion Barbu  
11 iulie 1960.

i 1) Arhivele statului Pitești .Fond liceul „N. Bălcescu”, dosar (matricola școlară pe anul 1906—1907) 436—437.

2) Născut la 20 martie 1888 in Pitești, acum pensionar, fost profesor la liceul N. Bălcescu

3) Ed. Acad. R.P.R., 1956

## teatrul lui Al mirodan

Există mulți dramaturgi pentru care dorința de-a sintetiza în trăsăturile unui personaj întreaga proiecție a aspirațiilor lor și ale colectivității în care trăiesc se transformă, involuntar, în caricatura ei. Confundindu-se cu idealul propus, eroul își pierde „buletinul de identitate”, reacțiile spontane, vii, acel complex de elemente antagoniste, insuficiente și necesare în același timp care formează un caracter. Fiindcă aceasta este piatra de incercare a unui dramaturg; arta de-a spune, prin personajele pe care le creează, un permanent „da” și „nu”, un flux continuu traducând în practică fundamentală legea dialectică a unității contrariilor. Al. Mirodan este unul dintre puținii care reușește să depășească incercarea. El înțelege că a fi comunist nu înseamnă, prin definiție, a fi în om perfect, un computer răspunzând cu neverosimilă ușurință la toate problemele atât de dificile pe care le impune o societate-șantier. Și Cerchez, redactorul-șef al ziarului „Viața tineretului”, și Gore sau Oeteraș apar în acțiune nu în chip de marionete debitând lozinci și posedând miraculoasă capacitate a prestidigitatorilor de-a preschimba porumbii în panglici sau viceversa, ci ca oamenii adevărați, cu greșeli și cutezanțe, îndoieli și nădejdi, cu lacrimi reținute și risul larg. Ceea ce-i unește, conferindu-le

o rudenie „sui generis” mai puternică decât a singelui - rudenie spirituală — este crezul neștrămutat într-un ideal căruia i s-au închinat cu care își confundă viața. Ceea ce vor fiecare în felul său, filtrat prin temperamentul și structura psihică proprie, e să participe, să pună și A o cărămidă la construirea marelui edificiu social, indiferent la piedicile, rătăcirile, la ispitele pe care lumea „care moare” i le presară în drum. Adeseori, au o lipsă de pondere a entuziasmelor (Cerchez în ședință) sau o timiditate (Gore în raporturile sale cu Magdalena), dar nu sînt niciodată ipocriți, niciodată izolați față de semenii, nu au privirea detașată și superioară, pe deasupra lucrurilor și faptelor care vin în contact. Cerchez, care te vehiculează pe întreg spațiul scenic, este „personalitatea” în seață romantic al cuvîntului, în compe\* rație cu care toate celelalte personaje pălesc. Gore e, dimpotrivă, un om care se sfiește să iasă din rînduri, căruia îi place să-și ascundă sentimentele, gândurile și acțiunile. Același tensiune sufletească care la Cerchez exploda prin exhibiție pozitivă, își anihilează aici zgomotul printr-una de tip negativ. Imaginea sa abstractă — „șeful sectorului suflete” — pune problema centrală a raportului dintre om și ideal în teatrul contemporan devenind implicit, fără pedanterie și

didactică, o demonstra-

fi' ° ° ° U « ' < " " . « n om... un  
• Padinile n-au cusururi, nea-  
„Iurii sint perfecte, și fund  
nu se mai pot perfeciona.  
1\* > \* mb eu.. • Dacă știți om, în-  
< \* ^ P. „ m un avantaj enorm  
^ inchipuirii. O însușire pt  
„ va dobîndi niciodată  
• f t i „ fața căreia calitățile  
si ^ sale se vor pleca, înfrînte,  
tt • Și „ „ „ \* ° „ „ „ „  
' împotriva căreia el nu  
° Z7 mta. in nici un chip. In nici  
f ^ Zî Arma mea e dragostea.  
\* „ f „ i „ Eu îți mîngîi părul.  
2 < t > sârut. • •  
„ „ „ „ „ „ • iubitul meu, ești' mai

: **Ideaîwi mew este sa ajung**

• 1, faceastă confnantare, nu măria rece, ci lutul fierbinte iese Sngător. Ideea va mai fi reluata f Cerul nu exista", in care Felia Lunii venită din spații unde f există timp, nici uzură, nici sen- Zmt nici durere sau bucurie este in contact cu pămîntul. Căci ' f, om înseamnă a alerga spre foită, a năzui mereu spre auto- Ajăsire a avea un scop care, asezării — se depărtează pe afură ce-l ajungi. în asta. însă, „gtă permanența competiție spirit- jterie. Fiindcă în clipa în care sa din aceste două roți ar inere- jissii, n-ar mai exista viață. Cete- m ar putea fi numit ceea ce in etnii secolului XIX era conside- sr un „raisonneur". într-un sens i contravine acestui termen, fiind- d funcția sa clasică consita în a alea lucrurile fără a interveni în jthme. Ceteraș, însă, nu numai că lite-vine, dar conduce de așa ma- xi lucrurile încît ele capătă cu i atol alt curs. El nu acționează nici ' m forța exemplului impus ca mo- li, nici prin rezoluții pe care toți • Alți. sint obligați să le respecte, 30' nu debitează lecții învățate pe fcfară. Modul său de a preda o ivătătură în care crede — aceea ' ateyămlui social, spiritual sau ftrtiv' — este maieutica socratică. Spune numai fitilul aprins, iar : «are ajunge la o mai bună cu-

noaștere a lui însuși și a celorlalți prin ardere proprie.

între Cercchez, Gore și Ceteraș există totuși câteva trăsături, sau mai bine zis, atitudini similare, care le atestă paternitatea comună. Ei au un suflet visător și ironic, va- riind pe toate gamele : reverie de dragoste (Gore), pentru lumea de mâine (Cercchez), spirit caustic (Cer- chez, Ceteraș), autopersiflare și glumă tandră (Gore). Sudura se produce. însă prin relevarea unei purități morale tăiată-n stîncă, ne- diluată în apa vorbelor mari. Ea este cheia conflictului fiecărei pie- se, fie că-n „Ziariștii" apare sub forma publicării sau a unui arti- col demascator în apărarea utecis- tului Ion Gheorghe, sau a limpe- zimii vieții afective și spirituale a Magdalenei în „Șeful sectorului su- flete", a reabilitării unui fost infractor care prin comportarea sa ulterioară reușește să fie redat ca om nou societății în „Noaptea e un sfetnic bun". Pe scurt, tema majoră a dramaturgiei lui Mirodan este etica comunistului. Forța adversă — etica mic-burgheză — se concen- trează în maladia cronică a fricii și a fugii. Lui Tonovici îi e frică de greșeală, de acțiune, de „oamenii zilei", de reacțiile lui Cherchez, ale colegilor de redacție, de pierderea poziției sociale', de sine însuși. Lui Horațiu îi e frică de poezie, de mu- zică, de gîndire, de libertate, de tot ce-i elan și pornire dezintere- sată. Fuga lui Tonovici e ascun- derea scrisorii trimise de Ion Gheor- ghe, a lui Horațiu — acumularea de proprietăți (de la automobil la Magdalena).

în cazul „Celebrului 702" are loc o confruntare specială. Și aici exis- tă două etici : a lumpenproletaria- tului și a marilor rechini din spe- cia lui Harrison și Armitage. „Cele- brul 702", Cheryl Sandman trans- formă în cele din urmă sinistrele intenții mercantile ale editorilor săi într-o farsă tragică. El reeditează în condițiile sensibilității moderne o altă variantă a „mizerabilului" Jean Valjean. Refuzul de-a deveni cu adevărat excroc prin alterarea spi- rituală a tineretului cu literatură ieftină, printr-o apologie a crimei

și-a violentei în genere se concretizează în cartea pe care o va scrie în final. O carte despre o poveste simplă de dragoste, despre copilăria unei haimanale infometate, despre boala, tristețea și umilința adunate în suflet. Fiindcă clownul pe care gangsterii onorabili și onorați l-au crezut domesticit și-a scos masca, pretinzând lumii a doua sa față: adevărul!

S-a pus adeseori problema filiației M. Sebastian-Al. Mirodan. Dar paralelismul propus („Ultima oră — „Ziariștii”; „Steaua fără nume” — „Șeful sectorului suflete”) se dovedește a fi în fapt continuarea unui dialog conștient. Mirodan nu se lasă influențat ci simte nevoia unei replici. Aceasta, fiindcă la temelia ambilor dramaturgi stă o structură sufletească comună iar afinitate electivă nu înseamnă influență. Iar condițiile de viață sînt altele. Există, în teatrul lui Sebastian întrebări fără răspuns ori soluționări dictate de-o viziune sceptică și melancolică asupra lumii. El trăiește într-un univers în care visele se Mng, în care „stelele nu se opresc niciodată din drumul lor”, în care Biucșan este — în ultimă instanță — „un om mare”. În piesele lui Mirodan, Șeful sectorului suflete discută despre „fericire la nivel înalt”, fiindcă secția lui are sarcina să „construiască suflete”, adversarii lui Ion Gh'eorghe vor avea de luptat nu numai cu demnitatea și cinstea unui singur om, ci cuia unei societăți întregi care-l apără. Magdalena nu mai este o Monă-bibelou, făcută din puțină lene și mult parfum, ci o ingineră chimistă oare dorește sănși perfecționeze continuu pregătirea, pentru care viața nu se compune din alcov și distracții mondene, ci din ore de laborator, ou eșecuri și izbînzi de sine-sitătătare, parte constitutivă din ființa ei. Există un optimism profund oare se degajă din teatrul lui Mirodan nu la modul doctrinar, prin rezolvări superficiale, declamatorii, prin auito-mulțumire generală dictată de un „happy-end” de operetă. Dimpotrivă. Am putea afirma că piesele lui sînt lipsite de un final propriu-zis. Nu sînt

deoit niște momente =« ^

acțiuni, de defrișării' vor urma .Articolul farea lui inn G\*EL\*h\*\*.\* la timp, dar el n ^ \* \* punctul de plecare al .&r L. tailn m marș; Magdate& £ ~ găsit echilibrul s«eteM — msași dar acest \* secvențe oscilate c l r T R \* viața o va arunca cu siauiwJT noi sitari dificile Tărorf^J? bm sa le facă față; IteaL^JS și Aihon se privesc p a ^ ^2 oara m adevărata tor S & \* vire care deschide însă^X^gt perspective pline de s ā n S ^ născutelor zbateri șiISS-ZSi vor depărta și-i vor uȘ " " ^ QptMnismul nu rezida aeadar h filozofia clipei, ci urcă ttot copleșitor, de la cel maia^sm. fioativ amănunt pină la grave oare se ivesc h pieselor. El provine l. prinaArfCS din conștiința comunicării ca 5 laltî, idin convingerea eroului aflat într-un moment de cumpănă al vieții sale că nu e singur, Qptf-misroul trebuie depistat din gestul trimiterii scrisorii de către kn Gheorghe la redacție, din praaak în cugetul Magdalenei a sectorului suflete, din încredere pe care i-o acordă Ceterăs, lut Alta. Această strângere de mină ICTtrti, energetică și fierbinte care se aMaat vibrinid în subtextul fiecărei repM ci este mândria și încordarea ajrc înălțimi, increzătoare în putanta adevărului. Mirodan nu aplică © etichetă, nu transformă unatamoi socialist într-o dogmă. Tocul deowge firesc, nu există nimic «hai—Hc. nu circulă aici nici o monedă taUā. Este surprins procesul de naatare al unei conștiințe noi, o nafaa» grea, dureroasă. Fiecare personaj aduce cu sine o lume, purtindtt fi pärticica lui de adevăr, P>rwk care-i conferă un' grad anutne^ ftt trăinicie. Fiindcă altfel docoam de forțe ar semăna ou vitejia «Joșilor de plumb. Teatrul lul Mirodan este într-o anumita masurāun tribunal. Procurori pot fi ^JtJW\* acuzați. Intre scenă și sp«\*a»art dispărut orice barieră. Omul <pt

• în discuție, interogat, ^Tg conidamne și să se Iredura este însă spumoa-  
 11i „perează .printre ho-  
 ris Se utilizează tot ce  
 \* tmca întrebuițat. Nu e  
 « Ici clasicul tic verbal  
 \*,in Ziaristii”), nici lum-  
 ^jlor' (violetele Marceliei  
 drenez). In schimb, piran-  
 relativizare a personajelor  
 ' interpretare proprie. Nu  
 e relativă în conștiința  
 - a imaginea ei (relația  
 ' Seuil sectorului suflete),  
 folosită de Montesquieu  
 "sorite persane" a unor par-  
 venită din altă lume li  
 • pentru a pultea scoate in  
 specificul ultimei — este  
 . ftiurodan într-o ecuație  
 —rană. Din călătoria lor în  
 Stelara și Popsscu se întorc  
 -\*it ou încă cineva din spa-  
 enare. Reacțiile Femeii din  
 \*nt manevrate în sans invers  
 din „Scrisorile persane” ; sa-  
 e metamorfozat în omagial.

putem trece peste semnifica-  
 mesajului umanist al drama-  
 ' lui Mirodan fără a ne opri  
 poerauikii .dramatic „Cineva  
 • să moară”. Este, într-un fel,  
 teatrală a „Surisului Hi-  
 \*. Sint prezentate aici ulti-  
 jjouăzels și patnu de oue din  
 |ai Vasale Roaită. Este — în  
 același dialog cu istoria, fie  
 în desfășurarea ei aotu-  
 riștii”, „Șeful sectarului su-  
 „Noaptea e un sfetnic bun”),  
 pectiv. Piesa nu-i decit un  
 monolog despre tinerete, des-  
 și sacrificiu. Suita ale-  
 respectiv „Celălalt” (con-  
 uteoisjtulud) și vocile (ale  
 . ceferistului, muncitoru-  
 k „Herdan”, femeii de la  
 , grevistului ou .torța, ale  
 'ui, etc.) îi conferă ceva din  
 misterelor antice sau  
 S, transpuse într-o versi-  
 Utecistul iese în întimpi-  
 Borții fiindcă iubește prea  
 ța, fiindcă oriunde-și în-  
 ii nu vedea decit aceeași  
 care stătea scris : „intrarea

interzisă”. Nu-i este ușor să se jert-  
 fească ; vocația eroică nu-i decit  
 un mit inventat de neeroi. Acțio-  
 nează într-un anume fel fiindcă așa  
 simte, fără să mediteze în acel mo-  
 ment la grandiosul faptei. Este o  
 idee asupra căreia ne face atenți  
 Stendhal în „Mănăstirea din Par-  
 •ma”. în clipele în care Fabrizio dai  
 Dongo participă la una din manile  
 bătălii napoleoniene, nu vede decit  
 praf, oameni morți sau răniți, sin-  
 ge, cai alergând inabumiți de va-  
 carm, totul într-un iureș amețitor  
 din care nu știe euin să se salveze  
 între;. Mai târziu, istoricii vor con-  
 semna aceste momente într-un mod  
 grav și riguros, fascinați de măre-  
 ția lucrurilor percepute în timp.  
 Faptul că Mirodan miu folosește nu-  
 mele lui Vasile Roaită, ci pe cel  
 generic — în cazul de față, cali-  
 tatea lui de uteoist — este încă un  
 argument în favoarea unei jertfe  
 implinite parcă de la sine. „Ori-  
 care în locul meu ar fi făcut la fel”  
 — este unicul răspuns pe care ni-l  
 putem imagina ca aparținind lui  
 Roaită. Ultecisitul va ști să moară  
 ou simplitate, îndapldmiridiu-și misi-  
 una, care e — în mod paradoxal  
 — • singura lui șansă de-a supra-  
 viețui.

Indiferent de modalitatea comică  
 cau tragică a pieselor sale, Mirodan  
 reușește să imprime pretutindeni un  
 dramatism al dezbaterii, al cărei  
 mecanism încearcă să-l descifreze  
 într-unui din eseurile lui Bielinski :  
 „Cind cei care discută doresc să  
 se domine unul pe celălalt, caută  
 să-și atingă reciproc oarecare laturi  
 ale caracterului sau coarde sensi-  
 bile ale sufletului și cind în timpul  
 discuției se percep caracterele, iar  
 sfârșitul discuției îi pune într-o si-  
 tuație nouă pe umil față de celă-  
 lalt, atunci aceasta e în felul său,  
 o dramă” (S. Iosifescal — „Eroi și  
 conflicte în dramaturgia noastră ac-  
 tuală” — Eslpla — 1955 pp. 77—78).  
 In „Ziaristii”, punctul maxim al  
 dezbaterii este atins în momentul  
 în care Tonovici își dă seama că  
 totul e pierdut, că planurile i-au  
 fosit dejucate pînă la ultima limită.  
 Reacțiile lui sint ale unul am care  
 se înecă văzînd cu ochii și care  
 dă disperat din rniini în speranța

absurdă că poate va reuși să ajungă la mat Acest strigăt aproape animalic al instinctului de conservare este pus în contact cu nobleștea adinc umană a lui Cerchez :

„Tomovici: Atunci, cum de nu te sperii ? Cum de ești atât de nepăsător ? Cum ? Ție nu ți-e frică de nimeni ?

Cerchez : Ba da !

Tomovici : De cine ți-e frică, pentru numele lui Dumnezeu ?

Cerchez : De mine... Sînt un orgolios. .. Prefer să fiu dat afară din funcția de redactor-șef, decît din aceea de om”.

Mobilul declanșator în diferite ipostaze al dramatismului interior al dialogurilor, în fiecare din piesele lui Mirodan, e problema conștiinței. Acest „de mine” rostit de Cerchez trăiește și-n Cheryl Sandman atunci cînd își anunță ultima „lovitură” și în Șeful sectorului suflute cînd îi dovedește lui Horațiu că roadele conștiinței sînt „în planul de stat” și în Ceteraș cînd își dă seama că există situații în care toți „au nevoie de ochelari”, și în Uteist cînd replică „Celuilalt” (— umbra luminii) că „strada nu va fugi”. Dar tîria pieselor lui Mirodan nu constă în jocul scînteietor al replicilor. Oricît de multă vervă, gust al paradoxului, inventivitate și acid spiritual ar poseda, teatrul său nu ae susține prin asta. îndepărtînd ceea ce constituie partea antrenantă a spectacolului, precum și toată schelăria intrigii, ne găsim în fața a două mari direcții ale dramaturgiei de azi și de totdeauna : teatrul de idei sau teatrul de acțiune. Deși Cerchez ar putea fi numit un fin spiritual al lui Gelu Ruscan, există totuși ceva care-l neagă, depășindu-l. Gelu Ruscan ena prizonierul ideilor, Cerchez le domină. Aceasta fiindcă Gelu Ruscan, ca și Piedro Galăa ca și mulți alți eroi ai lui Camil Petrescu, privesc ideile la modul eleat al lucrurilor. Transparența lor cristalină rămîne fixă, egală cu ea însăși, înghețată și neîndwătoare, ca un sfinx lacom de ofrande. Și e firesc ca ei să devină astfel victimele propriilor lor principii.

Personajele ku „.....” de la realitate la idee? du-i astfel legile ^ i ^ - „ rhai” heracUteS.^ ml cârma ideea suferă „ metamorfoze, fund AX/. reu alta, ca hStel „ menea condiții^ „ W prin demanoațU S ui = ~ dommantă a tealului să^ft1\* conduc acțiunea, dar a f L J ^ \* oare le modelează Spe < L 2 & \* 5 „ei este expresia S ^ L ? fițice, „ consecvente, mSSSt fața de piesă. Ceea .. X fi S J e mutația și poezia etej ^ fl \* \* tacoM de acțiune, t m p l k H ” s ^ \* „pare mai intensă, autorul \ 5 2 \* tor și spectator deopotrivă m£. dan reușește să imbine «mbeteta£ Ante, fără a face inșă \* H £ £ £ t rms. Aceasta decurge taTuEZ structura omului conten»n»~»Z deoit cea de acum cincizeci & m. Dinamica vieții sociale fiind S vie și mai complexa, «nul este «a» sa gîndească acțiorund pentru • JW ramiine în- urmă, acest ritm W s r t - mîndu-ste în tot comportamentul său. Totul este surprins, cooptat m eliminat din mers. Timpii M ^ y t în cadențe tot mai rapide, pa»\* duiul ou ceas și cuc al bunicii • dispărut, ca și saloanele da primire, lămpile ou abajur, lungi» Dfc trospecth psihologice, drameie «rict sentimentale, etc. „Ctă l j c f f i a » atita dramă” se spune în mctio-vi înscris pe frontispiciul teatrului tai' Camil Petrescu. „Cita luetditaM, atita stăpînire de sine\*, ar JMBM parafraza omul contemporan. La\* mentația sau, ia cazurile-UmM, iS» nuoMle'rea (v. Gelu Ruscan) e «savanțită în acțiune dătătoare de adu\* liibnu. Cercliez este un om eant \* a plâns”, oare știe foarte bine gusM suferinței. Dar atunci dnd «im» că Brînduș e nefericit ta drago\*» îi vorbește despre voință Și învingere. Poate că scena ntt « «O» din cele mai izbutite din flUKJ • vedere al realizării „ f care alta e reacția Iul Kw m- „Condiția umană”\* a lui Vmtmu- pus într-o situație similară, â rei din „Cei drepti” « i i \* » J \* Oamus, a Lindei din trilogia \* \* kneriană ?

„ știe ca putini alții să  
 epicii, să-și centreze pre-  
 in jurul oamenilor tineri.  
 •' gga cum o înțelege el,  
 •p^Nm' atribut cronologic, ci  
**BP**«. 7' j și nu e vorba aici  
 •^Snperament. exuberant sau  
 d de un acord cu ideale  
 Ji inaintate ale vremii. Sin-  
 •\*L tînăr din „Citadela sfa-  
 «a, lui Lovinescu e bunica,  
 psiholog din „Noaptea e  
 ""7 v bun" e mai tînăr decît  
 visau Horațiu. între acesta  
**3mă** și Gore se pare că nu  
 "nici o diferență de vîrstă,  
 foarte mare de timp. Din-  
 Ae aceste delimitări care își  
 -ecoul în operele multor ar-  
 dramaturgia lui Mirodan pre-  
 o particularitate în plus. Ea  
 o e scenă nu numai conflictul  
 «mentalități, ci frământările  
 tfei noi în genere, proble-  
 5ucației ei. De la „Ziaristii"  
 Transplantul inimii necunos-  
 \* .. remarcă un neîntreprupt  
 e gîndire pe această **temă**.  
 lui. Mirodan devine un test  
 dragoste, dorință de reali-  
 autodepășire, participare  
 ^ața socială și credință în vii-  
 la care răspund generațiile ani-  
 D și 70. Se înregistrează fluc-  
 și schimbări de direcție pe  
 capacității de-a visa, dra-  
 și menține centrul de greu-  
 n perimetrul sufletesc supus  
 ației, dorința de realizare este  
 de puternică, bijbielile in-  
 oricânuî început — aceleași

Piatra de temelie a continuității  
 între generații este însă pasiunea..  
 Acest surplus de combustibil spec-  
 ific tinerilor nu se irosește în  
 contemplații sterile, ci își fructifică  
 potențialul creator în seriozitatea  
 și farmecul cu care reușește să im-  
 prime un sens vieții contemporane.  
 Nimeni din ei nu trăiește la in-  
 timplare, fără să-și pună probleme  
 și fără să încerce o dezlegare a lor.  
 Fiindcă ceea ce constituie nota.  
 acut modernă a teatrului lui Miro-  
 dan este freamătul acesta proaspăt,  
 neincorsetat de nici o rigiditate de  
 ordin formal sau substanțial. El  
 înțelege că a fi înscris în prezent,  
 nu înseamnă a imprumuta o for-  
 mulă dramatică de ultimă oră, a fi  
 vasalul unor teorii „en vogue", ci  
 a ataca partitura actualului în care  
 sfetem prinși în ce are el mai grav  
 și mai sensibil, fără prejudecățile  
 celor două sperietori literare : tra-  
 diția și inovația. Mirodan este unul  
 dintre cei care nu-și risipește ta-  
 lentul descriind în mod impecabil  
 frunzulițe și pîriiașe, conoctrîn-  
 du-se monocord în jurul unei sin-  
 gure teme — și aceea de natură  
 perenă — ci anchetindu-și epoca,  
 în marile ei revoluții de natură so-  
 cială, ou adinei implicații psiho-  
 individuale. Mirodan se include ast-  
 fel în seria nesfîrșită a alergători-  
 lor vieții predindu-și unul altuia,  
 torțele, purtătorul de cuvînt al  
 unei lumi a cărei lege fundamentală  
 este satisfacerea crescîndă a nevoi-  
 lor materiale și spirituale ale uma-  
 nității.



adriana iliescu

## școala critică de la contemporanul" și problemele realismului

Școala de la *Contemporanul*, inclusiv în prelungirile ei târzii, nu poate fi ruptă de apariția și dezvoltarea unui curent literar care ocupă un loc de primă importanță în Europa, la jumătatea secolului al XIX-lea — e vorba de realismul critic. De interesul pentru acest curent literar trebuie legate teoria ogîndirii așa cum a formulat-o Gherea, și mai mult, întreaga metodologie la care a recurs el atunci cînd a abordat complexa chestiune a reflectării artistice.

Recitîndu4 pe Gherea, am ales oțeva fraze semnificative: „literatura trebuie să fie ogînda vieții”, „a fi ogînda vieții e marele, nobilul scop pe care trebuie să-l aibă literatura”, „a fi ogînda vieții înseamnă că literatura trebuie să ogîndească viața societății”, literatura să ogîndească nu „închipuiri romantice” ci „tipuri comune, cu care ne întîlnim în fiecare zi, cu care sintem legați prin lanțuri de fier”; „o descriere a lucrurilor așa cum sint în realitate”. Și după dispariția *Contemporanului*, Gherea va scrie, pe întreg parcursul ultimului deceniu al secolului trecut articolele în „Literatură și știință” și în celelalte publicații socialiste. Consecvența lui este cea a tuturor spiritelor dătătoare de direcție într-o

cultură. Discutând ai<sup>TM</sup> *Contemporanului*, vom avea a<sup>^</sup> dere deopotrivă și unele artL? v<sup>^</sup>” lui Gherea apărute a<sup>^</sup> l a<sup>^</sup> revista, dispere, dar a<sup>^</sup> re a<sup>^</sup> de asemeni, de realism si & a<sup>^</sup> 2 ? \* ogîndirii. Oontouănv alunei citatelor semnificative • ••Zugrăvi.

mai mtu un simțămînt și o JZ • rație dezinteresată pentru e.” Tura trebuie „zugrăvită de hkJ/i ei”; „cînd Eminesfiu însă a TMK vorbească de natură „. r u .Ttt sași, atunci s-a inspirat l % t ranime, a imitat, în parte chit transens, „poezia populară” fi „Pentru că țaranul poate să. ceapa în adevăr și a iubească natura, artisticește vorbind” • ryJZ., „a o evoca în creațiuni U S c P natura n.n.) artistul trebuie să aibă „dezinteresarea necesară”- „numai cine a trăit la sat poate sa judece cit de frumos, de natural de adevărat e acest peisaj sătesc de iarnă”; „aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Ca ce putere e redată natura întreagă”

Vom alătura acestora, trimiterea la câteva materiale apărute în *Contemporanul* „pre-gherisit” (ca st denumim într-un fel morntoajl de dinainte de 1885); în 1883, Ion JMădieje discutând „Direcția urmată de *Contemporanul*” scria: „naturalismul în literatură înseamnă întronarea adevărului în locid vise-lor” (p. 115). G. Paniu în „Baza pozitivă a artei”, conferință ce se bucură de adeziunea *Contemporanului* (1882, p. 782): „Arta, tn toată întinderea ei, nu mai poate fi întemeiată pe fantezie ci pe realitate, trebuie să fie naturalistă”; iar Sofia Nădejde: „Cine voiește a scrie, trebuie să studieze mai tiMi natura omenească, iar nu si se ia numai după fanteziile lui” (*Contemporanul*, 1882, p. 369). Trebuie sa deducem de aici că, pentru Gherea, literatura ar trebui să fie o ootfe a realității? Și așa fiind, în ca măsură o structură vie, în mișcare, organizată prin raporturi, conexiuni etc. complicate și în pennanentă modificare, poate fi „copiată”, „zugrăvită”, „redată” și „descrisă”? Două greșeli s-ar putea comite în



accepției pe care Gherea a lăsat-o acestor concepte pe care le-a folosit ou deosebită insistență : una r tine de o viziune oarecum superficial istorică, în sensul că, fără -l scoate pe Gherea din epoca sa, se poate ocoli o investigație mai de profunzime a literaturii contemporane lui ; o a doua s-ar produce prin desprinderea unor afirmațiuni d exhibarea lor în afară de sensul **operei** întregi a lui Gherea.

Socialist, C Dobrogeanu-Gherea preia unele din tezele generale ale Staticii marxiste, aplică — mai ou seamă — materialismul istoric, susținând ideea artei cu tendință, aploipd în literatura noastră un determinism uneori mai aproape de Taine decât de Marx, adică insistiiid mai mult asupra „mediului” decât a „clasei”. Om de cultură largă, multilaterală, sincronică, Ghinea e contemporan, initelectualieește, cu Taine, Renan și Brandes, cu Flaubert, Zola și naturalismul, cu reacția neoclasticistă în poezie — parnasianismul. Ca atare, el va introduce în dezbaterea culturală, pe lângă termeni marxști, și idei, concepte, atitudini ale acestor curente din epoca sa. Așadar, dacă ideile generale marxiste ce cunosc ulterior precizări importate își păstrează și azi fertilitatea, altele aparțin contextului literar de acum un veac, trebuiesc înțelese în acel context de referințe și își pierd deci sensul exact, în măsura în care se aplică realităților literare ulterioare epocii de care s-a ocupat Gherea, acestea având probleme, programe și concepte specifice. De aceea, la Gherea, ca și la toți teoreticienii sorisudui, este necesar să distingem între ideile generale, încă valabile, și cele' ce se pricep doar în contextul ce le-a generat și căruia i-au fost aplicate. Extrapolarea nedialecttă a unei terminologii specifice realismului în etapa sa naturalistă, la curente ulterioare sau concomitente, dar de altă structură (cum s-a procedat uneori cu o mecanică ușurătate), nu poate fi concludentă, generează confuzii inutile și Poate crea imaginea falsă a unui Gherea vetust și greoi. Asemenea

procedeu nemarxist ar fi fost respins de criticul *Contemporanului*, atașat unor realități istorice determinate, precis conturate. Trebuie atunci să răspundem la întrebarea : ce se înțelegea în anii de formație a lui I. Gherea (C. Dobrogeanu) prin: „realism”, „oglindire”, „zugrăvire”, „redare” ? Se impun câteva observații generale și un scurt istoric al problemei.

Numindu-se „*Contemporanul*”, această revistă a ținut să-și transforme numele în renume, afinmindu-se cu insistență și nu fără o oarecare ostentație, oa o prezență în contemporaneitatea imediată, națională și internațională. *Contemporanul* urmiinid și tradiția '48-lui românesc, a năzuit la un dialog cultural cu Europa și, în pritoul rând cu Franța. Așa s-a desemnat sincronismul (uneori cu decalcuri importante) spre oare a tins. mereu literatura noastră — după pașoptiști prin contemporaniști și prin *Literatorul* lui Miaoedanski, apoi, cu Eugen Lovinescu, prin *Sburătorul*. Firește, calea aceasta cunoaște mai multe alte etape, dar nodurile cruciale sint cele, acum, numite.

În „*Contemporanul*” nr. 1 (1 iulie 1881), un „fond” numit „Prefață” arată că: „*Scopul nostru e de a face cunoscut publicului român cum privește știința contemporană lumea. Vrovm să aducem în țara noastră discuțiunea asupra marilor teorii științifice la ordinea zilei la popoarele civilizate din apus. Credem folositoare pentru patria noastră imprăștierea cit mai mare a cunoștințelor cistigate în privința lumii*”. Lui Gherea îi aparține observația că patruzecișioptul românesc, spre deosebire de patriuzecișioptul din Ocidentul Europei, a însemnat „*transformarea unei întregi întocmiri sociale*” și mai mult deoit atit, redeșteptarea națională. Dacă prin „*OccMientul Europei*” Gherea se referea la Franța, opinia este exactă, altfel, se poate spune că dimpotrivă, mișcarea romantică din Europa apare și se dezvoltă o dată cu ideea națională. Sentimentul național stimulează sensibilitatea romantică și hrănește lirica (în versuri ori proză) romantică.

Anul 1820 este marcat de apariția volumului „Les, Meditations” de Lamartine și poate fi socotit momentul de ofensivă supremă a romantismului în Franța. Totuși, nu putem să nu observăm că, în Franța, romantismul a însemnat mai ales dezlănțuirea împotriva regulilor și canoanelor artei clasice, și re-inventarea, putem zice revoluționară — a literaturii: teoriile privind amestecul genurilor, amestecul stilurilor, inovațiile metrice în versificație, țin neîndoios de o nouă atitudine față de realitate dar și — cu un accent special — față de destinul artei. Nu acesta era punctul de vedere al romanticilor români: neavînd a da o bătălie cu vreun curent literar care să le fi premers pînă la anchiloză în tipare prea-indelung folosite, ei rețin din romantismul francez cultul revoluționar al individualității umane, respect la libertatea cetățenilor, egalitatea și fraternitatea lor. Dar altă constantă a romantismului românesc este aprigul interes pentru rezolvarea problemei naționale, sentimentul de înrudire și unitate a tuturor românilor din provinciile dezunite, de unde curiozitatea pentru tot ceea ce putea fi martor al acestei unități și pentru folclor.

Dacă în Europa se poate vorbi de o predominantă a mișcării romantice între 1800 și 1830, se poate spune că înflorirea romantismului românesc poate fi și trebuie să fie asociată cu starea de spirit prerevoluționară și pașoptistă, și cu greu poate fi disociată de idealurile revoluției burghezo-democratice. Romantismul românesc al anilor patruzeci este străin de impulsuri antirevoluționare, agresiv subiectiviste, excesiv „intimiste”.

Interesul pentru fantastic și vis, atît de sublimat în alte literaturi (ca cea germană, de exemplu) este, la noi, destul de șters, fibra simbolică pe linie onirică lipsește și, în această privință primii noștri romantici n-au fost preocupați să lase o tradiție.

În schimb, în operele romantice românești ale acestei perioade „poporul” nu apare ca element pitoresc, ca efect de „culoare locală” oi ca

prezență socială; trecutini iveste, în principii evcl, efecte decorative, broase, evaziuni în C S c f t cele mai bune lucrări ale keSui'u ca un trecut de luptă scSalf^\* ționale ce este rediscutat din Fn sportiva prezentului, și spre Fn pilda și îndreptar acelu prezent A\*

tt\*?^^

na trecerea de la *romantism* sor\*, *realismul critic* s-a făcut fără convulsium și bătălii literare

Este indiscutabil că acest con-eot *realismul*, de este considerat ca port între ficțiunea artistică și litate, intră în definiția oricărei forme de literatură, fiindu-i con-substanțial, căci artă fără de referire — într-o formă sau alta — u realitate, nu este de conceput Realismul secolului al XIX-lea este însă un curent literar anume, legat de teoriile scientiste și avîttat pozitivist al epocii. Thibaudet observă că realismul cunoaște două aspecte: este pesimist — în măsura în care exprimă descurajarea ce a urinat după 1848, și optimist atunc cînd este expresia unei credințe sociale, a încrederii în știință și progres, a încrederii în evoluția democratică și revoluționară a societății, a credinței în muncă și cinste, în eforturile omului, în integrarea' binefăcătoare a individului în mediul social etc. Acestor observații *dv* ordin general, trebuie să le adăugăm, în ce ne privește, specificarea unor particularități: la noi „decepțiomsmul” ce a urmat momentului revoluționar 1848 este exprimat mai ales de romanticii-poeti, în timp ce proza romantică a aceleiași epoci a fost mai degrabă optimistă, în orice caz stenică, atentă la viața societății, critică și, de obicei, nu fără o nuanță satirică. În ce privește dramaturgia aceleiași epoci, cînd na s-a preocupat, romantic, de istorie, a încercat să surprindă situații contemporane în comedii satirice în felul dramaturgiei lui Aleesandrl.

Pentru a demarca victoria ro\* mantismului în Europa se ia oa dată convențională anul 1830. După această dată, artiștii încep să reflecteze asupra *utilității artei*, asupra funcției sale *regeneratoare* în

- port cu societatea, asupra fiecărei  
 ^tății ' restaurarea ordinii  
 frivole sau în consolidarea unei noi  
 Unduirii ; opera de artă trebuie  
 \* aibe „o misiune”, ei îi revine să  
 ^reflekteze sentimentul umanității  
 'Logresive" (Sainte-Beuve). Darvi-  
 ismul propune noi termeni medii  
 iției asupra societății și artei : de-  
 terminism, evoluție, ereditate, selec-  
 ție. Pozitivismul consolidează at-  
 tudinea materialistă față de reali-  
 ste și face să circule cu intensi-  
 tate conceptele ou care operează :  
 observație, descripție, experiență.  
 Crește interesul pentru construcțiile  
 intelectuale elaborate pe baza date-  
 lor cercetărilor concrete și încep a  
 cădea în desuetudine speculațiile  
 excesiv abstracte : E o stare de spi-  
 rit, este Epoca ce stimulează această  
 foame de concret și încearcă să sa-  
 tisfacă apetitul pentru realitate („le  
 gout de la realite"). Știința este  
 vsingura ce poate conduce la adevăr,  
 arta trebuie să urmeze științei, să  
 se conformeze ei, să încerce să-i  
 semene —• astfel de formulări în  
 același spirit agită viața intelectuală,  
 o duc înainte. H. Taine reprezintă  
 momentul antiromantic : „*Pentru  
 a ajunge la cunoașterea cauzalității-  
 lor, omul are două căi : prima care  
 este știința, prin care degajă aceste  
 cauze și aceste legi fundamentale,  
 le explică în formule exacte și în  
 termeni abstracti; a doua, care este  
 arta, prin care el arată această  
 cauză în chip sensibil*" („d'une facon  
 sensible"), adresându-se nu numai  
 rațiunii oi și inimii și simțurilor  
 omului. Astfel încât, într-o litera-  
 tură cum e cea franceză, acest fel  
 de realism poate fi racordat, să-  
 rindiu-se peste romantismul de la  
 începutul secolului al XIX-lea, cu  
 realismul secolului al XVIII-lea, oe  
 cultiva descripția societății și a mo-  
 ravurilor ei, precum și literatura de  
 idei. Taine susține că „*de la ro-  
 man la critică și de la critică la  
 roman distanța nu, mai este, astăzi,  
 mare. Ambele genuri sînt acum o  
 mare anchetă asupra omului*". La  
 iioi însă, unde filonul social a curs  
 nesecat, atmosfera intelectuală în  
 care realismul critic avea să apară  
 și să se dezvolte, este oarecum alta :  
 romantismul decepționist se desfă-

șoară, în continuare, ca un pandant  
 necesar al criticismului acid și acerb  
 realist. Pe de altă parte, evaziunile  
 fanteziste ale unor neoromantici  
 târzi nu pierd din vedere obiecti-  
 vele realismului critic, îi dau ajutor,  
 colorând visarea cu o tentă de con-  
 cret, de social.

Oum spuneam, în Franța de după  
 1830, prin apariția saint-simoraismtu-  
 lui și pozitivismului, apare și ia  
 amploare sentimentul că artistul se  
 cade a sluji mișcării de regenerare  
 a societății, că arta trebuie să aibe  
 o „eficacitate populară" (Auguste  
 Cănite) care se constituie și în cri-  
 teriu de valorificare, că arta este  
 un element al socialului.

Obiectivitatea științifică, propusă  
 și cerută de scriitorii ce se reclamă  
 de la doctrina pozitivistă, suferă  
 în această epocă de o ascunsă am-  
 biguitate. Pe de o parte, în numele  
 obiectivității, se cere artistului re-  
 nunțarea la despletirile sentimentale  
 și la orice fel de manifestări intens  
 subiectiviste, egocentrice, și inlo-  
 cuirea acestora cu o descripție a  
 realului atentă, obiectivă. în felul  
 analizelor de laborator, științifice ;  
 pe de altă parte, artistul este în-  
 demnat să ocupe un loc în Foruim,  
 să facă în așa fel încit arta să aibe  
 o „eficacitate populară". Or, această  
 accepție (oe presupune o dicotomie)  
 a conceptului de obiectivitate a pre-  
 luat-o și Gherea. Atacat de „auto-  
 nomiștii" convorbișiti, el a trebuit  
 să revină mereu, făcând precizările  
 de rigoare, fără a-i potoli pe ad-  
 versari și fără a-și lămuri foarte  
 exact colegii și discipolii (Sofi. Nă-  
 dejde, Rion, C. Vraja, A. Bacalbașa,  
 H. Sanielevici, Vlăhuță). Trebuie  
 observat că a doua generație „po-  
 zivistă", încerca să limpezească  
 mai vechile neclarități teoretice :  
 parnasienii declară că fac „artă"  
 pentru artă și rețin din pozitivism  
 obiectuaZtswiul, dacă denumim ast-  
 fel descripția obiectelor și detașarea  
 (științifică !), anularea subiectivității  
 în fața a ceea-ce-este-de-descnis.  
 Zola, prin lucrarea „*Romana! ex-  
 perimental!*", Flaubert, și mai apoi  
 toți epigonii naturaliști declară că  
 descriu fără a lua atitudine — dar  
 se contrazic în măsura în care  
 operele lor, toate și fiecare în pante,

au un anume, al lor, tendenționism. Bs,te de presupus că Gherea, atacînd formula „artă pentru artă”, avea în vedere și contradicțiile dintre teoriile și operele acestei *noi generații* „pozitivistice”. Însă Maiorescu și ceilalți convorbiriști au atacat dinspre o cu totul altă direcție. Susținând „arta pentru artă”, ei aduc argumentația filozofiei idealiste germane și au în vedere literatura germană, mai ales pe cea romantică. Aici intervine o particularitate foarte specială a acestei polemici: Maiorescu, spre deosebire de Gherea, nu are în vedere filozofia și literatura contemporană. Maiorescu rămăsese la formația și informația sa din timpul studenției, la evoluționismul lui Spencer și la teoriile lui Schopenhauer. În ce privește eul creator al artistului, Maiorescu propunea imaginea platonice trecută prin romantismul german, a poetului abstras de lume, plutind pe aripile Pegasului sau Fanteziei, auzind voci divine, așteptând Muza să-i aducă inspirația. Simplificând — însă, credem, fără să greșim, că polemica dintre convorbiriști și contemporaniști a însemnat nu „ceartă de cuvinte” ci o dispută între *două epoci* și s-a purtat, în esență, în problema înțelegerii adecvate a raportului dintre *subiectiv* și *obiectiv* în literatură, dintre „personalitatea” și „impersonalitatea” omului de artă.

Dacă este vorba de definirea curentelor literare, își spune cuvîntul un raport de corelațiune imanent creației artistice: raportul sutoiectiv-obiectiv. Gurenitul romantic a încurajat *lirismul* ca expresie a exacerbarii subiectivității, influența «ului, retorica, gestul declamatoriu. Realismul critic înseamnă temperarea, potolirea acestora, în serviciul obiectivității, lucidității, observației inteligente și cât mai apropiate de știință. Imaginea poetului vidtoros, gesticulativ, inspirat (după unele concepții de către divinitate), ocrotit și stimulat de Muză, ori imaginea numai aparent opusă, de fapt de aceeași esență — a ointărețului răpit de visări, pierdut în contemplațiune, plimbîndu-se în solitudine, pradă unei dulci melan-

colii sau unei tristeți amare — în acest mod, și-i spunem romantic dTTI vedea pe cel ce scrie versuri tu mai este „ia”

dimpotrivă un nou portret-rohS scriitorul-cercetăix>r.i. omului de știință, luîndu-și însemnări **ft** când fișe, triîndu-și materialul adnat și ordomfadiu-și-i în vederea elaborării (în etape, în versiuni succesive) a unor tomuri masive care să cuprindă, științific, descrierea unor fenomene sociale și adavă nul asupra lor.

Anii 1850—1890 au însemnat pentru Franța un moment de înfiorare a romanului — fără ca alte genuri să dispară, ba încercând în această „luptă pentru existență” să supraviețuiască (în sens darvinist) prin readaptare, ceea ce le-a impus (organic) modificări. La adăpostul flămurei pe care scrie „artă pentru artă”, „artă pură”, poezii își apără dreptul de a exersa ritmul fraiț contorsiunile poetice, combinații de linii, volume, culori; tururi de forță în metrică, iabinzi în găsirea unor noi posibilități de a rima. Arta trebuie să devină nu mijloc ci scop în sine, singurul său *scap* trebuie să fie Frumosul, versurile trebuiesc făcute pentru nimic, constituind o plăcere în sine. Formula artei pentru artă o vor adopta parnasienii: „Chantonis, contons, cornne Scheherazade” va spune Bainvalie, uitând că Șeherezalda povestea ca să nu fie omorată. Parnasiinii, repetăm, vor reține însă din pozitivism plăcerea descripției exacte, obiective. De asemeni — au adoptat formula „artei pentru artă” unii mari scriitori realiști, ca Fiaulbent, ce era speriat de ideea că adepții „artei utile” i-ar impune să dea cărților un alt sens deoît acela spre care observațiile sale „științifice și impersonale”, obiective, imparțiale, îl conduc.

Problema o se pune și care l-a preocupat pe Gherea este, însă, cit de *obiectiv* poate fi antis,tul. Altfel spus, dat fiind că orice plăsmuire estetică presupune existența unui raport între *subiectivitate* și *obiectivitate*, Cit de redusă poate fi ponderea subiectivității în cazul în care autorul își propune a face o opera

j. mare obiectivitate. Realismul literar al secolului al XIX-lea și ulterior exprimă a sa, naturalismul, și rezolvat problema obiectivității investind pe artist ou misiunea de a observa societatea și a-i face o descriție minuțioasă, în felul în care omul de știință studiază și prezintă un organism viu, un fenomen, orice obiect din natură.

Balzac se vedea descriind categoriile sociale ca un zoolog speciile animale, căci „Societatea nu face care din același om, după mediile în care acțiunea sa se desfășoară, tot atâția oameni diferiți cîte varietăți există în zoologie” ? (Introd. la „Op. compl.” ed. Calmann-Levy).

De altfel, termenii de *realism* și *naturalism* au circulat multă vreme în paralel și înlocuindu-se reciproc, oam se observă și în opera lui Gherea. Unii istorici folosesc și azi termenul de naturalism pentru a denotă întreaga școală realistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În acest caz, teoria „romanului experimental” susținută de Zola nu ar fi deoît o particularizare tardivă a unor principii de bază, o îngroșare a lor, o prelungire pînă la ultimele consecințe. De fapt, așa și este : părere, după oare între cele două metode ar fi o „contradicție ireductibilă” este greșită. Gherea, la noi, s-a slujit de ambele concepte deopotrivă pentru ca abia târziu să-și manifeste inaderența la lucrările epigonilor lui Zola, și trebuind a le pune acestora o etichetă, a disjuns între realismul marilor prozatori ai secolului Zola, Flautoert, Maupassant și literatura epigonilor naturaliști. Astfel că nu este vorba de o improprietate a termenilor, nici de vreo „gravă confuzie” a lui Gherea — cum s-a susținut uneori. Așa dar, terminologia folosită de el și de criticii *Contemporanului* atunci cînd indică modalitatea prin care realitatea este exprimată de opera de artă — modalitate ce își găsește expresia în citatele pe care le-am prezentat mai sus —, trebuie situată în contextul concret istoric în care a fost lansată. A spune că Gherea a „elaborat metodologia realismu-

lui critic” este exagerat, dar el este primul critic care, în literatura noastră, atrage atenția, documentat și sistematic, asupra acestui curent, introducînd și modelând terminologia critică de rigoare. El a știut să facă din preocuparea analitică pentru curentele literare moderne o disciplină a literaturii cu discipoli activi și fervenți practicanți. Dar a ne închipui că formulările de principiu de care s-a servit la vremea sa ar fi valabile, în absolut, pentru literatura din totdeauna, a le aplica rigid și îngust altor curente literare (de pildă simbolismul) este iarăși greșit. În acest spirit, conchidem că exigențele școlii critice de la *Contemporanul* în ce privește importurile literaturii cu societatea sînt programatice și restrictive în măsura în care tind să constituie, în articole-prognam, o direcție a realismului critic ce urmează a se consolida în opoziție ou o alta : cea romantică.

S-a opus *Contemporanul*, „oimantismului în general, pe întreaga sa întindere ? Nu se poate spune, fiindcă, de pildă, drama istorică, specie romantică, a fost încurajată, cu specificarea că scriitorul trebuie a ține seama de particularitățile sociale, economice, politice, ale momentului : „S-ar putea crede... că școala realistă cere musai ca subiectele să fie luate numai și numai din vremea noastră, din vremea scriitorului. Aceasta nu e. Școala realistă ține și pretinde că drama, subiectul ce ne-am ales să viețuiască viața omenească de pe vremea în care se petrece” (V. G. Morțun, „Chestii teatrale”, *Contemp.* 1887). Ceea ce contemporaneității abordează în romantism ar fi : excesul imaginativ, supranaturalul, fantasticul, oniricul, evaziunea de orice fel (în vis, în copilărie, în trecut, în fantezie). Din romantism ei rețin, tolerează și încurajează : patetismul, dezlănțuirea retorică, violența antitezei, melodramatismul, dar numai puse în slujba analizei neiertătoare „societății. Este de presupus, și textele o pot dovedi, că Gherea avea foarte vie conștiința delimitării dintre curentele literare. Ba chiar a încercat stabilirea unor

perechi de categorii antinomice : clasicism-romanism, realism-idealism, naționalism-documentarism, însă, după ouim mărturisește, îl interesa în special „școala naturalistă și realistă modernă” și, recomandând-o, a pus de fiecare dată accentul principal pe orientarea scriitorului spre teme ale contemporaneității : „viața societății” (citește „contemporane”), „tipuri” ale vieții de „fiecare zi”, „lucruri”, „așa cum sînt în realitate”, „adevărul”, „natura omenească”. Acestea trebuind a exclude „închipuirile romantice”, „visele”, „fanteziele” (scriitorului n.n.).

Toate acestea sînt adevărate, rămîne însă întrebarea dacă folosind noțiunea de *ogîndire* a încercat cumva Ghera să-i depășească sensul convenit în epocă și care era sinonim ou acela de „zugrăvire”, „pictare”, „copiere”. Prin aceasta, în perioada realismului secolului al XIX-lea, zis critic, se înțelegea o atitudine de maximă obiectivitate în fața realității și de prezentare exactă și inalterată a vieții. În ciuda acestei exigențe, pe care realiștii și-au impus-o, s-au găsit totuși voci care să-l acuze de „subiectivism”. Rămîne de văzut dacă Ghera nu a avut cel puțin uneori în vedere problema mai largă a raporturilor ce se creează între subiectivitatea artistului și lumea reală în obiectivitatea sa, în procesul realizării operei de artă.

Nu se poate spune că Ghera sau ceilalți critici de la *Contemporanul*, de exemplu Sofi, Nădejde, ar fi fost prea darnici cu precizări și ctetailări în această problemă. Evident, o formulare oa „descriere a lucrurilor așa cum sînt în realitate” foarte în genul epocii și preluată în exces de criticii de la *Evenimentul literar*, *Adevărul* siau *Lumea nouă*, este nesatisfăcătoare sub raport estetic. Unii dintre scriitorii contemporani au simțit chiar că este vulnerabilă și indirect au atacat-o, alții, dimpotrivă, în numele ei s-au ridicat împotriva principiului tendențiozității. Discutarea categoriilor estetice pe rând și fiecare în parte își are primejdiile

sale, căci ele își dovedesc înalta nahtatea numai în întrenft lor. Tendențiozitatea adevărat înțeleasă decât cu treg procesul

în estetica marxistă teoria „drrii este privită «TrapSic între eu-l «oglindește șromes de ogimdit. Analiza acaslti țaS nu se mărginește la fenomenul te și mei nu pornește de l, f se situează în sfera largă ce ponde întreaga multitudine la Z lații care se stabilesc între l\* realitatea obiectivă, în p.xx^uTcu noastră. Sufletește, omul nu este nici oglinda pasivă, nici obiectiv foT tografic neutru: el. participa T mtr-un anumit chip, potrivit perl sonaktății sale, bogăției safe sufletești, reflectînd, el interpretează deci *modifica*. Modificarea s-ar pro, duce prin selecție, anumite elemente simt „prinse” în obiectivul acestei Oglinzi altele nu : realismul critic vorbește de „tipuri”, ei cere reprezentarea a ceea oe este esențial, reprezentativ, tipic, „tipuri comune cu care ne întîlnim în fiecare zi”. Practica muncii și onoașferea științifică nu sînt străine de subiectivitatea omului ce *reflectă*, totuși, descoperirea științifică ori prodwsttl muncii, există în ele insile și pierd amprenta subiectivității • autorului lor. Subiectivitatea celui ce a creat-o nu poate fi însă detașată de opera de artă. Nu putem adera la teoria privind dualitatea euăi artistului; existența unui ego conștient și indiferent în raport, cu creația artistică, în timp oe un altul, *inconștient*, și-ar pune tiranic anipremta pe operă. Existența unor stări, sentimente, imbolduri, traume *m-canștiente* încă, nu poate fi tăgăduiți în spiritualitatea aici unui individ, fie el artist ori nu; artistul, însă, creează cu *întreaga sa personalitate*. Impresia după care opera dt artă, ca obiect, ajunge să se distanțeze într-atât de cel oe a zămislit-o încît poate fi cercetată într-o pură obiectivitate, este o pură impresie. Din cest moment al analizei ogitoj dirii artistice, s-ar conveni poiyou analiza conceptului de *determinium*, fiindcă tăgăduirea influenței pe care

Și %;

personalitatea omenească a artistului o are asupra operei, aici își lăgă rădăcinile. Nu este mai puțin adevărat că, o dată creată, opera artistică prezintă și un aspect de prezență pur fenomenologică, închisă, rotunjită; definitivă. Obiectul artistic nu poate fi înțeles încă PUJ. și simplu pentru sine ci, existând ca obiect în sine, el este în același timp obiect pentru om. Obiectul artistic nu poate fi înțeles axiologic decit în procesul recepției, el există artistic în măsura în care emoționează estetic pe cel care ia cunoștință de el. Emoția estetică, arată Gherea, nu este una de pură calitate, în măsura în care omul ia cunoștință de opera de artă prin contribuția întregii sale personalități, punând în funcțiune ideile, opiniile, sentimentele, cunoștințele sale. De aceea, luând cunoștință de valoarea operei de artă, el ia contact cu o structură unică și dinamică, alcătuită din elemente eterogene ce stimulează într-un raport de reciprocitate. Acest raport între ideile operei și cele ale celui ce receptează nu este neapărat de acceptare ci poate fi, în aceeași măsură, și de respingere. Deci, determinarea nu e mecanică ci dialectică. Așa dar, opera de artă oare își propune să „descrie” „lucrurile așa cum sînt în realitate” este nu o imagine nemijlocită a lumii obiective, așa cum se prezintă ea (înțelegem) oglindă, ci o *imagine mijlocită*, ea fiind expresia imaginii pe care și-o creează artistul asupra „lucrurilor așa cum sînt în realitate”. Menționăm în treacăt că, în procesul însuși al creației, imaginea pe care artistul apreciază că și-a creat-o, suferă modificări: acum intervin anumite canoane, reguli și pur și simplu obișnuite ale unui anumit gen, să-i zicem literar, de oare creatorul trebuie să ție seamă, fie că le acceptă fie că le încalcă programatic, imperative ale unui curent predominant într-o epocă. Astfel încit, această „oglină” a vieții, oare este literatura, prezintă o imagine modificată de două ori de către artist: o dată în

procesul cunoașterii, a doua oară în procesul creației. Realismul critic, ca și această consecință a sa ce s-a numit naturalism, se naște într-o epocă științistă și cere imaginii artistice să fie cât mai aproape de cea imagine pe care o realizează cunoașterea științifică, altfel spus, să facă astfel lincit să se creeze impresia că subiectivitatea este ca și anulată în modalitățile estetice de expresie. (Această din urmă cerință îi este comună realismului și clasicismului).

Fără a aprofunda problema teoretică, criticii „contemporaniști” aii avuți în vedere și este evident că, subliniind faptul că „artă fără tendință nu poate să existe”, Gherea avea în vedere contribuția elementului subiectiv în procesul oglindirii. Totuși, o anumită simplificare în înțelegerea acestui proces a avut loc, și de aici unele afirmațiuni lesne vulnerabile ale criticilor din cea de a doua generație, adică cei ce încep să semneze în presa socialistă după 1891. Aceștia au neglijat întrucâtva dialectica procesului de oglindire estetică, și în echilibrul dintre obiectiv și subiectiv au ajuns la paradoxul că subliniind ponderea obiectivului *de reflectat*, au exacerbât — involuntar — tocmai rolul pe care îl are subiectivitatea. Trebuie să observăm că acest echilibru dialectic de care vorbim nu are, pur și simplu, o situație de balanță: el presupune un raport de tensiune între cei doi termeni, astfel încit echilibrul e nestatornic, într-un chip sau altul „balanța” se înclină fie spre subiectiv (și atunci se cunosc momente de inflorire a romantismului, avangardismului), fie spre obiectiv (și avem de-a face cu scriitorii clasici, realiști-critic, naturalista, parnasieni). De aceea o operă ce, în raport cu existența cotidiană, apare de o intensă subiectivitate, caricaturală, alegorică, barocă, grotescă, asemenea visului, poate fi totuși adevărată, „realistă”, în măsura în care nu recurge la un simplu joc de procedee stilistice ci surprinde o lege ori un raport esențial al realității sociale și istorice pe care o „oglindește”. Important este

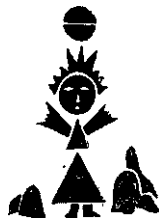
ca scriitorul să prindă, într-o imagine sensibilă, raporturile semnificative între om și lumea sa. Astfel, opera de artă devine ea însăși un obiect de o calitate specifică, unic și irepetabil, menit să fie expresie a acestei unități între subiectiv și obiectiv. Or, unii tineri critici de la *Evenimentul literar* sau *Adevărul literar*, de care vorbim, au greșit, uneori, rupând tocmai echilibrul acestei sinteze : ei cereau scriitorului să intervină dincolo de limitele pe care unitatea operei o impune : tendenționismul<sup>^</sup>subiectiv este implicit inerent și imanent operei pe cînd „tezismul” (noi l-am numi ilustrativism), este, în raport cu opera, exterior, explicit, transcendent, fără de necesitate, adăos, balast. Or, dacă astăzi, nu toate articolele acestor tineri avanțați își păstrează actualitatea, este în bună măsură pentru că au simplificat acest proces al reflectării asupra căruia, scriind despre tendenționism și tezism, Gherea aduce fundamentale observații.

Mai mult decât atît, Gherea a avut, se pare, în vedere, chiar, dacă nu a insistat, și un anumit proces necesar de obiectivare a subiectului în raport cu obiectul. Ar fi vorba despre un anumit fel de

„dezinteres” al subiectului care reflectînd, se anulează „și lăși obiectivitate.”

Astfel, subiectivitatea artistului cunoaște un proces dublu : ea caută să se exprime, dar și... depășește sine spre a realiza o „reflecție” (oglindire) esențială și „faptă” cât mai apropiată de adevărul și același timp, participarea subiectului trebuie să fie de o extremă și specifică intensitate spre a corespunde chip unic și original remlatul „ogîndirii”. Gherea a atras atenția asupra interpretărilor în gust utilitariste pe de o parte și pe de altă parte, deși mai mult, ocazional, și asupra momentului obiectivării în procesul reflectării „zugrăvirea frumuseților naturii cere un simțămînt și o admirare dezinteresată pentru ea” (dincolo, de scopuri de agrement, turistice etc.) ; sau : natura trebuie — „zugrăvită de hăitru ei” ; sau scriitorul trebuie „să vorbească de raotură pentru ea însăși, trebuie „să figureze și să iubească natura artistică vorbind”.

În discuțiile despre Gherea și criticii formați la *Contemporanul* asupra acestor aspecte, mi se pare, s-a atras mai puțin atenția.





## comparatismul beletristic romanesc

Polivalenta epocă literară cu-prinsă între cele două războaie oferă cercetătorului exigent și un original fenomen comparatist, dar comparatismul românesc, ca știință, nu se constituie decît după cel de al doilea război mondial, prin cercetările și studiile de adîncime ale lui Tudor Vianu și prin afirmarea unei școli de literatură comparată la noi, școală stimulată și omologată cu realizările acestui domeniu peste hotare de Al. Diana. În România, literatura comparată ca disciplină a „științei literaturii” s-a „pozitivat”, afirmîndu-și obiectul, metoda și principiile abia în ultimele decenii, o dată cu literatura universală, disciplină cu care, în mod organic, are cele mai multe interfe-

ss rente, chiar dacă în Occidentul Europei au apărut studii și tratate comparatiste încă de la începutul secolului (Gobert Alvin publica la Paris în 1830 un tratat de literatură comparată, *Etudes de litterature comparée*).

Intre cele două războaie universitățile românești și-au format specialiști în limbi slave, s-au dezvoltat într-o oarecare măsură cercetările în domeniul orientalistă, s-au prezentat cîteva teze de doctorat în literatura comparată pe fond germanist și pe fond romanic, s-au înmulțit studiile de folclorică com-

parată. Desigur, comparatismul de catedră prin cercetările unor universitari înzestrați e un fenomen de care trebuie să ținem seamă în primul rînd într-o istorie a comparației românești. Dar metoda comparatistă n-a rămas numai în această izolare universitară, încă o dată plină de consecințe pentru dezvoltarea culturii noastre. O adevărată eflorescență a comparatismului interbelic ne-o oferă critica. Acest comparatism beletristic, ca fenomenologie, marchează poate mai mult decît cercetarea scolastică tentația de omologare spirituală a valorilor românești, plonjarea în universalitate a spiritului nostru modern. Prin analiza aspectului comparatist, asociativ mai mult decît disociativ, al criticii noastre literare interbelice, încercăm să contribuim cît de cît la istoria comparatismului românesc.

Studiile și eseurile lui E. Lovinescu aplicate literaturii universale sînt numai introduceri în disciplina literaturii comparate. Criticul se ocupă adesea de scriitori străini puși în paralelă cu cei de la noi: Felix Aderca în context formativ european (*Istoria literaturii române. IV*), Ion Barbu și pansianismul francez trecut prin Nietzsche sau Ion Barbu și proza fantastică europeană, Ortiz și literatura română (*Memoria II*, p. 100—103) etc. Studiile despre J. J. Weiss, elaborate sub direcția lui Emil Faquet, notele din literaturi străine (latine, italiene, spaniole, franceze) din *Critice volumul al IV-lea* (1916), studiul despre călătorii francezi în Grecia în secolul trecut (1901) refăcut în *Critice II* (1910), referințele din cele trei volume ale *Memoriilor* (urmate de *Aqua forte*), ca și trimiterile diverse sînt numai virtualități comparatiste. Dar ideile sale estetice și critice, și în special teoria sincronismului, sînt în sine, dincolo de orice rezervă scolastică, jaloane comparatiste. Fără să realizeze lucrări de literatură comparată, în înțeleșul științific al disciplinei, în opera lui E. Lovinescu toate drumurile duc totuși la comparatism. Sin-

cronismul său teoretizat și aplicat e<sup>TM</sup>n comparatism sui genens, un comparatism subsumat.

În Mutația valorilor estetice (17—18) se ocupă de curente de avangardă (expresionismul, dadaismul, cubismul, futurismul, constructivismul etc), eonsiăerîn-ău-le apariții specifice și iminente, conforme cu „spiritul veacului”.

În Critice IX (Poezia nouă), 1928, Lovinescu discută problema „specificului național”, problemă reluată pe plan comparatist, ulterior, de Tudor Vianu și Al. Dima. În aceasta privește Lovinescu susține, împotriva simbolistilor, o teorie proprie prin care corectează concepția lui Tarde despre imitație: „Mecanismul oricărei imitații revoluționare se descompune însă în două elemente esențiale: în transplantarea integrală a invenției și apoi în prelucrarea ei prin adaptări succesive la spiritul rasei. (...) Trecând de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă: unghiul de refracție constituie originalitatea fiecărui popor. (Istoria civilizației romane UD-

În aceeași lucrare, criticul precizează principiul comparatist al imitației: „...ivirea, de altfel firească, a unui mare artist ar dezlănțui imediat unda concentrică a imitației pe întreg continentul” (op. cit. p. 61). În esență influențele și izvoarele sînt explicate prin aceasta unda concentrică, prin această difuziune imitativă. Aceasta e principala contribuție comparatistă a criticului E. Lovinescu, tradusă de unii exe-d'eti ai operei sale prin termenul contagiune spirituală. Studiul sau TstrfGh. Asachi (1921, 1927) are multe implicații comparatiste, implicății solicitate de studiul izvoarelor apusene în opera și în special în poezia asachiană. Bar unui smi-tor ca Gh. Asachi, cu o opera plină de influențe și modele, toți monografiștii săi i-au urmărit izvoarele, făcînd în mod necesar comparatism. Lovinescu face mai mult; încadrează evoluția operei scriitorului moldavan în context european pe temeul teoriei imitației, teorie pe care o va dezvolta însă cu precizie mai tîrziu.

În Tehnica criticii și istoriei literare, capitolul din Principiile de estetică, 1938, G. Călinescu elogia orientarea comparatistă a criticului și istoricului literar: „în afară de cultură filozofică îi mai trebuie criticului și istoricului literar o vastă și foarte sistematică cunoaștere a literaturilor universale. Specializarea într-o singură literatură este greșită fiindcă substanțial nu există mai multe literaturi ci numai aspecte naționale ale aceluiași spirit cosmic. [...] Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultura literară este absolut trebuitoare criticului. [...] Ca să valorificăm și să ierarhizăm trebuie să facem comparatism”. Prin comparatism G. Călinescu înțelege și comparația cu capodoperele universale.

Nu e singura ocazie în care G. Călinescu cere o formație literară universală criticului; mai mult, afirmă adesea că în literatura română trebuie să vii din afară, din literaturile străine, pentru a-i putea înțelege originalitatea. Frecventînd marile literaturi, criticul sau istoricul literar își dezvoltă și mai adînc personalitatea, își însușește ierarhia valorilor, a esențelor fundamentale, ajungînd prin metoda comparatistă la un punct de vedere superior, la perspective, la încadrări - șt raporturi adecvate și substanțiale „Un tinăr de viitor începe prin a face estetică în jurul gmdirii și literaturii universale” (Instrucțiuni pentru colaboratori).

În Istoria literaturii romane de la origini pînă în prezent (1941), dor\* mai ales în compendiu întîlnim pas cu pas comparații metaforice. Impresii-le asupra literaturii spaniole (1946), articolele cuprinse în culegerea publicată de Adrian. MarUo și Vasile Nicolescu - Scriitori străini (1967) ca și cronicile cpturmstu-£ sau anterior ale mizantropul) abundă de asociații și dar sediul unui **S T ^ r S** beletristic, estetic, îl afluam m Cursul de poezie din 1938. Scriînd despre Clasicism, Romanticism și Baroc comentînd pe clasici sau pe modern^ G. Călinescu nu-i tratează izolat ct

scriitori și

x n relații comparative chiar dacă nu  
 întotdeauna comparatiste. S-ar pu-  
 • • •  
 • • • spune că în această extraordi-  
 ' < • nară operă nu găsim studii com-  
 i " - paratiste, dar găsim extrem de  
 multe imagini critice comparatiste:  
 Ovidiu este un Petrarca al antichității,  
 poezia sa are pe alocuri „accen-  
 te lamartiniene” și „foarte multe  
 idei tipice poeziei galante a secolu-  
 lui al XVIII-lea”, are chiar „ati-  
 • • • tuăini eminesciene”. Costache Co-  
 nachi e un „Petrarca ras în cap”;  
 • Anton Cehov are „Tristețea veselă  
 a lui Moliere”; „Război și Pace”  
 este un roman proustian etc. Ade-  
 sea face comparații între personaje:  
 Vronski-Werther; Ana Karenina —  
 Madame Bovary. În altă serie de  
 asociații și deducții Ovidiu e pri-  
 mul „mare romantic european”,  
 Dante e „hugolian”, Petrarca e un  
 presimbolist și amintește involutiv  
 de Mallarmé etc. Alte comparații  
 i apropie pe Grigore Alexandrescu de  
 Condillac, pe Zilot Românul de  
 Tracy, pe Ion Popovici-Bănățeanu  
 de Hoffmann (observând la fiecare  
 l din ei o metafizică burlescă, o ten-  
 ț dință barocă), pe Eminescu de  
 Millevoye, pe Urmuz de Jarry sau  
 de Lautreamont etc. În altă parte  
 discută „elenismul briților” etc.  
 ; Dar, dincolo de asociațiile insolite,  
 mai mult sau mai puțin argumen-  
 i tate, G. Călinescu (cel din compa-  
 ratismul poetic al Principiilor de  
 estetică), cere ca fiecare critic să  
 • fie un „comparatist rutinat” (nu în  
 i accepția lui F. Baldensperger, Paul  
 Hazard și tot grupul de la Revue  
 de litterature comparee), făcând ra-  
 portări substanțiale de structuri ar-  
 tistice și nu enumerări de teme și  
 izvoare. Ideea va fi reluată la noi  
 mai ales după cel de al doilea răz-  
 ; boi mondial (Tudor Vianu, Al.  
 Dima). În Principii de estetică  
 G. Călinescu pune pentru prima  
 data problema de bază a disciplinei  
 pe care o numim literatură com-  
 j parată vorbind de discutarea com-  
 S, paratistă a structurilor literare și  
 negând categoric, după cum am vă-  
 zut, simpla inventariere de motive,  
 teme, izvoare. În repetate rânduri  
 [ criticul s-a ridicat împotriva tsmatologiei  
 ; compartiste, împotriva sur-

salogitor de tip sorbonard. În Istoria  
 literaturii române de la origini  
 până în prezent a discutat cu foarte  
 multă atenție influențele exercitate  
 asupra literaturii noastre moderne  
 mai ales, stăruiind cu prudență asu-  
 pra sintezelor pe care le produc  
 aceste influențe. Camil Petrescu e  
 bergsonian, proustian (pentru că „în-  
 țelege să cultive fără stinjenire  
 fluxul amintirilor) și gidian (pentru  
 că respectă autenticitatea absolută  
 a amintirii, dând numai în jurnal  
 motivațiile).

Cea mai comparatistă lucrare că-  
 linesciană pare a fi Opera lui Mihai  
 Eminescu și anume capitolul Emi-  
 nescu în timp și spațiu. Aici G. Că-  
 linescu discută problema izvoare-  
 lor poeziei eminesciene, teoretizând  
 și prezentând într-un scurt istoric  
 conceptul de originalitate, definit  
 prin dualismul model-operă. Astfel,  
 în poezia modernă izvorul devine  
 înrăurire (reminiscență de lectură,  
 falsă memorie). Ca să înțeleagă pe  
 un poet modern, nu e nevoie, spune  
 Călinescu, ca istoricul literar să fie  
 în mod obligatoriu un erudit și un  
 norocos („căci norocul mai ales e  
 agentul descoperirilor de izvoare”) ci  
 „trebuie să fie un spirit analitic  
 și sintetic în același timp”. Cine  
 face identificarea izvoarelor emines-  
 ciene fără să cunoască arheologia  
 solului românesc în care a crescut  
 poetul nu poate înțelege deloc in-  
 fluențele și înrăuirile posibile  
 (G-oethe, Lenau, Lamartine, Bür-  
 ger, Herder etc). „Greșeala izvo-  
 rliștilor, spune Călinescu, nu e de  
 a studia izvoarele, ci de a crede că  
 din ele rezultă ceva” (op. cit.  
 p. 326).

Concluzia studiului este plină de  
 consecințe pentru comparatism:  
 criticul folosește și trebuie să fo-  
 losească datele istoriei literare, în  
 vederea „așezării scriitorului în  
 timp și spațiu, la confluența mo-  
 mentului național cu clima contem-  
 porană” (ibidem).

G. Călinescu, studiind izvoarele  
 lui Eminescu descoperă timpul și  
 spațiul lui, care nu sînt și acelea  
 ale contemporanilor, dar mai des-  
 coperă, printr-o superbă revelație,

ideea că un mare poet creează opere extraordinare, pornind chiar de la izvoare minore.

Studiul lui G. Călinescu aplicat operei lui Eminescu impune ideea că literatura comparată, intrată pe mina izvoariștilor sau a sursologilor, face din Eminescu un „monstrum eruditionis”, atoateștiutor dar și cultivator de modele din toate timpurile și locurile. Comparatistul, în cazul lui Eminescu, este și trebuie să fie un istoric literar propriu-zis.

Într-o posibilă istorie a comparatistului românesc, o ilustrare a cercetării temelor o constituie suita de extraordinare fișe comentate intitulată *Universali poetic*, publicată inițial în *Jurnalul literar* și reprodușă ulterior în **Gazeta literară**.

Literatura comparată e pentru Lmician Blaga mai mult Filozofie a culturii cu exemplificări și ilustrări din domeniul artelor plastice și numai uneori din literatură. G. Călinescu a sesizat primul acest grafism al filozofiei lui Blaga, domeniu ce „produce o plăcere vizuală, plastică.” Ne întâlnim în câteva din eseurile lui Blaga cu un fel de mitologie comparată; în *Trilogia culturii* ca să definească noțiunea de „orizont spațial” face exemplificări din cultura și din psihologia diverselor popoare. Cercetările de ornamentică și cromatică se fac comparativ. (în special în *Spațiul mioritic*).

În Geneza metaforei și sensui culturii exemplificările se extind și în domeniul literar: *Gongora*, *Mallarme*, *Paul Valery*, *Eminescu*, *Holderlin*.

În câteva locuri din *Trilogia culturii* ne întâlnim și cu elemente de folclor comparat, dar ca și în restul operei totul este subsumat filozofiei. Am reținut aceeași structură comparatistă și în cursul său de *Antropologie* ținut la universitatea din Cluj în 1948 (litografiat).

Întâmplătoare sînt și asociațiile din primele sale cărți de eseuri *Pietre pentru templul meu* (1919), *Fetele unui veac* (1925) și *Ferestre*

*colorate* (1926). Ideile și asociațiile sînt reluate în *Orizont* și stilul și grupate într-un fel de filozofie comparată sau estetică în fragment din *Pietre pentru templul meu* e ilustrativ: „p. ci. lucrează cu forme ideale, liniștite măsurate și simetrice, iar germanul cu forme mai puțin stilizate ce i drept, dar totuși forme — bogate cu exagerări și lipsuri — le produce viața organică și creatoare, — indul în plăsmuirile sale de orice soi e diform; totul ia dimensiuni monstruoase, fantasticul e exagerat pînă la absurd; arta în dului ar vrea parcă să țină și pas cu tendința sa spre înfînit” (p. 39).

Contribuția lui Blaga în domeniul comparatistului se menține în zona beletristicii sau cînd devine metodă se raportează la arte și la filozofie.

Încă din primul an de apariție a *Revistei Fundațiilor*, Camil Petrescu demonstră incongruența estetismului, calofiliei cum denumea așa de adecvat acest fenomen, opunîndu-i ideea de substanță, utilizează exemple din mai multă literatură occidentală, realizînd astfel un tablou comparatist de argumente.

Însă cele mai „comparatiste” texte din eseistica lui Camil Petrescu, deși tot beletristice-asociaționiste și nu istorico-literare, sînt paginile despre *Primatul textului dramatic* și anume despre *Adecvarea și inadecvarea clasică din volumul Modalitatea estetică a teatrului* (1937). *Comparația geniului german, englez și francez în materie de teatru*, comparația între stilurile teatrului raportate la psihologia popoarelor sau între teatrul strict actoricesc (al textului redus la o canava sumară cu personaje fixe) și teatrul de conținut (drama irculară care primează textul), între formule diverse (romantice, clasice) proiectate în contexte naționale sau vorbind despre influența tehnicii artistice a marilor actori de talie mondială și despre problemele puse de text în diverse dramaturgii, esteticianul ajunge mai mult la o discuție comparatistă de modalitate

) G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* 1941, p. 864

estetică dramatică, la punerea unor probleme implicit comparatiste prin natura lor. Diseutînd paralel dramaturgia mai multor popoare, fără o metodă prea riguroasă, Camil Petrescu uzează sporadic de argumente comparatiste (v, libertate și creație — Teatrul sub semnul artei pure în Revista Fondațiilor Regale IV, nr. 7, iulie 1937, p. 127—155).

Toate scrierile lui Mihai Ralea, de la notele de călătorie la studiile de estetică și sociologie, cuprind referințe fugare la diverse literaturi. Cele mai consistente mi se par Paginile din trecut în literatură și filozofie dedicate unei probleme dominante în problematica interbelică: dualismul culturii europene și concepția omului total. Cam în același timp cu Tudor Vianu (Trams-Eonmănila ideii de om) Ralea vorbea de Afirmările și absențele ideii de om, definind în eseistica sa „mentalitatea estetică contemporană” — firește, în lumea capitalistă: fatalitatea adevărului, pasivitatea contemplativă, prestigiul culturii, stabilitate și previzibilitate, triumful individului față-n față cu triumful mitului social și decăderea adevărului etc, continuînd cu ideea de decădere a formelor, industrializare a artei, munca de echipă în artă, militantismul, scăderea prestigiului culturii, etc

Pe Mihai Ralea l-au preocupat problemele legate de condițiile scrișului modern; cea mai întinsă cercetare în acest context privește epoca romantică și anume contradicțiile interne ale romantismului pe care le rezumă la „desfîntarea frumosului și înlocuirea lui cu caracteristicul”. Ca să ajungă aici profesorul Ralea dă exemple din mai toate literaturile europene, făcând o sinteză a ideologiei curentului romantic, combinînd explicativ teza unui Charles Maurras cu aceea a lui Robert Ernst Curtius. Tot în problema curentelor și școlilor literare Ralea își extinde cercetarea asupra Clasicismului tratîndu-l în comparație cu Romantismul și ilustrîndu-și teza cu exemplificări din literaturi și arte aparținînd popoarelor europene.

Dincolo de teoretizări coincidente cu acelea ale lui Blaga (Etnic și estetic — deosebiri de stiluri naționale cu trimiteri la Wolfflin), Mihai Ralea face asociații comparatiste impresioniste: Balzac-Dostoievski sau Marcel Proust-Dostoievski. Cele mai interesante pagini sînt cele de estetică: Arta și uritul (1930), Despre noutate în artă (de confruntat cu teza sa de doctorat, Ideia de revoluție în doctrinele socialiste, publicată în românește în 1930). Caracteristice pentru Ralea sînt exemplificările care de cele mai multe ori pot fi incluse în contexte literare, spre deosebire de Blaga unde cele mai multe exemplificări vizau domeniul plastice.

Al. Philippide, spirit orientat spre microanalize externe, și-a strîns recent într-un volum de „fapte și păreri literare”, sub titlul Considerația confortabile, articolele mai vechi și mai noi. Cum cele mai multe sînt publicate în perioada interbelică le discutăm în ansamblul secțiunii beletristice a comparatismului. Vorbind despre un neversimil modern (1928) înregistrează câteva opere care oglindesc o „exasperată nevoie de vis și de irealitate” ca „o consecință necesară a unui materialism tot așa de exasperat și a unei mecanizări crescînde” de care dă dovadă lumea contemporană capitalistă. Într-un eseu despre literatura senzațională (1928) Balzac e pus în paralelă cu Dickens iar Maupassant cu Conan Doyle, Shakespeare cu Dostoievski ajungîndă la concluzia că senzaționalul e aventură morală la un scriitor ca Flaubert și simplu meșteșug la Andre Gide (Les faux-monnayeurs și Journal des Faux-monnayeurs).

Pentru Al. Philippide motivele de circulație comparatistă sînt poetice prin excelență: astfel urmărește mirajul depărtării — concept poetic modern — în literatura europeană. Pornind de la versul lui Baudelaire; Freres qui trouvez beau taut ce qui vient de loin... din Le voyage, deci de la ideea că tot ce e frumos vine numai de departe, din inaccesibil, urmărește mitul depărtării comparativ la scriitorii francezi și englezi, insistînd asupra

însemnărilor de călătorie ale lui Paul Morand, care se abstrag de la acest mit, Paul Morand fiind „un distrugător de miraje”.

Tot comparatistă e și tema meșteșugului francez și literatura noastră (1934); arta compoziției, scrisul frumos este o caracteristică a literaturii franceze. Din acest punct de vedere chiar unii mari scriitori ai lumii compun mai puțin frumos decât un scriitor francez de duzină. Din acest punct de vedere Dostoievski scrie mai prost decât Gaston Leroux, Dickens se pierde în digresiuni și detalii, Cehov are o frază leneșă, Flaubert are o masivitate stilistică ușoară și aeriană față de „munții de fraze” pe care îi construiesc un Thomas Hardy sau un Jacob Wassermann. În nuvelă și teatru francezii sînt maeștri. În cultura franceză, față de cea germană și engleză, abundă tratatele de stil și compoziție.

Philippide afirmă că, în linii generale, literatura română s-a dezvoltat aproape exclusiv în contact cu literatura franceză: Alecsandri e apropiat de Labiche, romancierii noștri i-au citit atent pe cei francezi, în final, eseistul regretă că această influență, în literatura interbelică, a degenerat în spirit boulevardier. Tipice în acest sens, al paralelelor și temelor coincidente, sînt eseurile Modernismul și tradiția (1937), Romanul de aventuri și societatea românească (1938), Repercusiuni în literatură ale Revoluției franceze sau Poezia briozei, (1945), ultimul construit în plin spirit călinescian.

Lucrările sale, cuprinse în volumul limite (1936), conferințele ținute la radio (Fintinile mistice ale Luceafărului — 1939, Theogonia eminesciană — 1940, Spiritul dacic în lume — 1940) ca și textele din periodice reproduse în excelenta ediție de Scrieri în patru volume, dim. 1968, îl caracterizează ca pe un eseist ce nu se poate mișca în afara comparației. Ca și la Blaga, comparațiile lui Dan Botta devin o metodă de lucru, devin posibilități de explicare conceptuală. Astfel, compară pe Blaga cu C. G. Jung, pe Ilarie Voronca cu Paul Eluard, pe

Ion Barbu cu Paul Valery sau Mal lairme, caută corespondente între Holderlin, Rilke, Ștefan George și John Keats, apropie, din păcate neconvingător, pe Fernand Gregh de Rilke etc.

În studiul consacrat Theogoniei eminesciene urmărește ideile antichității în poezia lui Eminescu, subliniind aspectul tragic, de coloratură tracă, al concepției poetului despre lume. Cercetarea e în fond un comentariu al ideii de univers perfect, întâlnit și la alți poeți europeni, și în același timp descifrarea concepției despre un univers văzut de români.

În concepția lui Dan Botta românii sînt „poporul tradițiilor romane” iar spiritul mediteranean trăiește în Homer, Dante, Baudelaire, Eminescu. Iată, pe scurt, itinerariile comparatiste ale eseisticii lui Dan Botta, intelectualul care „n-a abordat niciodată valorile străine, pe care le prezenta cititorilor, cu vreun sentiment de inferioritate” \ Eseistul găsește tipii literare în Cervantes, Shakespeare sau Proust și recunoaște valabilitatea interferențelor dintre arte (Bourdelle și poezia). Într-un cuvînt asociațiile lui Dan Botta depășesc asociaționismul comparatist literar trecînd, după aceeași metodă, în domeniul artei corapănate (Limitele artei lui Brăncuși).

Paginile de critică literară ale lui Vladimir Streinu ca și studiile sale de istorie literară sau cele dedicate versificației românești, sînt prin natura lor raportate la scriitori și literaturi străine. Căutarea autorilor străini devine aproape o metodă de cercetare, sau mai exact de ilustrare a unor cercetări. Tuă Or Arghezi este comparat în mod inevitabil cu Charles Baudelaire, Ion Pillat cu Ronsard, Mistral, Mor&as sau Francis Jammes, Hortensia Papadat-Bengescu cu Marcel Proust, Gib I. Mihăescu cu Stendhal sau Dostoievski, etc. Este evident aici

1) Eugen Schileru, Dan Botta, fragment de monografie, Scrieri IV, 1968, p. 408

2) Vladimir Streinu, Pagini de critică literară, 2 voi. Buc. 1938.

3) Vladimir Streinu, Clasicii răsăriteni, Vladimir Streinu, Versificarea moaer nă, Buc. 1968.

un comparatism asociativ, subsidiar unei cercetări de istorie literară, cu alte cuvinte, un comparatism impresionist.

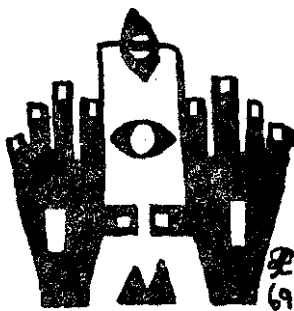
Mai comparatiste ni se par eseurile lui. Vladimir Streinu cu subiecte sintetice cum ar fi Tradiția conceptului modern de poezie în care discuția literară străbate mai multe literaturi : Boileau, Poe, Baudelaire, Mallarme, Valery etc. într-un alt articol de acest tip, construit pe o idee comparatistă, criticul, ca să-și demonstreze teza nu mai alege ca-n articolul anterior numai poeți de mîna întîia, nu-l mai interesează valoarea estetică a operei discutate ci numai demonstrația în sine : Autori monodiști (poeți de cîntece tragice, de bocet) dar și autori de opere nebănuite de nimeni, născute în umbră, sînt declarați documentat Edgar Poe, Alexis — Felix Arvers, Nerval, Cîrlova, Depărățeanu, G. Ibrăileanu, Titus Hatnog, Constantin Băleanu, Lazăr Iliescu. Aceeași tendință demonstrativă în studiul Poeți ai plebea V

Cele mai interesante eseuri cu aspect comparatist cuprinse în Pagini de critică literară ediția a II-a (1968) sînt Critica și Metoda sau Contra spiritului de metodă și mai ales Tipologie literară (p. 412—437).

într-o istorie a comparatismului românesc nu se poate trece peste excelența sa carte, unică în cultura noastră, Versificația modernă (1967).

în Etudes sur la litterature roumaine contemporaine, Ed. Corymbe, Paris, 1937, Ion Biberi face portretul unor idei literare. Cartea se constituie astfel ca o galerie de idei. Comparatismul este indirect și implicat prin mici comparații și trimiteri ca de exemplu în capitolul despre Camil Petrescu (Husserl, Bergson, Proust) sau despre Urmuz (Poe, M. C. Maclair, Kafka).

O listă completă a comparatismului beletristic interbelic ar cuprinde și alte nume de critici, istorici literari și esești mai ales. (Ion Pillat, Paul Zarifopol, Miliail Sebastian, Mircea Eliade, Constantin Emilian, I. E. Torouțiu ș.a.). Bogate informații comparatiste cuprinde activitatea unor specialiști și cercetători ca I. Botez, C. Antoniadă, Al. Busuioceanu, Al. Rally, Marcu Beza etc. ; studii comparatiste propriu-zise, constituite după rigorile disciplinei au dat în această perioadă : Vasile Părvan, Petre V. Haneș, N. Cartoian, D. Caracostea, N. N. Condeescu, Traian Bratu, Virgil Tempeanu, Ștefan Ciobanu, P. P. Panaitescu, Al. Popescu-Telega etc. Dar opera acestora formează obiectul altui capitol.



## veronica porumbacu

Cînd norii negri treceau pe cer, /  
O mamă veghea peste patul pruncu-  
cului său I și-o voce de înger cîn-  
tă lauda tuturor lucrurilor. // în  
tînăr, mamă, tăcuta laudă-a nopții  
I ca un ecou vibra. / O, cum se mă-  
reau dimensiunile lumii / în timp  
ce ecoul vibra. I O, cum se măreau  
dimensiunile lumii / în timp ce  
pruncul dormea ! Acest imn e scris  
de o poeză care n-a cunoscut nicio-  
dată bucuriile maternității. De unde  
complexul frustrării, căci pentru o  
femeie, oricînd și oriunde, certitudi-  
nea supremă vine de la un copil :  
„El își înalță minile dincolo de  
cer I și el dă răspunsul: ! Eu sînt  
cel pe care-l iubești / și-l vei iubi  
totdeauna”, spune Ediții Sodergran  
într-un alt poem. Toată existența  
poetei care a înnoit lirica septentrio-  
nului în primul pătrat al seco-  
lului XX, se desfășoară sub semnul  
frustrării : un complex psihologic  
modern, pe care îl trăiește înainte  
de a se extinde, polimerizat, în bă-  
trâna Europă și tînăra Americă.  
Frustrată de sănătate, mai precis  
predestinată bolid, părintele său  
purta într-insul germeii tubercu-  
lozei, care avea s-o răpună și pe ea  
la treizeci și unu de ani ; frustrată  
de o atmosferă familială normală :  
între tatăl bețiv, dezechilibrat și  
incult, și mama, de o mare cultură

<sup>\*)</sup> La 80 de ani de la nașterea sa  
(1892—1922)

## edith sodergran\*

pentru vremea ei, care-și țjW.  
zează fiica bolnavă, cu grija „  
dragostea ei, nu a existat acea ar-  
monie propice copilăriei, năd ia  
Petersburg, unde s-a născut în 1882  
poeta, nici în vite din satul car\*.  
Han Raivola, unde și-a petrecu\*  
primii ani de viață, pe nviul  
unuia din cele o mie de lacuri SI\*  
Finlandei: „în fundul **gridttt**  
mele e-un lac toropit — saie  
ea într-un potern — **Bit carp**  
iubesc pămîntul, nu știu **nîmic** mai  
bun pe lume deăt apa. ff **In** ap4  
se-afundă toate gîndurile I pe cetit  
nimeni nu le-a văzut, j'alndurUt  
pe care nu îndrăznesc si le **fmm**  
nimănuia”. O casă. înconjurată ție  
arbori, printre care se preujWbJ  
singur, ca „prietenă a bătrnilot  
brazi” și „confidentă secretă a cor-  
bflor tineri”. Nu departe, locuiți  
de un „zeu bolnav, pădurea jraelăB-  
colică”, -unde va rătăci în căutarea  
poveștilor uitate de mult. În apro-  
piere, „copacii copilăriei”, care o  
vor privi muștrător „îl amurgul  
vieții, imputtadiu-i parcă însăș”  
boala de oare s-a lăsat doboHtă, Șt  
încercând a-d descoperi tardiv „tataa  
vieții”. într-un cuvânt, un decor «\*\*  
geta! tonic, tipic finez, de care se  
desparte la virata de zece afli, pea-  
tru a pleca împreună cu mama »,  
din nou, la Petersburg.

Aici, o nouă frustrare : **aceea**  
cultura în limba maternă. **Un copu**  
suedez, originar dintr-o Fialaw»

scriitori străini contemporani





„enirecizată oficial pe hartă,  
 \P într-un institut german  
 p^Lwa Hauptsohiule zu Sankt  
 J^ . un\* învață fiice de mari  
 ' . (jjn capitaila culturală a  
 > scoală, ea n descoperă aici  
 i 5\*.iLresioniștii ruși. După cum  
 i P Z mirare că se simte altceva  
 i \*J mediul înconjurător : „sânt o  
 i ij -, tu ț.r. aceasta”, notează  
 i ^Sma în poezia intitulată sim-  
 ' mi s-a spus c-am venit pe  
 captivitate”. Senzația oap-  
 \*<5tii se transmite în cercuri con-  
 2Sce cind aprige („captivă, cap-  
 • /' Eu vreau să-mi rup lan-  
 ' cirid nostalgice („O pasăre  
 trăia într-o colivie de aur  
 in castel alb, Ungă o mare  
 „n albastru adine.” Nu o dată  
 „nte nevoia a se căfăra în copaci,  
 ? să caute de sus cu privirea  
 țmul din hornurile țării” ei :  
 Care e patria mea, — se întreabă  
 — E oare depărtata Finlanda,  
 ch noaptea ei instelată ?”  
 O adolescentă de școlăriță că să-  
 jj^fea șubredă, traversată de ela-  
 ,3, Kjrmanioe pentru colege, profe-  
 ri, profesoare, gata să se reverse  
 tic în cele patru limbi pe oare  
 agige să le stăpânească : suedeza,  
 j^mana, franceza, rusa. în total,  
 ^ 200 de poezii de pension, a-  
 jtape toate departe încă de ori-  
 ce o va scoate din neo-  
 tmanfenaii poeziei suedeze cu par-  
 Sn tipic fin de siecle și din tona-  
 Sifică metoriiCoHilor fluide ale unui  
 Hund.  
 h 1907, rămâne orfană de tată.  
 3pă doi ani, ea însăși trebuie să  
 tntenze în sanatoriul prin oare  
 sase părintele ei. Nimic comun  
 \*t ce scrie aici și paloarea ori  
 vtețea poeziei așa-zise spitalicești,  
 și motivele de deprimare nu sint  
 #>e. O anxietate mostenită, o  
 We nestăpănită împotriva bolii ce  
 • Datină, o spaimă și un dezgust  
 Siodită ascuns față de acest aseză-  
 \*tde sănătate, o fac să pară ex-  
 •Wcă în ochii tovarășilor ei de  
 'triată. Urmează două spitalizări  
 «Davos, între 1910 și 1914, între  
 \$o călătorie în Italia. E epoca  
 \*\*Kentei celor mai personale, mai  
 \*\*feristice poeme ale ei. La poa-

lele masivului unde se petrece ac-  
 țiuena *Muntelui Magic*, își scrie  
 EdithSodtergranmajoritatea 'Poe-  
 ziiilor ce vor apărea în 1916, noi  
 în raport cu legănarea cantabilă a  
 contemporanilor ei, descătușate de  
 tiparele fixe, pe oare se incumetase  
 să le părăsească pînă la ea, în Nord  
 un singur poet : norvegianul Sigb-  
 jorn Obsitfellder, modelul real al  
 eroului rilkean, Martin Laurids  
 Briigge.

Universul poetei apare configurat  
 încă în volumul de debut. De la  
 primele poezii, ne întâmpină un „co-  
 pil al naturii necontnăfăcut de in-  
 telectul scrutător”, cum avea s-o  
 caracterizeze odată o prietenă și edi-  
 toare postumă, Hagar Olsson ; o  
 făptură trăind printre miracolele  
 zilnice, cu un soi de vitalism pan-  
 nic, ciudat pentru starea sănătății  
 ei, cu o admirație — explicabilă  
 cel mult prin contrastul cu șubre-  
 zenia ei fizică — pentru omul pu-  
 ternic i lui Nietzsche, pentru „su-  
 praomul” încă nehipostaziat și de-  
 naturat de naziști. Decarul versu  
 rilor e cel obișnuit : un motan care-i  
 toarce în poală „povestea viitoru-  
 lui” (Anna Ahmatova ave. să pri-  
 vească odată pisica ei „cu ochii vea-  
 cului”), o grădină ou flori : tranda-  
 firi, iacinte ; dar dinioilo de toate  
 aceste elemente cotidiene, dorul  
 imens de lumină al nordului. Căci  
 dacă, în lume. meditenaniană, mi-  
 tologia e antropocentrică, în sep-  
 tentrionul cu nopți întinse pe ano-  
 timpuri întregi, lirismul e, din cele  
 mai vechi timpuri, heliocentric. Soa-  
 rele e zeul cel mare al lumii : „Te-  
 merar soare, luminează-mi obrazul,  
 atinge-mi fruntea. I ... I Inima mea  
 e tot mai mindră cu fiecă mișcare  
 de revoluție a soarelui. I O, tu cea  
 mai mindră dintre inimi, / întinde-ți  
 spre soare brațele, / cazi în ge-  
 nunchi, deschide-ți soarelui piep-  
 tul.” Soarele îi dă speranța revii-  
 gorării : „Voi fi sănătoasă din creș-  
 tet în tălpi, I cu raze de aur hi  
 sînge” ; el o face să se viseze „raza  
 răsând a unui soare de purpur”. În  
 așteptarea lua jubilează „tinerețea  
 cu fața încinsă”. Euforia luminii e  
 totală : „Calc pe soare, stau dreaptă  
 în picioare pe soare. / Roșu ard  
 marginile norilor. E soare. / Soa-

I

scriitori străini contemporani

rele m-a sărutat. Nimic nu seamă-nă-n lume cu sărutul solar. I ... IA-ăie-mi cerc de lumină, cunună pe frunte." Bucuria și durerea sînt legate, ca și la alți mari poeți suedezi, de acest astru al zilei. Bl decide crugul anotimpurilor : vara coaptă, a cărei dulceață „curge oa perle de pe fiecare arbor", iama, aceea „insulă rece" pe care o părăsește iubitul, primăvara care-și lasă la despărțire „fluierul spart" pe malul lacului, toamna care insemnează înainte de toate despărțirea de lumină : „E toamnă și păsările de aur / se-ntorc de unde-au venit, peste ape albastre ; / eu sînt aici, pe plajă, cu ochii la sclipirea magnifică, j ... / Un mare adio se-apropie, despărțirea de ele-n curînd." Accente sodergraniene se vor regăsi în vestitul poem al lui Guonar Ekelof (1907—1968), intitulat *Absentia animi* („Toamna, toamna cînd îți iei adio ...") Dar în timp ce poeta păstrează certitudinea revederii, de unde și „somnia ușor la intrarea în hibernare" („Sînt pe pleoapele mele răsufierea unei mame I și buzele unei mame pe inimă; / dormi, ațipește, copilă, soarele-acum a plecat"), la mai a propiatul în timp Ekelof, la poetul cu conștiința traumatizată și de-al doilea război și de cataclismul atomic care a întunecat și soarele ou explozia sa apocaliptică, despărțirea autumnală de astrul luminos echivalează cu prăbușirea în neant.

Noaptea e îmblanzită de lună, de sclipire, astrului mort, sub care se desfășoară o parte din an, toate actele elementare ale omului nordic (nu spunea un predecesor, Brik Axei Karlfeldt, într-un poem : „Sub luna amo, I sub luna bibo, I sub luna vivo, I sub luna moror" ?), ori de sori mai mărunți, de stele presărate în poezia cosmică a Eddthei Sodergran cu o generozitate nețăr-murită : „Stele sus și-atîta de limpezi, inima mea pe pămînt la fel de limpede. / Noapte splendidă cu stele, noi sîntem una. / Oare nu șed acum tremurînd pe-o funie de stele?" în fața casei ei, stelele cad sunînd pe pămînt, untiplindu-l de așchii astrale. Stelele prescriu fericirea sau nefericirea omului („ste-

lele sînt inexorabile") ele .w \* da sau refuza maternitatea \*f" \*rea e departe, e la tivZ,,<'m'

Războiul izbucnit în iaia \* \* L .  
 întoarcerea acasă a m Si i ^ fe  
 care se bucură de revederea  
 rolur natalj „Arborii „> pffi  
 ma-nconjoara și mă sărbătorim  
 I .... / iarba-mi urează bun X  
 la întoarcere / & odihne<sup>MTM</sup>  
 capul în iarbă; în fine aclsă ,

in urma Nu ecourile prinsei  
 conflagrații mondiale, trezind  
 bra angoasă" a unui p., La « t  
 kvist se fac simțite în volumufde  
 Poezii, receptat foarte divers dl  
 critică : noul nu e primit niciodată  
 foarte ușor. Dar în acest sfîrșit în-  
 tirziat al secolului XIX, marcat  
 abia prin revoluția din 1917. la  
 această răspantie între Răsărit ți  
 Apus care e Finlanda, mina aprigă  
 a vremii incede să treacă profetic  
 peste coardele eoliene ale *Lirei ie*  
*septembrie* (titlul unui nou volum, m  
 va apărea după mutarea poetă te  
 HeLsingfors, în arad izbucnirii revo-  
 luției). „Globul pămîntesc aparține  
 celor care poartă într-inșii muzica  
 cea mai înaltă" va afirma unui zia-  
 rist poeta care salută în primele  
 momente, în versuri, prăbușirea \*e-  
 chii întocmiri : „Jos toate arcurile  
 de triumf ! / .... j Loc alaiului nos-  
 tru fantastic! / .... j Ar trebui id  
 ne batem pentru mana ctitorului I  
 Ridicați-vă, crainici, /vă z&retc ie  
 pe acum hăt departe; / Zia e \*r  
 un cîntec de cocoș." Dialogul ei cu  
 semenii în preajma cutremurului nu  
 are nimic de Cassandra. ianetaa  
 lumii o umple de fericire, ca și Cu-  
 vântul pe care-l rostește în întfm-  
 pinare : „Oameni, oameni, / c\*  
 ploaia care cade din cer, / cobor  
 pe pămînt. // Ochii mei preafericîți  
 au văzut stelele, \*/ am prins  
 geru-n dreapta mea, / puterea, pu-  
 terea se revarsă de pe buzele mele.  
 II Destinul m-a pus de straji \*-  
 relui-răsare. I Vn salut spațiilor 4W»  
 j. \_ / zilei noi ce s-apropii .  
 Glasul ei strigă ta tonalități e»P«-

**scriitori străini contemporani**

...te chemarea : *Jntindeți mî-  
fraților voștri și lumea / se va  
\*uiftfl la M<sup>o</sup>- se transformă  
\*\*vlată în ropot de furtună : „Oa-  
^ / oare nu uraganul trece pe  
\\ ^) cel pe care dorul vostru l-a  
f-mt la culmi? / Necunoscuți  
!!Sc universul. / Mai înalți, mai  
Zmoși, aproape zei”. Lupta colo-  
S aprig nopțile lumii : „Îmi a-  
\*Sfi lumina peste tot Atlanticul.  
f I sunt aurora... / Cornul sonor  
t-Linzură pe șold. Dimineța ro-  
S înflorește pe ocean.” În anii res-  
Stivi o viziune cosmică și ge-  
Pflgga , revoluției, o înaltă con-  
o y. . omului purificat de pre-  
Scăți-și eresiuri, o face să „hără-  
...ă viitorului... întreaga ome-  
l\*,e. „Pe toft îi voi face să se  
yhine unei zeități mai curate. /  
p. toți superstițioșii îi voi goni  
c-o nua fără grai”. Cuvintele ei,  
me erau pînă atunci ca parfu-  
„il „în noapte j al unei flori in-  
mbhe”, au acum alt timbre, ele  
ie nasc din cutremure asurzitoa-  
.. Jjyvește, ciocan scipitor... în  
tiptil de piatră. / Dezgroapă-mi  
tnfletul, I ca să aple cuvinte ne-  
(moscute vreunei limbi omenești”.  
Pentru a le găsi, a le sculpta, in-  
seamnă a-și sculpta propria per-  
sonalitate umană. „Eu nu cioplesc  
s<sup>u</sup>mai cuvinte, mă cioplesc pe  
sune însămi”. Acum se simte mai  
legată ca niciodată de lumea pe  
tute aspiră s-o regenereze prin  
wbul ei : „O, lasă-mă să întind  
k<sup>t</sup>tele, viață. / O, larga mea i-  
«flii — Aștept I să-mi aud  
jian?... / Cuvintele mele I vor  
(Mea ca torțe aprinse în mulțime.”  
Are dreptate prietena ei Hagar  
ifcon, care îi caracterizează poe-  
aa, într-o prefață la postume, ca  
« „vogie puternică a omului care  
\* vorbește în larma prăbușirilor”,  
indiferent de diferențele de tim-  
đu ulterior, poemele amintite  
sar putea lipsi din nici o anto-  
'a poeziei universale inchi-  
ate revoluției.*

• Nici Lira de *septembrie* nu e  
?toită mai puțin ambiguu de cri-  
ceea ce o decepționează pe  
\*toarea care speră să poată trăi  
«scris» înțelegere găsește în  
la Eino Leino, o natură

lirică la antipodul ei : poetul na-  
țional finez, boemul imperiibent  
care nu se închină „istoriei ste-  
lelor”, ci cîntă „tot ce i-e dat să  
cînte unui bărbat : / cunoașterea,  
îndemînarea / .../ vîlvătăile dez-  
lănțuite dintr-o scînteie / și stin-  
gerea lor”. Dovadă că poeții mari  
receptează oricînd unde auten-  
tice de cu totul altă natură ori  
lungime decât cele proprii.

O nouă criză provoacă poetei al-  
ternanțe cumplite între depresiune  
și exaltare, între suferință și orgoliu  
nietzschean („Fugiți în singurătate I  
Fiți oameni! I Nu pîtici cu membre  
chircite I ...eroi, trupuri agile, creș-  
teți coloane !...”), adorare a innoi-  
torului lumii, Eros („Noi, tovarășii  
de joacă ai lui Eros, nu vrem decît  
un singur lucru : I să devenim noi  
înșine flacără din flacără ta”) și  
ură împotriva-i din pricina chinuri-  
lor iubirii („Eros, tu cel mai crud  
dintre zei, I sufletul meu nu plutea  
ca o stea fericită I înainte de a-l  
atrage tu în cercul tău roșu ?” ...),  
între certitudinea răspunsului în  
dragoste și dezamăgire („Odată -  
iubit un om, el nu credea în ni-  
mic... I Veni într-o zi rece, avea  
ochii goi I și plecă pe-o zi grea cu  
uitarea pe frunte. I Dacă nu-mi va  
trăi copilul, e fiindcă-i al său”),  
între chiotul vital și presimțirea  
morții la zenitul dragostei : „Am  
venit l<sup>ă</sup> tine goală ca o femeie. !  
... /Am uitat totul, am uitat copila-  
ria, căminul, I nu-ți mai știam de-  
cît mîngîierile ce mă țineau pri-  
zonieră. Și tu ai luat surzînd o  
ogîndă și m-ai rugat: privește-te-n  
ea! I Am văzut că umerii mei erau  
făcuți din pulbere și cădeau în  
pulbere...”

Moartea e un motiv ce revine  
obsedant în lirica poetei bolnavă  
de ftizie. Dacă nu trăiește expe-  
riența propriului sfîrșit, p.«cum  
Emily Dickinson, Edith Sodergran  
il simte la fiecare pas în preajmă,  
în priveliștea înconjurătoare. Poate  
că însăși nunta orfică a fetei blonde  
a pădurii anticipă confundarea ou  
natura, prin moarte. O „nuntă în  
codru” de o rară frumusețe, cu  
martori brazii de pe colină, pinii  
de pe povirnișul abrupt, jnepenii

veseli de pe coșjișă, toate florile în horbote albe, o nuntă în care pădurile „își presară polenul în inimile oamenilor”. Oa „ultimă floare de toamnă”, ea trăiește cu sentimentul fragil al vieții, al cărei sfârșit îl bânzude aproape : „Sint ultima floare a toamnei, I sint cel mai tînăr grăunte al anotimpului mort: primăvara. I E-atit de ușor să mori ultima: I am văzut lacul atit de feeric și-albastru, I am auzit bătînd inima verii moarte. I Ca-Ucvul nu-nchide în el decit sâmințâ de moarte”. în univers, printre porțile deschise către cele patru vuituri („o poartă de aur, spre răsărit, pentru dragostea ce nu vine vreodată, I o poartă pentru zi și alta pentru melancolie”) e „fi o poartă pentru moarte — ea e de-a pururi deschisă”. Uneori moartea vine pe nesimțite, în tîrnp ce „fecioara dansa pentru toamnă, pe covoare îngâlbenite, I ea se micșora, se rotea și cădea, se stîngea. I Cînd nu s-a mai întors, n-a știut nimeni că leșul i-a rămas în pădure”. Poetei îi e străină frica de moarte : „moarte, îmbrățișarea ta nu e rece, eu însămi sunt focul”, și nici „sosirea în infern” nu o umple cu spaimă : „lată țărnul eternității I torentul trece pe-aci. I Moartea cîntă-n tușișuri I monotonele ei melodii”. Cei mult, absența Cuvîntului o intristează : „Moarte, pentru ce tăcerea aceasta ? I Venim de departe, I ni-e sete de-o vorbă. I N-am avut niciodată o doică I să știe să cînte ca tine”. Finalul poemului e depunere. la picioarele morții a unei imaginare cunune, poate de lauri, poate de nuntă, pe care nu o dată, în cite o „oră electrică” a simtiteo „prea grea pentru puterile” sale : „Coroana ce nu mi-a-ncins fruntea vreodată I o las tăcută la picioarele tale. I Tu-mi vei arăta o țară mirifică...” Nici ultimele poezii de dragoste, uneori ciudate, ieșite din albia normală și jertfite pe „Altarul rozelor” (așa se cheamă ciclul apărut în 1919), nici cele reunite în volumul „Umbra viitorului” (1920) nu sint înțelese de contemporani, numai Hagar Olsson, prietena care o va iubi ge-loasă, pînă la capăt, și asupra că-

raia își fixează tandrețe» nost-ceptionată, o elogiază pe ^xaiuf; ce se apropie acum . clipă de throposofia lud Rudolf Steiner 1" soi de teosofie ou intarsuri m k ? gogice intMnsa, din care in sa poete nu rețme deoit nucleul mtirtiT vine a realității. „!”

în 1920, o ultimă zguduire a să nătății ei precare; gripa **spartoU** care îi provoacă o nouă criză o secătuire lirică aparent ireparabil». Acum redactează și traduce în ger'mană o antologie din poezia suedeza a Finlandei, căreia nu îi gs-sește însă editor, și care .. apare decit fragmentar în revistade avangardă *Ultra* a fino-suedezeului Elmer Diktonius.

Cercul biografic i se inchide între arborii copilăriei, cane îi cer socoteală pentru irosirea vieții („Ce s-a ales din tine... ?”). La sfârșitul anului 1922, boala evoluează rapid și fatal. O ultimă hemoptizie îi provoacă sfârșitul în 1923, în noaptea Sfântului Ioan, pe la începutul **verii** atunci cînd ritualul păgîn al focului purificator se desfășoară pretutindeni, cînd perechile sar peste flacăra rugurilor aprinse pe coline, — sârbătoare păgână excepțional evocată de G.unnar Ikelttf, poetul suedez care incepuse să scrie, înainte de propria moarte, monografia Edithej Sodergran.

inmormîntată în cimitipul ortodox cu care i se tovectoase casa, aproape de tufele de zmeură unde credea în Copilărie că e ascuns! cheia tuturor tainelor vieții, poeta nu avea să se bucure de pace nici după moarte. Războiul i-a mistuit în flăcări vila din Raivola, **rătă**-cîndu-i pînă și lespeda de pe mormânt. (Așa cum presimțise odată, uneori „viitorul ne calcă în J\*-cioare... I Nu sintem demni nici de crucile ce rămîn pe morminte”.)

Ultimele poeme îi apar editate de Hagar Olsson în 1925, sub titlul *Țara care nu e. O țară de care „luna îi vorbea în rune de argint\* și unde ea spera să întâlnească, în fine, dragostea pleneră..*

O artistă care sparge tiparele poeziei suedeze de dinaintea p-

• război mondial și uimește, iii^ggl de-al doilea, publicul ger, W. o va citi tradusă de Nelly i^?'. w> cel francez care va avea ^Sjarnină eiteva versiuni (Jean Plante Lambert, Pierre Naert ș.a.) iitaliani care vor tipări opera două volume bilingve. Dar f afara barului și intuiției lirice hfo Södergrain . -fast dintre ar- • M care și-au și **gîndit** propria Hă Si. așa cum accesul la scri- iva dezvălu în viitor ținuta etică toatei (aparitia treptată . cores- P. „= schimbat oare și opi- Aniericid despre Emily Diekin- !^?), adnotările ei pe manuscrisiul ^\*H\*>r depuse la editura Schildt, Lvate numai printr^un hazard de iT distrugerea voluntară a restului te manuscrise, ne îngăduie să-i cu- rteni talentul aforistic (gen larg fiajbKin în Suedia). Include în vol- lanul din 1951, sub titlul ad-hoc & impresii pestrife, ele sînt nu o jăat niște mici bijuterii ale crezu- jii estetic („Poeziile despre cosmos „ar putea fi decit șoaptele”), des- pre-crezul etic („Datoria celor care vor să facă omul mai bun nu e să predice morala, ci să schimbe ființa lui intimă, restructurând condițiile exterioare necesare sănătății lui monafe. Morala a început acolo unde ar trebui să sfârșească : prin . da celui care dorește o direcție t dorului”). Idealul ei etic e „o umanitate pură ca o floare”, iar menirea artistului e jertfa pentru alții : „Vine un ceas oînd îți spui : gSndurile tale nu mai sînt doar ale tole. Și atunci îți dedici toată viața altora”. în sfârșit, n-ar fi neirutere- sujt a-i cunoaște reflecțiile despre critica literară : „Un adevărat cri- tic de artă ar fi cel ce ar înțelege legifetea internă a unor modalități deosebite artistice, a unor naturi ireatoare deosebite” sau „Recen- zentul e deseori o persoană care vorbește atit de mult despre o «ite, încât nimeni nu mai știe ce «loaie .re într-adevăr. Dacă și-ar îndeplini j-ostul, criticii ar trebui ă spună răsăpicat ce cred despre carte, pentru ca să nu rămână feun dubiu, ce este cartea...”

În mitologia populară, viața omu- lui atirnă de o stea ; la moartei sa, se zice, îi cade și astrul din car. O altă credință, dimpotrivă, vede sufletele celor morți reluăradu-și lo- cul în văzduh în chip de stele. Ac- ceptind convenția ultimă, am putea găsi pe firmamentul liric o ciudată „constelație a gemenelor”, care ar apropia-o pe Magda Isanos da Ediții Sodergran. Firește, lirica noastră venea pe lume în 1916, în anul cind apărea primul volum al fira- suedezei. Dar există, peste vreme, un paralelism biografic frapant, chiar dacă exterior — deși s-ar pu- tea spune că oamenii sînt respon- sabili de propria lor biografie : amândouă au trăit îndrăgostite de- viată, exaltate, amândouă au flost răpuse pretimpuriu, chiar dacă nu de aceeași boală, aproape la aceeași virstă ; amindouă au proorocit un timp de care nu au mai apucat să se bucure. Pasiunea solară exacer- bată a nordicei o regăsim și la posta română : „Soare de-araimă, seu popular printre plante”, cântă pomii cei tineri din versurile ei. Ea însăși înalță un imn solarului „zeu temut”. Lumina îi irizează lumea, aerul, ploaia („cu bice de aur trec sulb fereastra mea ploii”) ; luna „au naze furișe” luminează „coroanele zeilor, de laur și de mirt” ; ea în- săși șft simte „sora ierbii de afară”, cu „sufletul fraged... pînă la buze de fraged”. Și în universul ei, popu- lat de zei care seamănă a pomi și tufișe, de „zâne de rouă” ori „zlae de ceață”, îi ajung la urechi ecou- rile revoluției, pe care o visează innoind lumea : „vom pune goarna de aur... pentru fiecare, / pentru vestea cea mare”. Și așa cum nor- dica soră spera odată să adune pe „toți drumeții fără vatră” în preaj- ma ei, de vreme ce „cu cit îmbă- trînim, I știm mai bine că sîntem frați și surori”, să-i poftească într-o „grădină mare”, unde „fiecare și-or aduce o comoară”, și împreună ar „deveni un popor”, tot astfel Magda Isanos cheamă omenirea pămîntu- lui la „ospățul” din inima ei : „Cre- deai că tînda asta-i ascunsă I pen- tru întreaga lume rotundă I și totuși, lumea a-ncăput I a ospătat, a plîns.



a clintat, a gemut. II Tindă scundă  
a iubirii... I Tu pe toți ține-mi-i! /  
să-i ascultăm : Ei vin I de sub  
asprele cercuri polare, I de la Gange,  
de la Congo, de la Rin...". Oare nu  
venea, printre atîția chemați, și  
poeta Nordului spre geamăna ro-  
mâncă ce scria la sfîrșitul războiu-  
lui : „Mă gîndesc la oamenii risi-  
piți I pe-ntînsul pămîntului I Toți  
poartă semnul spaimei și-al aștep-  
tării. I Sînt frații mei I ... I O,  
numai de s-ar putea I clădi pe pă-  
mîntul de sînge ud" ? Oare nu erau  
sentimentele sfîrșitului ce tul-  
burau „ultima floare de toamnă"  
nordică înrudite cu elegia Magdei  
Isanos : „La trecătorile munților I

Gem cu tîmpla p. „^ , „  
h vrut să te laud în% ? , „  
culme „ munS, T D U T ^ ..  
parțit pe dreptate / t < W ^ , ^ ^ \*  
! ! „ / Cît le t J m a t l a ^  
mima ta, / eu n-aș „ f „\*  
nară" ? Si nu e £ „ „  
Părțirii & i Z e k acesTeia ^ / ^  
pentruunii ai fostT5\* "ie&  
întinsa I pentru mine ploaie pîstTl  
tu cu nedrepte-te cumpenY M  
totuși plecînd, te saMregm ^  
du-te!" - „ rîspuns al ff,  
Sodergran, care scria cu  
inaintea propriului sfîrșit: „S  
voînța mea se va împlini tntt\*E  
ma voi stînge : / Salut vieții, mortii  
destinului meu..." ?

## d>o ni sos

Dyonisos, tu **vii** din spații, **vii de departe**, **în** carul soarelui  
Pămîntul **în lacrimi te-așteaptă**, **femeie în rugă**.  
**O, Dyonisos, Dyonisos !**  
**Deasupra capetelor noastre auzim uruitul carului tău.**  
**Liberare, liberare,**  
**cîntă grăbitele hamuri**  
**Dyonisos, Dyonisos,**  
**în carul tău urc :**  
**cu mîinile mele nebune m-atîrn de roțile tale.**  
**Nesăbuiții sînt atotputernici.**  
**Ca o rază de soare primăvăratic cobor din carul tău.**  
**În jurul nostru nimic altceva decît primăvara albastră.**  
**Cînd corurile păsărilor jubilează jos, pe pămînt,**  
**carul tău trece ca o vijelie.**  
**Toate spațiile cîntă-nviera.**

## primăvara nordică

Toate castelele nălucite în vis s-au topit ea zăpada,  
toate visele mele s-au scurs ca apa de primăvară,  
din tot ce-am iubit, nu-mi rămîne  
decît un cer albastru și cîteva palide stele.  
Vîntul trece încet printre arbori.  
Golul se odihnește. Apa trece pe țîrm.  
Bătrînul brad veghează visîrad  
la norul cel alb, ca o fată, sărutată în vis.

scriitori      străini      contemporani

## ,. | e patru vînturi

Nici o pasăre nu vine să se piardă în birlogu-tni ascuns,  
nici o rîndunică neagră, aducătoare-a dorului,  
nici un pescăruș alb, vestitor al furtunii...  
inima mea sălbatecă străjuie în umbra stîncilor,  
gata s-o ia din loc la cel mai mic zgomot,

la primul pas ce s-apropie...  
Tăcut și albăstrui universul, universul meu prea-fericit...  
porțile mi se deschid spre cele patru vînturi.  
O poartă de aur, spre răsărit, pentru dragostea  
ce nu vine vreodată,  
o poartă pentru ziuă, și alta pentru melancolie,  
și-o poartă pentru moarte — ea de-a pururi deschisă.

## talele toamnei

Zilele toamnei sînt transparente,  
pictate pe fondul de aur al pădurii...  
Zilele toamnei surid lumii-ntregi.  
E-atît de bine să-adormi fără nici o dorință,  
săturat de flori, obosit de verdeață,  
cu coroana roșie a viței la căpătii...  
Ziua de toamnă a ostenit să dorească,  
degetele sale nemilos sînt de reci,  
în vis de pretutindeni ea vede căzînd  
ne-nterupt, fulgi albi.

## damna

E toamnă și păsările de aur  
se-ntorc de unde-au venit, peste ape albastre ;  
eu sînt aici, pe plajă, cu ochii la scipirea magnifică,  
în timp ce o despărțire freamătă-n crengi.  
Un mare adio se-apropie, despărțirea de ele-n ciirînd.  
dar revederea e sigură.  
De aceea mi-e somnul ușor cînd adorm cu capul pe braț.  
cu capul pe braț.  
Simt pe pleoapele mele răsufierea unei mame  
și buzele unei mame pe inimă :  
dormi, ațipește, copilă, soarele-acum a plecat.

## **alaiul viitorului**

JOS toate arcurile de triumf —  
arcurile de triumf sînt prea mici.  
Loc alaiului nostru fantastic !  
Greu e viitorul — zidiți poduri  
celui ce nu are margini.  
Uriași, căutați pietre în cele patru colțuri ale lumii  
Demoni! turnați ulei în ceaune !  
Monstrule, «măsoară-ți trupul enorm !  
Ridicați-vă-n cer, figuri de eroi,  
miini fatale, începeți opera voastră.  
Sfărâmați o bucată de cer. Înroșit.  
Ar trebui să sfișiem, să lovim.  
Ar trebui să ne batem pentru imam viitorului.  
Eidacați-vă, crainici,  
vă zăresc de pe^acum, hăt departe ;  
ziua cere un cînt de cocoș.



## literatură, societate, educație

I  
i  
li

v

J

\*\*

"A

\*\*

>' i

V

i

i

'

^

l

,

.

I

V

.

•

j.

'

II

\*\*

s

" s

«

•,

\*

•

Interesul științelor sociale față de „fenomenul literar” se manifestă în trei direcții principale: aportul punctului de vedere sociologic în materie de istorie și critică literară; investigarea sociologică directă; evaluarea socio-politică. Așa cum se întâmplă totdeauna în domeniile de confluență dintre mai multe discipline, direcțiile amintite cunosc numeroase puncte de întâlnire, iar în unele cazuri se diferențiază mai mult prin nuanțe, accente, intenționalitate, decît prin aspecte de fond.

Cu acest corectiv și ținînd seama totodată de riscurile binecunoscute ale sociologismului vulgar, pretendent la naive „explicații” exhaustive și schematic pînă la uscăciune și artificiozitate, analiza abordării sociologice a literaturii poate fi sistematizată după *nivelul* de pătrundere în esența intimă a obiectului studiat, fie că acestea constă în elementele sociale sudate în ființa artistului și în operă, fie în stilurile și formele de expresie artistică privite ca realități sociale.

Poziția definitorie a sociologului față de artă este *relațională*, în sensul că raporturile dintre elementele imanente creatorului sau creației și o sumă de factori extra-estetici de natură socială formează linia și ținta fundamentală a demersului său descriptiv sau explicativ. Și fiindcă acest demers nu-și

propune să fie nici axiologico-estetic, nici estetic-normativ, putem afirma că a doua trăsătură caracteristică a sociologiei literaturii rezidă în *neutralitatea* față de evaluarea estetică (ceea ce, bine înțeles, nu exclude ca sociologul să formuleze aprecieri, atunci cînd se află în rolul de cititor sau de critic). În cazul studiilor diacronice, neutralitatea estetică își dovedește înruderirea strînsă cu *relativismul* în domeniul frumosului, izvorit din relativismul constatat al gustului.

Oricîtă prudență justificată am dori să dovedim față de extrapolarile adeseori abusive și neconvingătoare ale teoriei comunicațiilor, nu putem să nu recunoaștem că relațiile studiate de sociologia literaturii se înscriu pînă la urmă în schema acesteia. Dar aici se cere făcută o precizare, care ni se pare de cea mai mare importanță.

Ideea că literatura, ca ramură a artei, este o formă de comunicare, a devenit un loc comun. Se înțelege prin aceasta că artistul, care joacă rolul de „emițător”, transmite un „mesaj” (luat drept „semnal”, indiferent de conținut), care, prin mijlocirea unui „canal”, ajunge la „receptor” (în cazul de față cititorul). Teoria informației reprezintă o dezvoltare formal-matematică a teoriei comunicațiilor. Ambele ne oferă o reprezentare topologică a comunicării și a condițiilor ei de realizare, iar cea din urmă încearcă să măsoare cantitatea de informație transmisă și receptată. Față de caracterul lor extrem de abstract și general, cu greu se poate întrevădea, în prezent, cînd și cum vor putea fi aplicate formulele din teoriile amintite la studiul beletristicii și mai ales la sociologia literaturii.

Prin *fondul* ei, teoria comunicațiilor prezintă, cel puțin pentru moment, numeroase limite: este exclusiv catitativă, face abstracție de conținutul transmis, de ambianța în care lucrează „emițătorul” și „receptorul”, de selecția pe care cel din urmă o operează asupra „fluxului informațional”, după criterii calitative.

În ce privește însă *schema* teoriei comunicațiilor, ea are pentru

•sociologia literaturii o însemnătate mai mare decît a unei simple metafore, deoarece pune în evidență prezența a trei termeni distincți, dar legați între ei și intercondiționați cu întreaga ambianță socială : artistul, opera și cititorul. Pentru a da viață acestei scheme, contribuțiile sociologice la analizele literare și istorico-literare ca și studiile propriu-zise de sociologia literaturii ar urma să aprofundeze tocmai relațiile reciproce dintre factorii amintiți.

În acest caz însă, formula că literatura este un mijloc de comunicare nu poate fi înțeleasă unilateral, ca și cum transmiterea s-ar face exclusiv de la scriitor la cititor, prin mijlocirea operei. Dimpotrivă, comunicația se face în multe direcții și pe diferite căi : între mediu și cititor, ca și între cititor și mediu ; între operă și cititor etc.

Multe dintre aceste procese au și fost supuse unor investigații adeseori edificatoare. Termenul din schema comunicației care, după părerea noastră, s-a bucurat de o atenție mult prea mică pentru înțelegerea fenomenului ca atare și pentru eventualele intervenții în desfășurarea sa, este însă cel al receptorului și condițiilor receptării.

În adevăr, dacă facem un scurt excurs în diferitele domenii de cercetare sociologică a literaturii, constatăm că artistul și opera ocupă aproape întregul spațiu.

Critica și istoria literară *explicativă* se concentrează asupra biografiei scriitorilor, care are numeroase contingente cu sociologia creației privity în cadrul unui anumit tip de civilizație și asupra curențelor și școlilor literare, unde interferează cu sociologia ideilor (geneza formării și difuzării acestora, semnificația lor socială). *Literatura comparată* se interesează mai ales de genuri, filoane, teme literare, pentru a căror cercetare are nevoie de sprijinul etnografiei și al sociologiei istorice. Analiza esteticocritică a *conținutului* operelor literare merge mină în mină cu încercarea sociologiei de a reconstitui tipuri și structuri de societăți, după operele literare socotite ca moda-

lități de cunoaștere socială (f. 60) mene economice, ideologii politice" tipuri de profesii, organizare familială, statutul femeii, trăsături tipice ale orașelor și satelor (n.v.v) ție folclorică, valori, aspirații? c~

Din cele cîteva direcții de studiu amintite mai sus, putem trage concluzia provizorie că premisele J metodele de lucru sociologice «ot cate în teoria literaturii se oprește - cum poate e și firesc - i. emițător" și la „mesaj", i. timp ce fofmele de cercetare sociologică oroprmsisă sint atrase cu predilecție de originea socială și de conținutul social al operelor și curențelor deci de aceiași termeni din schema comunicățională. Dacă „ această structură suprapunem și o scară H nivelelor de felul celei amintite anterior, constatăm că analizele merg pe ambele direcții, pînă la un grad aproape egal de profunzime, ca în cazul psihologiei și sociologiei creației, determinării sociale a școlilor literare și tratării conținutului operei beletristice ca document în studiul structurilor și relațiilor sociale (care presupune ca admisă influența societății).

Să vedem acum care este situația din alte compartimente ale sociologiei literaturii, care nu apar aferente vreunei preocupări de critică și istorie literară, pentru simplul motiv că privesc beletristica exclusiv ca *instituție socială*, sau ca purtătoare a anumitor *funcții sociale*. Ne referim în speță la cercetările privind statutul socio-profesional și economic al scriitorului, instituțiile scriitoricești (uniuni, asociații, cenacluri) și condiționările lor economice, politice, ideologice, politica editării și difuzării cărții literare, formele de manifestare, orientarea și efectele criticii literare. Cu excepția acestui din urmă aspect, care, pînă la un punct, ar putea fi relevant pentru reacția „receptorului" (și spunem numai pînă la un punct, pe considerentul că este vorba despre un receptor specializat și, dacă vreți, profesionalizat, care exercită o influență relativă asupra celorlalți receptori și retroacțiune asupra scriitorilor, fără a putea totuși opri determi-

mărilor unei sume de alți factori), „ici aici nu descoperim o preocupare specială pentru cititor. Există totuși o direcție care la prima privire ne inspiră mari speranțe și anume cercetarea sociologică a publicului de cititori (sau, după unii, a lecturii).

Ce se înțelege, de fapt, prin aceasta? Este vorba despre un cumul de investigații, care vizează să aducă la lumina zilei cite și ce feluri de cărți sunt citite de către anumite categorii sociale (profesionale, de vîrstă, de sex) din mediul urban și din cel rural. Și după cum bine subliniază Paul Cornea („Viitorul social” nr. 1/1972), anchetele de acest fel oferă rezultate semnificative pentru o politică științifică a cărții și a difuzării cărții (dacă, adăugăm noi, sint corelate cu rezultatele analizei sociologice a sistemului de editare și difuzare, despre care am pomenit mai sus).

Fără a avea nici pe departe pretenția de a fi epuizat tematica sociologiei literaturii, vom încerca să aplicăm și la a doua categorie de cercetări scara nivelelor pe care am folosit-o în cazul studiilor din prima categorie. Ajungem astfel la constatarea că cititorul este privit prin prisma comportamentului general față de lectură, a preferințelor pentru anumite feluri de cărți și a motivațiilor care stau la baza comportamentului și preferințelor, în schimb, rămîne descoperit un alt nivel, care ni se pare *esențial* și anume definirea funcției sociale a literaturii, în termeni de influențe exercitate asupra cititorilor, adică a idealurilor, valorilor, cerințelor, năzuințelor, conduitei, într-un cuvînt a *educației* și *culturii*. Or tocmai pe această latură sociologia literaturii ar veni în întîmpinarea evaluării socio-politice a creației beletristice.

De fapt, după ce am studiat cit și ce se citește, este normal să ne întrebăm cit și ce din ceea ce s-a citit a fost integrat în structura cititorului, determinînd noi configurații afective, axiologice, etice, intelectuale, cu prelungirile inevitabile în sfera comportamentelor.

Sau, altfel spus, în ce grad și sub ce formă relațiile structurii intime a operei, expresie a structurii creatorului și a relațiilor acestuia cu socialul, influențează structura „receptorului” în privința relațiilor dintre elementele sale launtrice, cit și cu ambianța socială.

Sînt posibile aici unele analogii cu procesele educaționale din instituțiile specializate (școli, licee, universități, organizații de copii și tineret, universități populare, cămine culturale), cu condiția specificării clare și de la început a punctelor deosebitoare. Nu am menționa printre acestea în primul rînd pericolul didacticismului, pentru simplul motiv că acesta a fost dovedit ca nociv și în cadrul școlii moderne, unde se instaurează acum metodele creative și participative. Mult mai necesar ni se pare a sublinia deosebirea radicală de *viziune* și de scop a „emițătorului”, care, în cazul scriitorului, vrea să comunice o stare reală intuită afectiv, exteriorizînd valori și norme numai în mod implicit (cu excepția, poate, a pamfletului și aceea mult mai relativă a alegoriei și hiperbolei), iar în cazul profesorului își propune, pe baza unui program dinainte fixat, să determine explicit (chiar dacă prin metode indirecte, unde explicitul este, dacă se poate spune așa, implicit) interiorizarea unor valori, norme și cunoștințe.

Analogia ca atare apare în schimb la mesaj, care, în ambele cazuri, capătă după emisie o existență de sine stătătoare, cu structură proprie și care este cu atît mai ușor receptat și cu atît mai convingător, cu cît posedă mai multă logică și coerență (rațională sau afectivă) și cu cît apare receptorului mai autentic.

Fără a mai trebui să reamintim că între școala, care pregătește și dezvoltă gustul pentru artă și arta însăși, care educă gustul artistic, există o strînsă legătură reciprocă, analogia dintre cei doi termeni pare să aibă, după cum se vede, temeuri adînci și solide în privința mesajului. Ce se întîmplă însă cu receptorul?

După cum am văzut, sociologia literaturii operează la acest nivel cu categoriile utilizate în oricare cercetare sociologică, fără a se întreba dacă, prin cit și ceea ce dintr-o operă se selectează și se încorporează personalității, restructurate astfel la diferite paliere, nu se constituie categorii (sau tipuri) de cititori formate din variante categorii profesionale, de sex, de vîrstă, de pregătire școlară și de mediu ecologic. Preferința pentru un gen de lectură și motivația ei nu ne dau răspuns la o astfel de întrebare, după cum nu ne pot lămurii nici asupra forței educative a unei opere beletristice, deoarece nu-și propun să urmărească decât aria și frecvența contactului cu cartea literară (contact, care în adevăr reprezintă primul pas pe calea educării dar nu și efectul artei asupra publicului.

Chiar dacă efectele imediate ale unui anumit gen de lecturi pot fi cercetate prin aceleași mijloace cu cele, spre exemplu, ale filmelor și emisiunilor T. V. unde agresivitatea domină, încă nu am epuizat problema, care pe lângă latura efectelor nemijlocit negative ale unor mesaje socialmente negative, o cuprinde și pe aceea a lipsei sau insuficienței afectelor pozitive în urma unor mesaje fără caracter negativ sau cu caracter pozitiv. Pentru a ne exprima în limbaj educațional, este vorba despre carența efectelor „educogene” în cazul mesajelor care posedă totuși un asemenea caracter.

Acest gen de abordare se impune și în cazul școlilor de orice profil și grad, unde se cunosc numai formule optime de ordin didactic și unde se studiază cel mult factorii, care îngreunează procesul de învățare, dar se neglijează încă în mare măsură multitudinea de agenți agresivi față de actul educațional.

S-ar putea ca sociologia literaturii să fi ezitat pînă acum a-și alege drumul arătat aici, din cauza imenselor dificultăți metodologice și tehnice pe care le implică studiul influenței exercitate de beletristică asupra educației în ansamblu și nu

numai estetice a cititorului. În var, pe lângă ancheta de otnă^ asemenea cercetare are la h«J-servația sistematică, directă <f ticipativă, ancheta lon,itu^, r" metoda panel, metoda clz ^ totuși să subliniem că în i L J ' S asemenea baze științifice S socială a hteraturificade ^ imperiul empirici sau intuiției

Pe 1971 al revistei „Studii mternazionali di filosog^ P. A. Michehs își exprima doar crei dința nedemonstrată științific & întoarcerea la umanism prin cam poziții anterioare reflecției T", forme evanescente și emergente dē haos prin enigmele limbajului ot-tic al subiectivismului excesiv oria extrapolarea metodelor de laborator (Op-Art, Cinetic-Art). Caducitatea acestor producții ale „modernismului fără friu” putea fi desiimr demonstrată prin incapacitatea de transmitere, sau prin absența mesb-jului. Evaluarea lor socială, lăsați de Michelis doar în subtext. dia oare cauză și apare ca subiectivă, ar fi fost însă ușor de explicitiei prin studiul efectelor, cit și prin a7 naliza categoriilor de „consumatori” care se înfruptă din deliciale ininteligibilului și iraționalului.

La rîndul său, Paul Rostenre a7 dresează aceeași filipică la adresa „anti-artei”, socotită de el expresia febrei provocate de alienarea omului în civilizația tehnologică occidentală, pe care nu izbuteste s-o domine și în care nu-și poate valorifica întreaga personalitate („Giornale di Metafisica”, 5—6 1971). Dar, în același timp, Rostenne nu se întreabă care sînt efectele (anti-artei” (gînditorul exemplifică prin Deckett), din punct de vedere at educării rmului în vederea dezah>nării prin transformarea realităților sociale.

Rafinamentul mijloacelor științifice și exigențele sociale au pregăt, după părerea noastră, suficient terenul pentru depășirea schemelor unilaterale societate-sciitor, oper|cititor și pentru abordarea, parale) cu aceste relații, a cauzelor care fa>

vorizează sau stînjenesc efectele sociale, inclusiv educative, ale operelor literare. Fără cunoaşterea acestor cauze, şi fără folosirea lor în jfjg.jitele intervenţii opera cea mai oroiuătoare poate eşua, nu fiindcă u ar fi bine difuzată sau insuficient citită, ci fiindcă din conţinutul ei categoria de cititori care au preferat-o nu-şi însuşesc nimic sau îşi însuşesc prea puţin.

Exemple ipotetice se pot da des-tute. Dacă trama şi unele din personajele, să zicem, unui roman ar milita prin simpatie pentru curaj, onestitate, consecvenţă, „lecţia” indirectă ar prinde în mică măsură la cititorul crescut şi trăit într-un mediu marginal, care îşi afişează cu ostentaţie şi falsă „înţelegere a vieţii şi a oamenilor” dispreţul declarat pentru virtuţile respective.

Dar să zicem că într-un asemenea caz, avem a face cu o contrainfluenţă, cu o contra-educaţie făţişă şi deliberată. Există însă şi forme mai insidioase de non-educaţie, pe care a ambianţă socială le produce spontan, prin ceea ce se numeşte în ultimul timp „sub-cultura” sa, adică prin ansamblul de valori, norme, comportamente, atitudini, care o diferenţiază de cultura dominantă a societăţii mari. Este suficient ca în familie sau în şcoală tinărul să intuiască o discrepanţă între valorile macro-sociale afirmate declarativ şi cele ale micro-gfupului practicate efectiv, pentru ca promovarea oricăroră dintre aceste valori, dar mai ales a celor din cultura dominantă, să fie întâmpinate cu scepticism, dacă nu cu ostilitate, atunci cînd sint transmise prin literatură.

La acest nivel al analizei noastre, afirmaţia generală pe care sintem în măsură s-o facem este că literatura, fiind numai una din căile educării, nu are efectele educative dorite decît atunci cînd se află în concordanţă cu ceilalţi factori educativi, inclusiv cu ambianţa macro şi microsocioală. Căile de intervenţie în această direcţie devin, prin urinare, cu atît mai practicabile, cu

cît opera educativă se desfăşoară unitar pe toate planurile şi la toate nivelele societăţii, în vederea interiorizării unor valori şi norme de viaţă afine.

Decalajele care pot să apară aici nu sint însă numai de natură calitativă, ci şi cantitativă, graduală. Idealul promovat de o operă literară este cu atît mai greu de asimilat, cu cît nivelul de evoluţie culturală pe care îl traduce se află la o distanţă mai mare de nivelul mediului sau individului receptor. Este de presupus că forţele înaintate din ţările care şi-au cucerit recent independenţa au trăit şi mai trăiesc această tensiune nu numai pe plan economic şi politic, dar şi axiologic, etic şi artistic. Procesul este inevitabil, atîta timp cît vechile relaţii de producţie, cu structurile sociale şi ideologice care le sint proprii, mai dispun de suficientă forţă pentru a se opune unui nou modei de societate şi de cultură, progresist în comparaţie cu cel existent.

Şi dacă vrem să destindem la un nivel încă şi mai profund al vieţii colectivităţilor, ne lovim de o problemă pasionantă, dar foarte puţin studiată, care priveşte *modelele culturale* adînc înfipite în personalitatea de grup şi posedînd o longivitate impresionantă, o persistenţă surprinzătoare sub şuvoiul deceniilor şi veacurilor. Transmise de la o generaţie la alta pe multiple căi (obiceiuri, datini, conduite stereotipice), fixate atît de trainic încît nu mai au nevoie de justificări raţionale sau afective, menţîndu-se integral sau parţial chiar atunci cînd moravurile, reprezentările, sistemele de valori explicite se modifică, aceste *matrici* se află la o distanţă inegală faţă de macrocultura actuală, cu care intră în interferenţă sau în coliziune. Şi tocmai trăsăturile care cumulează cu cultura nouă, precum şi cele oare îi rezistă se cuvine a fi puse în evidenţă, pentru a aproxima educabilitatea omului contemporan şi forţa educativă a diverselor mijloace, printre care şi a literaturii. Aceasta cu atît mai

mult cu cit beletristica însăși soar-  
be, în oarecare măsură, din izvo-  
rul culturii aluvionare a unui po-  
por, acele trăsături — consonante  
sau disonante culturii noi — care  
corespund trăsăturilor de persona-  
litate ale artistului creator. În trea-  
cât fie spus, studiile de acest fel pot  
furniza și criterii obiective pentru  
valorificarea critică — adică prin  
delimitare — a culturii naționale  
din trecut.

Unele cercetări de antropologie  
socială și culturală întreprinse până  
acum în diverse țări invederează  
posibilitatea investigațiilor de acest  
fel, care pornesc — în mod declarat  
sau tacit — de la premisa marxistă  
a persistenței elementelor de su-

prastructură vechi Hunar H.  
rea radicală a^&Ajq^  
praxisul marxist, car l i ?  
științei și fii...ei calea i S & "  
prin reumanizarea societăth^  
cel care ne ajută să înțelegem  
transformarea omului J f i '  
mm temerară a transformi^ \T  
tregn realități - , i găsește ta c&"  
cetarea sociologică și antropofogS  
a scriitorului, a operei de creați»  
și a efectelor educative ale literata  
ni, temeiurile necesare pentru au  
ocreaarea permanentă a personali:  
tatu grupale și individuale, ca și  
a ambianței culturale care o expri-  
ma și în care se poate dezvolta în  
continuare.

**baiu**

## **critică și istorie literară**

Critica și istoria literară sînt două faze ale aceiași discipline, observăm mai bine de trei decenii în urmă. Călinescu, iar adevăratul istoric literar rămîne înaintea de toată critica. Putința de a sesiza valoarea estetică a operei, capacitatea de a spune da sau nu în fața unui poem, roman sau piesă de teatru sînt elementele pe care se elăște autoritatea criticului, hotărînd pentru existența sa ca glas sincer în contemporaneitate. Virșii, criticul observă înaintea șeraiilor liniile de rezistență, ori lații friabile ale unei scrieri, reținându-i pe plan spiritual dimensiunile ideale.

Stetoforic vorbind, drumul criticului onest, a cărui probabilitate de a fi propriul eu este aprioric înțeleasă, se aseamănă cu drumul temerarilor navigatori care, în vremurile descoperirii geografice, au căutat noi căi maritime spre Orient și Occident. Criticul rămîne surd tentațiilor comune și ignoră relațiile de interes. Trăind în contingentele Hui, el se abstrage efemerului, și, în schimb, ea și poetul, spre absolut, etern. Înțeleasă astfel, critica este o vocation, criticul trebuind să fie în primul rînd un bun artist, capabil să vadă faptele în desfășurarea lor. De la Titu Maiorescu la Călinescu, aprecierea estetică a

fenomenului artistic a cunoscut o evoluție semnificativă și astăzi, literatura prezintă specialistului contururile unei hărți în relief. Excepționând relativ puținele virșuri ce scrijelesc cerul, privirile zăbovesc pe multe dealuri, pe numeroase coline și se pierd pe un ocean de cimpii. Repetăm lucruri știute. Alții, înaintea noastră, au spus esențialul. Le reluăm totuși, deoarece reafirmându-le, ne exprimăm implicit apartenența la o anumită concepție, la un anumit mod de a înțelege critica și istoria literară.

Două sînt aspectele esențiale sub care se înfățișează ierarhia valorică în literatură. Ne reține luarea în minte mai întîi a distanțării estetice a scriitorilor. Lingă Ion Barbu nu poate fi în nici un caz așezat Simion Stoilnicu, este eu neputință să-l punem pe Șt. Petică alături de G. Bacovia. Există apoi o scară valorică în interiorul producției artistice a aceluiași autor. A pune un semn de egalitate între „Enigma Otiliei” și „Bietul Ioanide” pe de o parte, și „Cartea nunții” și „Scrierul negru” pe de altă parte ar fi o greșeală, după cum „Ludovic al XIX-lea” se așează estetic în urma „mitului mongol” „Șun”.

Nu totdeauna această diferență valorică este sesizată deoarece criticul nu aduce un punct de vedere estetic asupra literaturii. În consecință, el va risipi laude egale pentru scriitori aflați pe trepte valorice diferite sau se va entuziasma pentru opere evident deficitare artistic.

Și critica și istoria literară au ca obiect comun opera sau operele. Fiindu-i caracteristic un mod specific de existență, opera se individualizează printr-o structură fizică externă. Ea este, alături de numeroasele lucruri ce ne înconjoară, dar calitativ deosebită de ele, un „obiect”. Din rafturile bibliotecii ne privesc sau privim mii de „opere”. În diferență de voință noastră, opera trăiește, în această trăire intrînd ca atribut esențial permanentitatea. Datorită permanenței, în ciuda schimbărilor fizice survenite ulterior (altă ediție, alt format, alte ca-

ractere tipografice), opera își păstrează o identitate distinctă, putînd fi ordcînd și oricum recunoscută.

Incluzînd în sfera sa noțională o pasivitate particulară, opera nu e mai puțin un semn, un dat expresiv, un complex obiectiv; ea închide un univers autonom, o lume posibilă ce ni se dezvăluie și în care ne oglindim în momentul lecturii. Acum abia, în timpul relației active: cititor-operă, cînd ni se revelă viața ei interioară, insuflată de personalitatea creatorului, intervine percepția estetică și funcționează criteriul valoric. O carte ne produce o reală plăcere psihologică și abia terminată simțim impulsul de a o relua. Uneori parcurgem textul cu greu, fie că universul propus nu izbutește să ni se impună ca realitate fictivă autonomă, fie că ni se pare știut din alte opere asemănătoare. Alteori, după câteva capitole sau un număr oarecare de pagini renunțăm la lectură. În fine, multe opere nu le deschidem niciodată. Avem în vedere pe cititorul profesionist, pe critic, ale cărei preferințe nu coincid cu ale cititorului obișnuit. Afirmația cutărui critic că citește tot, dar scrie numai despre cărțile care merită, o primim cu rezervă. Nimeni nu poate citi tot. Selectăm pentru lecturile noastre, săptămînal, două—trei cărți; uneori numai una; preferăm să recitim periodic alte citeva. Prin însuși actul alegerii, facem, conștienți sau nu, o selecție valorică, investim opera cu o anume calitate, îi acordăm un credit, o considerație pe care numai lectura ulterioară ne-o confirmă sau infirmă.

Dacă problema fundamentală a criticii constă în a spune *da* sau *nu* operei, dacă aprecierea estetică releva personalitatea criticului, afirmația sau negația nu sînt suficiente prin ele înșile. Lăsăm la o parte faptul că valoarea nu poate fi decit relativ determinată, dar, eu rare excepții, opera nu poate întruni integral *da*-ul sau *nu*-ul criticului. În activitatea critică — și studiul articolelor și al cronicilor literare ne-o dovedește — *da*-ul se învecinează cu *nu*-ul, indiferent dacă pre-

echilibru. Afirmatta « \* T<sup>relat</sup> \*  
trebu, . . . . . k

strație care singură are J ^ '  
ne convinge nrin , o: \* a  
Justețea o p U n i f c r i n S ^ ' \*

Operațiunile intelectuale' ~>  
ristice fazelor demo Kti  
nosoute, și Adrian' Marino kL, . . ."  
luat și expus nuanțatin wlf \*  
cere în critică literară" ^  
vine atunci insatisfacția n t X t  
Din sentimentul că . . .  
critica curentă își motivea TS  
făcător opțiunea. S-ar putea a b S  
ca e vorba aici de tehnică Nu £  
poate nega, fără indoială. ex S L t e

despie un poet, de regulă debu-  
tant criticul afirmă că 7. te, «. « t  
țional" și . . . e deajuns, spr« . " 4  
convinge, „de a Cita' și reproduc»  
m întregime una sau doua ponu  
procedeu nu ne convinge, pentru  
ca dorim sa știm de ce pievle re-  
ținute au plăcut cronicarului Wm.  
rar și din ce cauză ie-a ales tocmi  
pe acelea și nu pe altele.

Se spune, de obicei, în asemenea  
cazuri: citatul mă reprcamă și  
izolez din operă atit cit mit repre-  
zintă. Desigur că prin ținerea  
unuia sau mai multor citate perso-  
nalitatea criticului se dezvăluie, dar  
deseori citatul este necertrtudnt  
absolutizat. Partizanii il e/bca pe  
G. Călinescu, care a teoretizat |i  
utilizat citatul, dar să SB observ-  
că autorul „Istoriei literaturii r»  
măne de la prezent\*  
nu pune în relație directă excepbo-  
rvalitatea operei de citat ci, aproape  
fără excepție, citatul urmează u>w  
constatări, unei observații reten-  
toare la calitatea sau lipsa de va-  
ioare și în urma unei sume de h,  
servații și citate este formulat!  
aprecierea globală. Nurodi as 4 tel  
citatul se dovedește capabil să 18-  
oonporeze alături sensul lui p  
întreg univers de semnificații se-  
mantice.

Uneori opéra constituie prete«u>  
unei dizertații adiacente. Pjecind dt  
tatu adiacente. Pjecind de  
de la oricare «1  
la tema cărții sau de la oricare «1  
amănunt, criticul întocmește un mc  
„eseu" care are o legătură \*m

tt



ori mai depărtata eu opera „fa Genul 1-a atras pe Minai Of<sup>^</sup>: malițios, G. Călinescu i-a I\*<sup>s</sup> mecanismul: „Auzi vor-Of<sup>r</sup>>” £.pre asasinarea împără-^tutabeta. despre viața la mi-  
\*\*• Z timpul lui Caserio și nu ti că e vorba de Arghezi;  
• H\*\*\*f; tocmai în toiul considera-  
\ 0 „Lpra nobleței engleze și nu l & ā e vorba de Sadoveanu”.  
• Mihai1 Ralea era unul dintre i^vii care avea obiceiul să-și ex-  
: \*S impresiile cu voce tare, for-  
\* 2L puncte de vedere noi în \*S- cu o operă”. „Eseistul” con-  
in cele mai multe cazuri,  
\*S[x>e un detaliu oarecare o ar-  
personală, dar construcția transmite sentimentul valorii  
VLz deoarece, printr-o inversare  
• forturilor, opera servește drept „realizării” criticului.

Uteori, cronicarul literar com-  
J cucind pe toate părțile pare-  
\* confracților despre o anume  
A reținând nepotrivirile, exage-  
^ contradicțiile. Firesc este ca  
tKlum să suscite impresii felu-  
\* dar dincolo de inventarierea  
Og<sup>†</sup> altora dorim Să cunoaștem  
jtea personală a celui care in-  
ajeșie inventarul.

% o dată, mai cu seamă în ana-  
% poeziei, criticul pune exclusiv  
«iul pe studiul formei, prefă-  
linse a uita că valoarea unei  
<m lirice nu este condiționată  
t fainamentul tehnice. Emoția  
aminată de „Gorunul” lui Lu-  
ăfitega nu este explicabilă prin  
\*talele stilistice. Nu avem tre-  
tți de tabloul complet al figu-  
l de stil spre a descoperi eufo-  
tWadei „Riga Crypto și lapona  
\*r\ Prozodia și stilistica unui  
ster pot fi cercetate, dar nu cu  
\*&area că reținând virtuțile  
<R ale textului, oricât de per-  
«ș fi, explicăm valoarea,  
'aind de la critic, putem izola  
\* modalități, însă important  
\* Sjtceva: absolutizarea uneia  
'tea dintre „tehnici” servește  
in ultima instanță, a  
\*\*8le inap-titudini analitice.  
\*ifonăm, pentru noi în primul  
\*• demonstrăm existența ori

inexistența estetică a operei, să-i  
reliefăm nonvaloarea. Vom con-  
vinge de justetea punctului nostru  
de vedere atunci cînd noi înșine  
vom fi convinși, dar va trebui să  
procedăm în așa fel încît să oferim  
cititorului posibilitatea de a intui  
— cu cît mai exact, cu atît mai  
bine — sensul general al operei  
asupra căreia ne-am oprit.

Rolul criticului este de a readuce  
umanitatea fictivă a operei în fața  
cititorului, regînd-o și reerdsta-  
lizînd-o pe baza unei structuri ce  
avem convingerea că îi captează  
cea mai mare parte a sensului. Spun  
cea mai mare parte, fiindcă rareori  
criticul poate avea pretenția descif-  
rării înțelesului total. Operele  
adînci, pluridimensionale, opun  
constant rezistență la dezvăluirea  
sensului, semnificația lor este plurală.

Noțiunea de structură ce caracte-  
riza inițial una din direcțiile de  
dezvoltare ale psihologiei contem-  
porane, formulată și aplicată la is-  
torie de filozoful W. Dilthey, a fost  
teoretizată în literatura noastră cri-  
tică, de pe poziții diferite, de G. Că-  
linescu și G. C. Nicolescu, cel de  
al doilea menționînd în B. Croce  
un precursor.

Ne pronunțăm adepții structurii.  
Prin intermediul ei pătrundem în  
labirintul operei, în zonele de pen-  
umbră, cînd elementele componente  
se ordonează în chip necesar în ju-  
rul unei idei, a unei convingeri pro-  
priei, căreia avem sentimentul că i  
se supun faptele. Așa este posibilă  
introducerea în analiza critică a  
„sintezelor etice” de oare vorbea  
G. Călinescu.

Opera încorporează în universul  
său interior o posibilă infinitate  
structurală și elementele ei intră,  
parțial sau total, în funcție de pri-  
virea ce se oprește asupra lor, în  
multiple combinații structurale. Cu  
toate acestea structura nu prinde  
consistență decît în timpul lecturii,  
cînd criticul o descoperă, o „inven-  
tează”, cum zicea G. Călinescu. Des-  
coperirea unei structuri constituie  
semnul vocației critice. Cînd Paul  
Georgescu a subordonat proza lui  
G. Călinescu unui clasicism „cu fio-

actualitatea literară

ruri romantice integrate", a conturat o astfel de structură. Cînd în romanele aceluiași, D. Micu a găsit problematica omului superior, iar Ov. S. Crohmălniceanu a observat un complex al paternității, noi structuri au ieșit la iveală. Formularea structurii reliefează vocația criticului, dar dezvăluindu-și semnificațiile diverse opera însăși își subliniază bogăția valorică, se dovedește capabilă să-și prelungească trăirea dincolo de timpul istoric în care și-a făcut intrarea în lume.

Introducerea structurii din afară nu înseamnă că abia acum opera „există” și își justifică existența. Opera trăiește independent de critic, dar abia cînd primirile criticului se opresc asupra universului său imaginar, lectorul are sentimentul apariției fascinante a unei lumi secunde. Pentru a o pune în evidență, criticul va face să trăiască plauzibil, cu ajutorul analizei, structura găsită, prin mijlocirea ei dînd puțința cititorului de a intui inefabilul operei, de a auzi apelul ei secret.

Momentele fundamentale ale analizei rămîn explicația și descrierea tărîmului interior al operei. A explica și demonstra nu înseamnă a pune în evidență niște lucruri prin natura lor indemonstrabile, ci de a face posibilă percepția emoției și de a transmite valoarea.

Explicația nu se reduce la descriere. Explicația desfășoară opera cu scopul de a-i sublinia unicitatea artistică. Mediația emoției, afirmă Tudor Vianu în prefața la „Arta prozatorilor români”, constituie o componentă intrinsecă a procesului critic, un act de trăire estetică. Prin explicație punem în relief organizarea operei, evidențiem sistemul ei circulator. Pe de altă parte, descrierea universului operei alcătuiește, afirmă Paul Georgescu, „treapta necesară judecării de valoare ce trebuie cit mai mult dezlegată de subiectivitățile inerente lecturii”. Descriind, criticul caută lianții cu care scriitorul și-a ridicat edificiul, subliniază originalitatea lui, consemnînd la fiecare pas, prin intermediul judecăților de valoare,

- S u i r e a l ^ ^ » t a  
**complexitatea ei** Criti ^ ^ » » f c «,  
**dul intim, inaccesibil, ?** u i . . . o \*  
**discursive, năzuieș** S a  
**ce este opera** i n s g n u S ?  
**ce este ea în raport** T M J n \* s i \* \* .  
 . Preferăm **demonstrat**  
**Si atenția, cînd** d c r d t w S i p i \* \* »  
 cu stringență locici i » - \*  
 infirmările. \* I X \* E I S & \*  
 categorice, oricît de strălînri T ^ ^ , i ^  
 late, limitate la en E i m n L . . ? " -  
 cum nu „ pot convinge a & S f f  
 ce nu se s n n i n a . . . . . n & U ! \*  
 clădite p f S M S ^ L \* "  
 echivoce. Nu credem în 2 ? t  
 va oare . operei cînd c r l W f o t  
 aduce dovezi, oricît n s T M . 7 \* o u \* \*  
 în negație. Afirmlm s T „ T M f m \*

ideilor distincte, limpezi ^ \* .  
 Explicarea are totuși un etoa f\* .

fe explica t o t . A a spune totu în -  
 seamna a răpi cititorului « t a w  
 de a visa pe marginea textuuj  
 Apoi efectiv, sintem puși în sfite »  
 ția de a renunța în anumite m-  
 mente la explicare, deoarece s W  
 dumța de a introduce **cit mai m I U**  
 poezie în explicație se resMnge ne-  
 gativ asupra creației **însăși**; pul-  
 verizează particularitatea imajinei  
 indeosebi în cîmpul liric, **fenamf-**  
 nul e frecvent. **Aici, deși** mai tot.  
 deauna găsim un. **sens, sensul nu #**  
 sinonim cu înțelesul, și a căuta de  
 fiecare dată, mai cu **seamă** în pec-  
 zia modernă, o motivare **raționaU**  
 oricărui text poetic este **o lipsa de**  
 fantezie critică.

Prin explicație și descriere, criti-  
 cul se așează în mijlocul, **universu-**  
 lui imaginar al operei, în **centrul**  
 ordinii ei cosmice. **în acest proce\***  
 analitic, găsind și \* . jus U fi e i n d a  
 structură, surprinzînd **interdepen-**  
 dența necesară a **elementelor**, \* r -  
 ceptînd și respingînd, **criticul l v**  
 subordonează inevitabil **plurIUU\***  
 metodelor critice cunoscute. De U  
 G. Ibrăileanu la E. **Lovitiese»** ¥  
 de la Paul Georgescu la D. Mif\*  
 critica nu a procedat altfel. **M\*ril\***  
 cărți critice contemporane: Paul  
 Georgescu — „Polivalența **nece»\*\*\***.  
 D. Micu — „început de secol , t.

• • Istoria literaturii ro-  
 Mihail Petroveanu — „Duiliu  
 Adrian Marino  
 Al. Macedonski”, N. Ma-  
 „Contradicția lui Maio-  
 ca” se caracterizează prin-  
 „„”ntinuă deschidere spre un

„b-ebuie să deducem de aici că  
 explicarea aceluiași fapt, cri-  
 fininseste toate metodele. Uti-  
 tiz „” Preferăm o alta,  
 tm la ° ° treia deoarece  
 însăși ne impune un criteriu

ajduința criticului merge spre  
 înrinderea valorii estetice a ope-  
 • valoare ce constă — simplifi-  
 - A \_tit în adincul conținutului  
 • \*V it și în esențialitatea lui,  
 • are ne redescoperim înfiorați  
 Lrfuu, în plurale ipostaze. Fă-  
 Spalpabilă valoarea nu negăm  
 Stătea obiectivă a operei, nu o  
 ijderăm o formă goală căreia  
 ^insuflă viață criticul, ci numai  
 JJS procedeele cunoscute o facem

Ar fi o eroare să se creadă  
 ii se susțină că prin actul ana-  
 \$opera ar exista numai în func-  
 ț & recunoașterea cronicarului  
 ggar. Valoarea este o calitate do-  
 ^getă a operei și indiferent de  
 afectivitatea criticului ea rămâne  
 atL In același timp opera ra-  
 ge tn fața criticului pururea des-  
 • SS; se oferă oricui știe să ia,  
 ifcdu-șl de fiecare dată o parte  
 ispropria-i ființă.

Jtaentul analitic, în care sfă-  
 fcfn unitatea operei spre a-i re-  
 'Ml structura, nu alcătuieste decit  
 -3 treaptă a actului critic. Sen-  
 ate și semnificațiile reținute în  
 WBUL analitic au drept scop in-  
 • prin sinteză a aspectului unic,  
 iSBet, irepetabil sub care se in-  
 inițial opera. Inșă cu o deo-  
 esențială. Retrăind emoția,  
 .șail reconstituie opera, dar re-  
 j<trind-o, introduce în imaginea  
 |Wttă propria lui apreciere este-  
 \* 1” acest fel, critica devine  
 ;\*tie regindită și reflectată” (De  
 :\*\*), constituindu-se într-o „ex-  
 \*\* analitică a personalității  
 (G. Călinescu).

Realizind sinteza, criticul își plas-  
 ticizează impresiile cu ajutorul ima-  
 ginilor critice, însă orice definiție  
 metaforică acoperă, inevitabil, doar  
 parțial opera. Născută dintr-o insu-  
 ficiență a limbajului logic, imagi-  
 nea metaforică nu are șansele de  
 a se transforma, cum se afirmă,  
 într-un „instrument de cunoaștere  
 revelator”, cu toate că își trage se-  
 la dintr-o realitate obiectivă. La capă-  
 tul demonstrației sale, criticul ajunge  
 nu o dată la concluzia că deși a  
 spus mult, a rămas neexprimată  
 tocmai „realitatea monadică” (Vla-  
 dimir Stăneanu), ireductibilă a ope-  
 rei. Crescută pe suportul analitic,  
 metafora nu are consistență în afara  
 demonstrației critice.

Personalitatea criticului imprimă  
 demersului analitic și sintetic su-  
 biectivitatea lui. Criticul întreză-  
 rește o structură, conștiința lui se-  
 lectează și introduce ierarhiile ar-  
 tistice crezute corespunzătoare, dar  
 percepția îi este „impusă” de ori-  
 zontul său comprehensiv, scoțind  
 la iveală un mod de a înțelege și  
 interpreta, dezvăluind un gust, o  
 sensibilitate, un temperament, o  
 anume vibrație estetică. Inșă în su-  
 biectivitatea lui, năzuința criticu-  
 lui este de a rămâne impersonal.  
 Aceasta înseamnă că explicarea și  
 justificarea valorii, străduința de a  
 demonstra realitatea artistică a ope-  
 rei presupune obiectivitate. Cu alte  
 cuvinte, judecata estetică nu poate  
 fi exprimată decit în funcție de  
 normele interne ale structurii. Pen-  
 tru a subordona, subiectivitatea  
 obiectivității, pe parcursul întregii  
 demonstrații criticul trebuie să dea  
 dovadă de consecvență științifică.

Noțiunile au fost mult discutate  
 și astăzi, problemele sînt precizate  
 cu mai multă sau mai puțină cla-  
 ritate. Totuși, adesea, în umbra su-  
 biectivității înflorește subiectivismul  
 și nu o dată diversele lui ipoteze se  
 fac simțite în viața literară: „Cînd  
 se afirmă despre o carte că e o  
 valoare sau nu e — sublinia recent  
 Paul Georgescu, într-un editorial al  
 „Vieții românești” — serios ar fi să  
 se constate cine spune asta, în nu-  
 mele a ce, ce grupare anume de ci-  
 titori reprezintă și ce caracteristici  
 anume are această grupare. Cînd

sint 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 psihologic asupra receptării unei cărți, decât în articolul unui critic salariat al unei reviste".

Dogmatismul se manifestă prin obstinția cu care presupușii „moștenitori” ai unei personalități îi „apără” memoria, cenzurând orice încercare de a ieși din tiparele unei anume gândiri. Dacă G. Călinescu a scris, să zicem, despre opera lui Mihai Eminescu, criticilor ulteriori le-ar reveni rolul de a glosa pe marginea textelor maestrului, interpretările independente fiind privite cu suspiciune. Cursul lui D. Popovici, „Poezia lui Eminescu” de pildă, a fost criticat aproape exclusiv pe motivul că autorul și-a îngăduit să susțină alte idei și uneori în contradicție cu G. Călinescu în probleme identice.

Liipsa perspectivei istorice în judecarea fenomenului literar înăbușă de asemenea receptarea estetică. Mulți critici scriu numai despre contemporani și opera literară este judecată în sine sau cel mult comparată cu alte scrieri contemporane, în multe cazuri ele înșiși imperfecte. E de la sine înțeles că fenomenul literar de azi nu poate fi analizat făcând abstracție de tot ce a dat literatura națională. Criticii, mai cu seamă cei tineri, cu rare excepții, nu scriu despre clasici. Or, criticul adevărat începe prin a-i studia tocmai pe aceștia, fiecare generație aducându-și propria sa viziune asupra literaturii înaintașilor.

Pe de altă parte, rareori ultima carte a unui scriitor este raportată și integrată în activitatea lui globală. Critica, se spune, implică un criteriu istoric. însă adesea observăm că tocmai spiritul istoric lipsește comentariului. Din ignorarea perspectivei, concluziile parțiale scoase în urma studierii unor scrieri fundamentale sint nejustificat extinse asupra întregii opere a scriitorului. Nu ne referim numai la cronicile literare curente, unde asemenea manifestări sânt frecvente. Avem în vedere chiar studiile de istorie li-

excepții, criticii carot pre G. Călinescu ignorat tocmai<sup>^</sup> termi istoric. Orbiți de c/, și <sup>ca</sup>\* operelor de maturitate <sup>ca</sup> \* admirativ, e l ^ t ^ S \* strălucire asupra activi mu scriitorului, W n d , f X e t ^ mensiunile estetice și uZZfc nuozitatea reală a perscmafităW pe care singur studiul integrata cronologic al operei ne-<sup>o</sup> &

. ^suficienta orientare a t^aM m problemele literaturii S t constituie o altă sursă a apreeferlor eronate. Privindu-se de cmEk teria valorilor universale «nt5te el își limitează inevitabil orizont»\* Nu e mai puțin adevărat ca doar raportată la literatura străin\* u£ ratura națională își dezvăluie reCfti\* ei dimensiuni.

Critica nu poate aspira să fie o "știință", dar criticul e necesar fie om de știință. Psihologia, 5oți>logia artelor, phisanaliza ar **trebu** să-i fie familiare. Pregătirea istorică, nu neapărat o specializare, ci o orientare de ansamblu în ckmrtniul disciplinei aduce un spor de rigoare în procesul documentării după cum trecerea "prin școală reflectiei filozofice asupra artei" (Tudor Vianu) deschide orizontul criticului. Cunoașterea esteticii s\* impune iarăși ; indiferent de **prefe**rințe și înclinații, ideal este să **nuv** rămînem fascinați de un singur **con**cept despre artă. într-o lume ft specializării stricte, paradoxal, **cri**ticul — avem mereu în față **pe** criticul innăscut — reface imaginea unui homo universalis.

Impedimente în calea receptării estetice, desigur, s-ar mai găsi **At** adăuga numai că înțelegerea **criticii** ca receptarea valorică a literaturii are drept corolar respingerea **fit**\*a menajamente a **mediocritat**ter. Criticul spune contemporanilor 4- devăruri crude fără a menaja susceptibilitățile. In acest sens au \*»-

... conștiințe estetice ale  
 fcft "l- iwniâne : Tirtu Maiioresou,  
 jbrăileanu, E. Lovinescu,

6 ^...m^in a face critică literară  
 09fj,;e stabilirea valorilor es-  
 t M .e,ie istorie literară in-  
 întreprinde o istorie a  
 'Obiectul istoriei literare  
 Paloarea literară a operelor și  
 ^..^"a"o sesiza istoricul literar  
 ^L.. %'fie critic spre a putea  
 i,obuic să  
**1. Judecări estetice. Istorie lite-**  
 \*f,ă.ă **critică nu poate fi eon-**  
**ii S) Însăși istoria literaturii**  
 ^{grl **exemple concludente. In**  
 \*' **outin de un deceniu, „mono-**  
 \*.,!; **foarte lăudate la apariție**  
**a stins iremediabil, cariul ce le-a**  
**Ș\*L ieșind acum cu deosebire**  
**fSdență : lipsa percepției critice.**  
 \ **Viitorul este un om care are**  
**Juriul său epic irepetabil : mo-**  
**țate de stagnare, de luptă cu sine**  
**2L cu insuficiențele reale sau**  
**jupuite ale personalității lui. Ne**  
**Serim la personalitatea artistică**  
 / **(jeatoitiui- Istoricul literar este**  
 t/j/x să ne ofere imaginea sa par-  
 cară, **individuală, despre această**  
 poluție, și nu o poate realiza decît  
 ^**surmind opera în ansamblu unei**  
 /s **directoare, unei structuri. Ni**  
 î **propune o structură, dar ipoteza**  
 m e **arbitrară, ci numai colorată**  
**4 un coeficient relativ de subiecti-**  
**vitate.**  
 la **acceptia dată mai sus, nici**  
 a **subiect al istoriei literare nu**  
 pte **fi considerat epuizat. Este**  
 5 **totul normal ca în zece mono-**  
 icii **despre, să zicem, Tudor**  
 inghezi, să se reflecte zece fețe  
 •jt **poetului, zece posibile unghiuri**  
 : **investigație a universului artis-**  
 ; **ic arghezian. Totuși, practic, lu-**  
 | **știrile nu sînt atît de simple. Da-**  
 \$ **lrită lipsei percepției estetice,**  
 I **diți istorici literari nu au, obiec-**  
 |A, **putința de a descoperi o struc-**  
 j \* **i In cazul acesta, „monografia”**  
 |\* **reduce la o monotonă citare**  
 I **Aiectivă” și „științifică” a opiniei**  
 \* \*a.

† **Daă istorie literară viabilă fără**  
 alimentul **valorii nu e cu putință.**  
 f\*ricm **literar lipsit de informație**  
 i» **erudiție rămîne la superfida fe-**

nomenului artistic. **Insă**, în anii  
 din urmă, în literatura critică con-  
 temporană s-a afirmat și s-a con-  
 solidat, am impresia, tot mai mult,  
 o prejudecată anti-erudită. Plecînd  
 de la disjuncția : critic — creator,  
 istoric literar — profesor formulată  
 de G. Călinescu în „*Tehnica criticii*  
*și a istoriei literare*” tinerii critici,  
 în diverse intervenții teoretice, au  
 creat o nejustificată dicotomie. De  
 o parte se așează „eruditul”, „pro-  
 fesorul”, de cealaltă criticul și isto-  
 ricul literar „creator”, al cărui zim-  
 bet ironic îl acoperă pe cel dintîi.  
 Primul ar intruchipa spiritul didac-  
 tic, al doilea ar semnifica spiritul  
 creator. **In** consecință, s-ar contura  
 două mentalități distincte : una  
 prăfuită a eruditului, alta elevată,  
 capabilă de fine interpretări, a cre-  
 atorului. Inevitabil, multiplele  
 nuanțe intermediare sînt principial  
 excluse.

Cu suficiență, eruditului i se rez-  
 zervă rolul unui „salahor anonim”,  
 ce ar „săpa terenul” în așteptarea  
 „zidarului”, a „arhitectului” care  
 i-ar fructifica superior rezultatele,  
 ridicînd pe cercetările lui „con-  
 structia originală”. Se vorbește chiar  
 de „nenorocirea” criticului român  
 de a nu fi găsit terenul pregătit  
 pentru interpretare din cauza pe-  
 nuriei documentelor literare.

Documente s-au publicat și se  
 publică, poate nu în ritmul pe care  
 l-am dori, dar cînd se crează pre-  
 mizele unei atari întreprinderi, re-  
 acția unei bune părți a criticii e  
 simptomatică. La apariția „Vieții  
 lui Mihai Eminescu” de Ion Crețu,  
 carte utilă prin stricta informație  
 documentară, aducînd și cîteva rec-  
 tificări, nu minore, unor știute date  
 de stare civilă, majoritatea critici-  
 lor au respins-o pentru chestiuni  
 secundare, opuinînd-o mai ales mo-  
 nografiei lui G. Călinescu. „G. Ibră-  
 ileanu. Restituiri literare” a acelu-  
 iași a avut o primire identică. Lă-  
 sînd la o parte puținele și discuta-  
 bilele atribuirii eronate, volumul  
 aducea o de loc neglijabilă contri-  
 buție la nuanțarea gîndirii critice  
 a lui G. Ibrăileanu. Exemple se pot  
 adăuga, dar important este altceva.  
**In** spatele acestor manifestări se în-

trezărește o atitudine provincială față de literatură în general și de critică în special. În literaturile italiană și franceză, de pildă, lucrări de tipul biografiei profesorului Ion Crețu sunt apariții curente: ele se adresează unui cerc determinat de lectori, sintetizând cercetările într-un domeniu și oferind un punct de plecare pentru o cercetare specială.

Departe de noi gândul că nu ar exista cercetători onești — a căror contribuție documentară la dezvoltarea disciplinei rămâne exemplară — dar care nu au trecut dincolo de stadiul ordonării fișelor, după cum nu este posibil a ignora reala erudiție a unor esteticieni, critici și istorici literari „creatori”, printre aceștia numărându-se Tudor Vianu, D. Popovici („Ideologia literară a lui Ion Heliade Rădulescu” au folosit-o toți cei care au scris ulterior despre poetul *Sburătorului*, E. Lovinescu (în monografia „Titu Maiorescu”), Serban Cioculescu, G. Călinescu, în ultimul deceniu de viață.

Astăzi, chiar dacă eruditul refuză a admite limitarea la stringerea faptelor fără a le interpreta, iar criticul neagă a disprețui erudiția, culegerile de cronici și monografiile ultimului deceniu oferă suficiente exemple ce infirmă afirmațiile declarative. Întîlnim deseori erori informaționale ce denotă goluri de necrezut, necunoașterea uneori aproape totală a unor capitole ale istoriei literare naționale, aprecieri globale viciate de perspectiva unilaterală, ignorarea dimensiunilor adecvate ale scriitorului ș.a. Nici o culegere de documente, a celui mai ilustru „salahor anonim”, nu va putea suplini lipsa reală de erudiție a criticului literar, ce se consideră „creator”, după cum nici publicarea corespondenței unui scriitor — lucru, nicidecum ușor — nu va consacra pe editor istoric literar.

Delimitările teoretice au fost făcute de mult. Eruditul, observa Benedetto Croce, „nu reușește niciodată să intre în contact cu spiritele mari și se învîrtește continuu prin

coridoarele, pe scările și în anticamererele palatelor lor; C. Za

reni p, în fața capodoperelor tW cesibile lui, sau, în loc să înfe&& operele de artă așa cu „în f\*rg tiv inventează altele cu imajZ ția Totuși munca laborioasă „r1 mului poate cel puțin „ă-i lumineze pe alții; pe and genialitatea cehi de al doilea rămîne, în ravortcu știința, cu totul sterilă”. •

Izvorită dintr-o concepție foiletomstică asupra literaturii, pretod\* oata anti-erudită conturează **indigență** spirituală și oroarea de muncă, firește obositoare, a documentăm, a multor tineri critici care invocă tot autoritatea lui... Croce E adevărat, esteticianul italian ti sesizat, cel dinții, diferența existentă între erudit, omul de gust și istoricul de artă, dar se uită **ca** Imediat adăuga: clasificarea „desemnează trei stadii succesive de munți, fiecare relativ independent față de cel în raport cu următorul, dar na cu cel precedent”. În concepția St B. Croce, istoricul literar „**creator**” rămîne înainte de toate **un** erudit” „...istoricul adevărat și complet, în globînd în el, ca premise necesare, pe erudit și pe omul de gust, trebuie să adauge la calitățile acestora virtutea înțelegerii și a reprwn-tării istorice”.

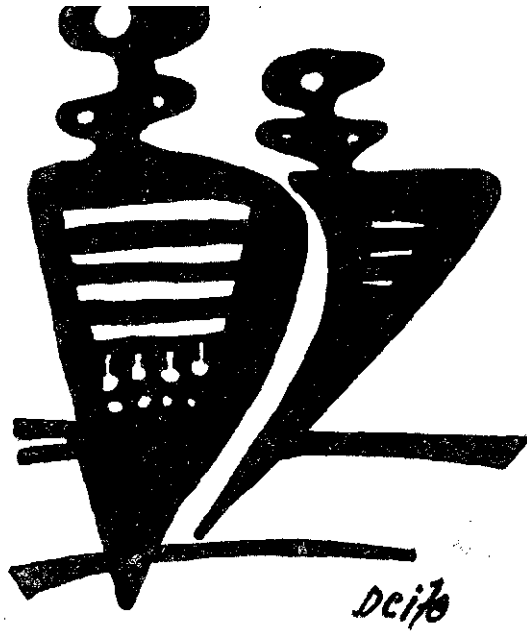
Constantă esențială **personaiHă**!! critice, erudiția, incluzînd cunoașterea uneia sau mai multor discipline adiacente — permite utilizarea criteriilor multiple pentru studierea fenomenului literar\* în totalitate și în corespondențele M cu alte fenomene **artistice**, sociale sau ideologice. Nici **un** mare critic și istoric literar **nu** a exclus din pregătirea lui profesională **erudiția**. Cu atît mai mult, **criticul și** istoricul literar de azi **trebuie** să-și fie propriul lui erudit, pasiunea cercetării să-i **intre** în sîrge, recluziune\* în arhivă și biblioteca să JW ' separe o povară. Erudiția semîf\* știință și **mucenicie**.

Studiul unui **scriitor**, de locul lui în **ierarhia valorilor**, sa pornească **de la cunoașterea** proporțiilor **exacte ale operei**. NlmK

ttje lăsat la o parte. Voli-  
 ffTantume și postume le adău-  
 #.°..le rămase în paginile pe-  
 (P, , toate parcurse cronologic.  
 contribuțiile documentariș-  
 O\*V întreprindem investigații  
 rfjpoarece textul oricât de insig-  
 ^ tal unui scriitor încorporează  
 ^Smăicatie ale cărei sensuri se  
 "jă în ansamblul creației,  
 † baza cercetării exhaustive a  
 i ridicăm coordonatele vnto-  
 \$1 studiu monografic, son-  
 adincurile, meditănd la reli-  
 X Că de aici vor ieși concluzii  
 contrazic opiniile curente cu  
 \* mai bine! Pasiunea pentru do-  
 flntse imbină cu efortul resta-  
 |S adevărului istoric. Se reali-  
 \*X astfel nu numai un proces  
 fignitizai-e, ci și unul de res-  
 Lje corijare 5 modelare. De multe  
 Tprobabil, împăratul este cu ade-  
 ij gol sau numai noi avem în-  
 aintarea goliciunii lui, dar în-  
 "M această convingere nu e fecun-  
 zi Nu facem decît să urmăm ex-

emplul lui G. Călinescu. Ironiei  
 factice și negației superficiale a  
 scriitorilor mărunți de la mijlocul  
 secolului trecut, din marea Istorie...  
 nu i-a opus spre sfârșitul vieții  
 studiul monografic complet și com-  
 prehensiv aplicat aceluiași „minori” ?

De aceea, ne declarăm adeptul  
 unei istorii literare care-și subsu-  
 mează critica și implică erudiția.  
 Ne displace „eseul” care în numele  
 „paginei curate” trece pe deasupra  
 faptelor. Realitatea obiectivă im-  
 pune istoricului literar să cunoască  
 totul despre scriitorul studiat, ten-  
 dința generală a cercetării să fie  
 subordonată erudiției și spiritului  
 critic. Istoricul literar trebuie să  
 cheme opera în prezent în totali-  
 tatea ei, s-o citească integra] și,  
 reșezind-o din nou în epocă, să o  
 pună în relație cu alte opere, spre  
 a scoate de aici concluzii pentru o  
 mai dreaptă așezare a scriitorului în  
 cîmpul valoric și în timpul istoric.



## „inimile orelor”<sup>66</sup> de radii boureanu

Radu Boureanu se poate socoti o natură fericită. Timpul, centrul de gravitate al volumului nu este, pentru el, terenul prin excelență al zbucriumului ori resemnării existențiale, nici eternul izvor de meditație metafizică, prilejuind fie explorări abisale, excursuri „eminesciene” înapoia ori înaintea clipei, pînă departe, la originea sau la „finele” vremurilor, fie speculații înfiorate de sentimentul „Marei taine”. Condiția temporală a insului, inclusiv ipostaza cea mai dureroasă care este amurgul vieții, constituie o arenă ca oricare altă „tematică” pentru demonstrațiile triumfale ale virtuților imaginii. Pornirea spre magnifiere, spre dilatarea hiperbolică a obiectului, proprie lui Radu Boureanu, pare aproape exaltată de vecinătatea unui partener incomod pentru alții, nu și pentru poetul nostru, cu toată suferința (notă caracteristică volumului de față) pe care o produce contrastul dintre vitalitatea tumultuoasă dar fragilă a ființei („Prin nesfîrșiri de pori o adulmec / prin mii de forme mă absoarbe minunea / mi-e inima topită-n zăpezi de primăvară ! /.../ Mă doare carnea de dorința trează / și îi adulmec carnea hipotetică! /.../), și materia insensibilă dar eternă: „E acolo decalcul unui neștiut peisagiu / pe care-l vezi cu nervii și-l

stingi cu guma pleoapei / cînd ai foșnit o fîlă de moarte decantată”

Toata gama stărilor obișnuite în contactul intim cu timpul, de la neliniște și spaimă la împăcare toate momentele de revoltă zadarnică sau de încredere în puterea de dăinuire a cuvintului și acțiunii umane, dispar în brocartul țesut de lanțul metaforelor: „Mina mi-o scaldă ploaia luminii gălbuie/ pletele galben imateriale; / parca” îmi mîntuie și nu e / Nu e putere magică-n moartea / brațului alb și rece, nu moale, nu recepiț, cu carnea complice / gestului meu cerșetor al minunii / rece ca șarpele sub albul lunii / reci, neucisă Euridice / nu mă recheamă, nu o mai mingii, / e porțelanul rece, gol, nu e brațul / alb de femeie, e numai lampa, / lampa rămasă-n noțiunile oarbe / și sub atingerea mea nu deschide zborul minunii, ci o resoarbe. / Mina se trage în spasme timide” (Aladin); sau: „Totul se va sfîrși cu zăpadă, / zăpadă fără întoarcere a cîrnii, / a cîrnii care așteaptă tăgada / în vremea marelui dezgheț al făpturii; / dar pînă atunci, venind din Septentrion / cei șapte boi de plug ai constelației / ară eterul, ară misterul, ară memoria, — surit / tauri astrali de îngheț, de neguri ai Nordului / pînă spre punctul vernal cînd coboară / focul spre singele tău ca plumbul cu sfoară” (Zăpadă).



4  
&  
/  
V  
(I  
i!

in „murale orelor” obișnuita figurație „cosmică a poetului își concentrează aparatul în jurul elementelor JOJ. evocatoare ale unei geografii de tip nordic- Ținuturile de peregrinare a melancoliei timpului simt întinderi imense, acoperite cu straturi groase de omăt, vegheate de o boltă înghețată, traversate de curenți pătrunzători de reci. Mulțimea copacilor deși și înalți inchipuie o posibilă taiga, fluviile un Amur, lacurile un Baikal, munții un fel de Himalaii deplasată în Siberia, iar fauna (foci, urși), este polară. Tonalitatea cromatică corespunzătoare decorului este, desigur, albul (oceanul, i, vântul, cerul). Borealismul acesta marcat însoțește și periplusul niemoriei ce încearcă să resuscite viața consumată cu propriile resurse sau cu ajutorul semnelor materiale ale trecutului: „Lampa cu brațul amintirilor al miinilor femeii („necuisă Buridice”), este „albă, rece I as vreo s-o ating, s-o mingii timid, rece, alb braț de femeie /.../ nu mă recheamă, nu o mai mingii, I e porțelanul rece, gol, nu e brațul I alb de femeie, e numai lampa”. Dacă silueta iubitei, ivită din cețurile uitării, se profilează la orizontul „unde cerul închide carapacea I acolo unde pleoapa incremenește albă”, chipul ei de fantomă albă plutește „precum un urs polar” sau „ca o focă vînată de constelațiile oe i se oglîndesc pe pielea uleioasă” printre „insule de gheață”. într-un moment similar, de navigare luraateă în oăuitatea femeii pierdute, aceasta apare ca nălucă, în valuri de argint și ou palori de lună frigidă. în spasmele golului pe care-l cascadează, sau ale tenebrelor pe care le îndesește în preajmă perspectiva neagră a sfîrșitului, temperatura este de foc înghețat: „Ger negru-atît de negru ger; I poate că masa de-nhmeric peste iama lumii I e gerul negru, gerul impalpabil I cînd focul alb din înghețatul fier I arsuri îi trece mîinii ce-l cu/prinde”... „ger alb a fost întîi, alb ger I incremenind pinza de lacrimi I de la pămînt la cer I apoi s-a lăsat gerul tău negru erai gerul negru, (...), am trecut prin trepte-ale gerului /.../

mă îmbrățișai cu gerul negru-al morții I... și eu incremeneam în alb, în negru, I în mijlocul naturii detunată, I cu răni de piatră, cit răni vegetale; I cînd am pierdut îmbrățișarea ta I ger negru”.

Leșind din imperiul arctic, cadrul de proiecție al timpului păstrează coordonatele de spectacol geologic sau cosmologic, văzut ca edificiu baroc, cu schelărie gigantică: „Am auzit în somn pădurile gemînd... Gradat, gradat, columbe reci se-mplîntă I în mari coroane gri de presupuneri: I eu am văzut lungi albi de depuneri I din straturi de absurd și-n ele-n pîndă I chinuitoare gesturi ne-mplinite I eu am văzut tăcerile trecînd; I gradat, se împline-tau ele I absențele, căderile, serile, /’ și voci de ceață mă întrebau confuz I la ce foloseau creierii enormi ce-pulsau I născînd iluzii, oarbe certitudinii I și vaste regiuni sub negru ger; I cupole geodezice arcate / peste un ev jucat pe eșichier... I Obnubilatul spațiu mobilat / cu macrocreierii gîndind pompos I creion mitologii în absolut I cînd omul ghemuit în sînge, jos, ca un hoplit elen fără de scut I visa obtuz să fie amonitul, I măruntul infracretaceu ca să-și închidă I în calcaroasea lui chilie înfînitul”. Fastuos, și în cele mai sinistre incarnări, timpul umple universul precum un singur personaj o întreagă scenă.. Conștiința cu care se confruntă nu este decît o voce, o voce amplă, revărsată din toate părțile ca dintr-un difuzor ascuns privirilor în spațele decorului. Artificiul permite o ipoteză alegorică a partenerului de dialog, poetul însuși, în rol de victimă hipnotizată ori de antagonist lucid al destinului. „Columnă a cerului, /n-ai rădăcini și nici sfîrșit prin nori I te însoțesc și nu-ți cuprind măsura I încerc să urc spre tine uneori I și nu în palme-n, gînduri simt ansum. I ‘Extatic timp.. Lărgitele pupile I nu arborele cosmic, umbra lui o mai urmează culmea-acestei zile I unde se-nalță, dar sfîrșitul nu-i”. Cu un timbru egal în gravitatea sa solemnă, aminor de inflexiunile lui Ion Barbu

din epoca de început, parnasiană, („Trup recompus din destrămarea pură I tors lustruit de-atâtea ne-n-drăzneli...”), glasul în cauză are cunoscuta rezonanță de oficiere laică. Fie că interpelează, invocă, se îndignează, suspină, alura sacerdotă-lă a lui Radu Boureanu, întărită prin stilul cu broderii de stihare și gesticulație rituală, își menține autoritatea în „Miinile Orelor”. Zborul păsărilor, arcuri peste întreg pământul, este întâmpinat cu privire de augur : „Păsări în zbor trec în-ălțimi, alpestre, I o, mult mai mari, pînă devin idei, I abstract adaos căilor lactee I pierdute-n timp rigo-rilor terestre”. Reculegerea este hieratică : „Palme cu degete lungi, bizantine, I o, încremeneau la răspin-tii de sens, I parcă plutind în golul imens, I parcă pornind chinuite din mine”. Nostalgică, violența binefă-cătoare a vieții se rotește cu un ceremonial gradat : „Prin nesfrșiri de pori o adulmec I prin mii de forme mă absoarbe minunea : I mă doare carnea de dorința trează I și îi adulmec carnea hipotetică I. O, multitudine de brațe gîlgînd de seve, I mă cereți, mă cuprindeți, mă striviți I cu cercuri vii de febre altoite-n carne”. Avertismentele a-dresate amatorilor de apocalipse, celor pentru care pieirea proprie este sinonimă cu prăbușirea în neant a întregului univers, sint proferate cu emfază profetică : „Mei pierdutele cadrane solare, I nici ornicele turnurilor de cetate I n-au bătut decît timpul ce moare I Ungă timpul rămas I nu întoarce nici un ceas I secunde, vai, secunde ! I Vomează-le măsura sau ascunde-te, timp mort!” Liber, eventual, de aerul cultic, cuvîntul sună însă la fel de aulic, cu ecouri prelungi : „Preludam pe lira pădurilor I smul-geam sonuri acestor corzi de os / care închid ca într-o colivie I cea-sornicul sunînd durerea vie / și acel abur suflet ce-l fură Thanatos I

fiul nopții sub mantia lui neagră- / Ooor eu te pierdusem, Eurldici (...) Oor.. eu auzmdu-le cum mă cheamă, am pivotat în inima meTl te-am reucis cu privirile”.

Ținuta protocolară a eului „lemmtatea cadențelor i. care & pronunță monologul liric, luciul de bronz al fiecărei -imagini răpesc caracterul de confesiune febrilă inerent meditației asupra propriei soarte, conferindu-i în schimb sensul unui act de comuniune publică de destăinuire în fața întregii lumi’ Radu Boureanu nu are, s-ar zice’ nimic de ascuns. Poezia sa nu cuprinde complicitățile subtextului ambiguitățile aluziei. Chiar metafora, cit de complicată, nu întretine misterul sau echivocurile unui joc pe mai multe planuri. Nu e surprinzător, în consecință, că poetul se simte dispus a înfrunta cu semeție netulburat, orice criză, orice îndoială, cu atît mai mult atitudinile adverse convingerilor lui : „Uneori mă gîndesc la soarta pămîntului — / imensități albastre mă apasă. I Trece o aripă incoloră pe sub casa, I gîndurile cad rețezate sub coasa vîntului. I Soarta pămîntului scri-să-ntr-o carte de freamăt, I de aș-teptări neînțelese, opace, I inerta memorie e-ntinsă-n meninge și za-ce I crește în tulnicul spaimei uni-versalul geamăt. I Și mă cuprinde ades o furie oarbă, I ce tot cobîți de anul 2 000 ? I Păstrați-vă maca-brele melancolii, I eu navighez prin apele lunii prin iarbă, I ca să ajung în rada stelei Canopus !”

Poate că aspirația intimă a lui Radu Boureanu e aceea de rapsod al omului, în accepția pindarică a termenului, sau cel puțin de corifeu al unei partituri colective. Funcția de aed, în forma ei antică fiind impracticabilă azi, el se închipuie solistul unui amfiteatru ideal, popu-lat de umbrele mulțimii spectatoa-re. Important este că poetul le sim-te în jur, le crede prezente și păr-tașe la recitativ.

## marin predas „marele singuratic

Unele cărți ne stirnesc admirația, unele ne amuză, și altele ne tulbură și ne rămân apropiate pentru că ne-au solicitat conștiința și ne-au stimulat gândirea. Sint rare, asemenea cărți, iar „Marele singuratic” e una dintre ele.

„Marele singuratic” este mai întâi un roman de o acută contemporaneitate, în sensul cel mai propriu al cuvintului — contemporaneitate însemnând și *apropiere* de evenimentele istoriei „trăite”, dar nu numai atât — *contemporaneitate* și în sensul filosofic în care ne apropiem de timpul lor marii scriitori din trecut. Cartea nouă a lui Marin Preda este ca și „Moromeții” sau „Intrusul”, o meditație asupra istoriei contemporane, istorie care provoacă seisme, nu numai pe plan social (în toate părțile societății, de la rural la muncitor sau intelectual) dar și în cel psihologic, sufletec. În „Marele singuratic” îl regăsim pe Marin Preda și ca autor al „Moromeților”, cu ironia-i cunoscută, îl aflăm însă și pe marele analist care dezbate cu îndrăzneală, cu profunzime, dar și cu o inegalată sinceritate, sensul mișcărilor istorice și reflectarea lor diversă și zigzagată în conștiința individului, reîntlnind aci (adincit), drumul tragic al unui om spre superioara *înțelegere* a timpului său. Poate la nici un alt scriitor român contemporan nu aflăm proiectată în prim plan, reluată, aprofundată cu atita pătrundere și finețe voința de a atinge acea superioară *înțelegere* a timpului trăit, a „istoriei trăite”. Niculae Moromete doar o virtualitate în volumul ultim al „Moromeților”, devine acum personaj principal, cu o individualitate

nuanțată și diferențiată de tipm morometian, este în noua carte a lui Marin Preda un personaj a cărui complexitate pare uimitoare în unitatea lui caracterologică, indestructibilă. În Niculae Moromete se decantează forța contemplativă a lui Ilie Moromete, dar și îndrăzneala creatoare a omului modern care tinde să traducă în faptă crezul său ideologic și politic. Și așa ceva nu este posibil fără riscuri, dar Niculae nu e omul jumătăților de măsură. El își asumă riscul costisitor al unei înfringeri, al unei „căderi”. Căci sinceritatea e totdeauna suspectată de nesinceritate. Suferința nu l-a înrăit, ci la înobilat : „*Ai fost lovit, te-ai ridicat și ai reușit să nu urăști pe nimeni, adică să nu fii mic, așa cum păreai în ochii altora*”, îi spune Simina, subliniind noblețea rară a omului care nu-și pierde echilibrul, în ciuda oricărei presiuni fiindcă nu și-a pierdut esența umană. Niculae Moromete din această carte este, pentru oricine ar fi crezut că Marin Preda rămîne numai autorul „Moromeților”, o dezmințire categorică și o dovadă elocventă pentru forța de cuprindere și de reflectare a *universului de idei contemporan*, proprie acestui mare scriitor, căci „Marele singuratic” este și o carte de idei.

E demn de remarcat faptul că Marin Preda creează un limbaj a-nume pentru eroul său. Il face să vorbească uneori ca un țăran de la Siliștea, cînd stă de vorbă cu ai săi, în sat, persiflindu-i cu acea ironie specific țărăneasă, cunoscută încă din „Moromeții” ; alteori, cînd se află în atelierul Siminei însă, el re-

devine, ceea ce este, un om care se mișcă în lumea sentimentelor și a ideilor cu o sinceritate seducătoare, într-un limbaj colorat, care povestește pe indelete niște „amintiri” ca pe niște „taine”. Și de fapt și sînt niște „taine” ale sufletului venind de departe, din copilărie. Peisajul la Marin Preda este cufundat fie într-o explozie solară de miez al zilei, fie muiat în tainica lumină a asfințiturilor, ori în aceea misterioasă a nopților fără lună... Iată cum explică Niculaie slăbiciunea lui pentru apusurile de soare : „...am început să aștept ca pe adevărata viață care îmi mai rămînea și mie, — îi spune Niculae Siminei undeva — numai acea parte a timpului care începea cu aceste asfințituri și inserări... toate gesturile care precedau asfințitul soarelui se încărcau cu ceva tainic... Totul se potolea, toți cădeau, care pe unde nimereau, și atunci totul începea pentru mine să trăiască din nou... Să nu mai faci nimic, ce minune ! Cînd nu veneau singuri, tata se ducea spre cai și îi aducea la căruță mergînd între ei cum merg niște prieteni care se înțeleg bine între ei... într-o mină îl ținea pe unul de lanțul de la gît și în alta pe celălalt... Frații și surorile strîngeau uneltele, secerile sau sapele, roțile sau plugul, din bota de apă se spălau de sudoare, fetele se dezbrobodeau, își scoteau ciorapii care le fereau pulpele de miriști și de mărăcini... Nimeni nu vorbea în timp ce soarele cobora strălucind peste cîmpia care începea să se coloreze. Auriul și violetul, sau roșul de foc, cu albastru-verzui amestecate la buza asfințitului, te făceau să simți, și asta nu numai pentru o clipă, ca o iluzie, că te afli pe o planetă necunoscută, fantastică în frumusețea ei orbitoare, și că te afli în ea nu de ieri sau de azi, ci de totdeauna și vei rămîne totdeauna... Viața și moartea pe ea sînt apropiate, intră unul din noi în pămînt, rămîne altul cu ochii deschiși ca s-o vadă... Moare un cal, rămîne un minz, se cosesc ierburile acestei veri, griul și porumbul înalt, la primăvară vor răsări altele... și veșnic

va apune acest soare de aramă pentru ca dumneata să apară dar”

Prin personajul acesta, prin acest Niculae atît de deosebit de ceea ce a creat. Marin Preda în cărțile sale de pînă acum, căci el este un eh nuit de idei (sau, cum spune atît de adevărat tot Simina, „ideile rîntem noi și viața noastră, lovim în ele, lovim m carne vie...” i, este îndoita dramă a eșecului pe plan social, „... pian erotic, autorul izbutește să reunească medii a tit de deosebite unele de altele cum sînt cel rural, *de după MoZ romeții*”, ale cărui probleme le-am aflat dezbătute în „Imposibila întoarcere”, dar și mediul la fel de interesant, al artiștilor, al creatorilor minai de orgoliu însă și iluminați de forța devoratoare și rodnică a talentului, — „... prin drama de la seră, — adevărată prelungire dostoevskiană a romanului — mediul eterogen și atît de interesant (din punct de vedere sufletesc) al muncitorilor horticolii. Episodul crimei de la seră este o divagație necesară, înglobată firesc romanului. Prin acest episod pricepem cum retragerea în singurătate poate deveni nepăsare condamabilă față de cele ce se petrec în jur. Niculae Moromete este creația unui autor aflat în plină maturitate artistică, obsedat de problemele esențiale ale omului — dragostea, viața, moartea, — atent la cele mai caracteristice aspecte ale timpului său, oare generează drame, dar și călește și cicatrizează răni sufletești.

Aș spune, fără a exagera, că în „Marele singuratic” se ascund trei romane : unul ar fi romanul complex al unei deveniri — romanul *înțelegerii* lui Niculae Moromete, care urcă de la căderea sa, provocată de cauze obiective, (din activist de frunte, Niculae este amenințat cu excluderea din Partid, datorită intrigilor meschine puse la cale de un fost legionar, dar și din, cauză că în clipa aceea, în sat un om, înnebunit de frică, se sinucide, și lumea îl socotește pe Niculae autorul moral al morții înfricoșatului), al doilea, este romanul unei violențe și al unei crime, declanșa-

tă de frică — de aceeași frică și lașitate care îl dezgustă profund pe erou ca și pe autor și, nu ca la Dostoievski comisă din pură curiozitate, ci doar prin profunzimea analizei mobilurilor ei dostoievskiană — crima barcagiului deci, și în al treilea rînd — tragicul roman de dragoste al lui Niculae Moromete cu pictorița Simina. Am afirmat trei romane, gîndindu-mă, de fapt, la trei zone concentrice ale vieții sufletești a eroului, cu semnificații deosebite — a celui Niculae care tresare și *participă* total la orice întâmplare sau împrejurare neașteptată, în care îl situează viața, societatea, istoria și destinul său. De fapt eroul, acel Niculae Moromete, care trăește plenar orice eveniment, în ciuda *singurătății* pe care și-o impune după prima treaptă a dramei sale — și aci, *singurătatea* este sinonimă cu *gîndire profundă, cu meditație gravă*, — eroul este purtat de scriitor prin toate acele trei mari întimplări fundamentale care țin de realitatea cea mai tragică, dar și cea mai adevărată, nu pentru a-l purifica, — Niculae, este ca și *Intrusul* sau ca doctorul Sirbu, ori însuși Ilie Moromete, tatăl, un perpetuu ingenuu, un „Candide” care nu poate fi modificat spiritualicește — poate și în acest sens „singuratic” ? — dar pentru a-l îmbogăți, pentru a-l regenera. De altfel, Niculae renaște mereu din propria cenușă, ca pasărea Phoenix, el ia din nou viața de la capăt. El nu crede în „ireparabil”. „Te rog să mă crezi, —” îi spune el Siminei, de care se despărțise cu un an înainte — *că eu am darul ăsta, reluă după altă tăcere, să fac acum ce n-am făcut altădată, cu alte cuvinte să îndrept ireparabilul. Nici nu înțeleg bine sensul acestui cuvînt. De ce ? Cum ireparabil ?*” (p. 92). Cu alte cuvinte, viața poate orice, iar cursele pe care nu le întinde, dramele pe care ne obligă să le trăim, nu izbutesc să clințească în noi credințele noastre cele mai adînci, mai ferme — dacă, bineînțeles, le avem, dacă sintem așa clădiți și dacă iubim, mai presus de orice, viața. E ciudat cît op-

timism și încredere cuprinde cartea aceasta atît de străbătută de drame omenești din cele mai adînci. Un exemplu, dintre atitea altele : după moartea neașteptată și fulgerătoare a marei sale iubiri, Simina, Niculae crede că nu va mai putea să revină printre oameni. El rămîne pecetluit în singurătatea lui citeva luni, lovit grav, pentru a doua oară și totuși, viața din el învinge și el se îndreaptă, amețit încă de lovitură, către altcineva : către o fată fragilă care-l uimește prin hotărîrea ei de a lupta cu greutățile. Această fată — cu un nume dintre cele mai specifice pentru proza lui Marin Preda și mai hazlii — Păcșilă Nicoleta — îl determină să-și calce singurătatea în picioare și să-și ignoreze mîndria rînită (cînd fusese înlăturat din comitetul regional de partid fusese desigur rînit și în demnitatea și mîndria lui, fapt care explică refuzul lui de a reveni, la propunerea vechiului său prieten), reluîndu-și activitatea pentru atîta vreme întreruptă.

Titlul acestei cărți este metaforic : „Marele singuratic” este o metaforă aglutinantă, fiindcă „singuratic” — în sensul și cu semnificația diversă pe care i-o acordă Marin Preda, nu este numai Niculae, luptătorul care a suferit un eșec, o cădere pe plan social și psihic, — lovit în ceea ce avea mai scump — credința lui în „noua religie” cum numesc el și prietenul său, Iosif, noua doctrină revoluționară — și în acest sens, ni se pare magistral scris capitolul al XI-lea din partea a doua a romanului, în care Niculae îi povestește Siminei „amintirea lui cea mai secretă” ; tot un „singuratic” este și Ilie Moromete, tatăl, apărînd în acest roman într-o frumoasă și tulburătoare lumină crepusculară, înainte de moarte — s> este remarcabil visul bătrînului. *rememorarea* mozaicată prin mișcarea lentă dar pură a filmului derulat cu incetinitorul. — singuratic prin felul lui profund de a fi și de a judeca și a înțelege lumea — și aci sensul cuvîntului singuratic poate fi și acela de *deosebit* sau *ales*, după cum singuratică este și pleto-

rița Simina, ea simbolizând artistul și dăruirea lui totală pentru arta sa, pe creatorul de valori spirituale care trece prin filtrul personalității sale lumea inconjurătoare pentru a o recrea. „Opera de seamă este produsul unui devotament total”, scria cindva Tudor Vianu. Ideea aceasta credem că o are și Marin Preda, fiindcă aceasta este, fără îndoială, semnificația dăruirii infrigurate a pictoriței pentru arta sa, pînă la uitare de sine, pînă la arderea totală și sfîrșindu-se apoi în chip, poate simbolic — după ce a izbutit să dea la iveală, să exprime ceva ce avea de spus, în pinzele sale.

Romanul este tulburător, nu numai prin ceea ce spune direct despre societate și despre individ, dar mai ales prin asociațiile atît de profunde, prin firele lui subterane,

care leagă personaj de personaj care clarifică întîmplări sau aruncă un fascicol neașteptat de lumină asupra unor stări sufletești, asupra unor sentimente adînc umane și semnificative, prin forța sugestiei paginilor sale dense.

Reîntîlnim într-o fuziune perfectă în noul roman, pana de colorist desăvîrșit a lui Marin Preda, care știe să dozeze nuanțele, dar și acuitatea și finețea analistului dezvăluind tainele sufletești sau pe febrilul și pasionatul de idei din „Imposibila întoarcere”.

Și din punct de vedere al construcției, acest nou roman al lui Marin Preda, mustind de viață și aducînd în dezbatere probleme de o înaltă ținută etică și civică reînnoiește pentru cititor încrederea că se află în fața unui mare creator contemporan.

**alexandru george**

**critică**

## **edgar papu: „poezia lui eminescu”\***

O carte din multe puncte de vedere neașteptată, dacă ne gîndim la autor și la preocupările sale în genere binecunoscute de eseist și critic al marilor forme de cultură, ne prezintă prof. Edgar Papu: Poezia lui Eminescu, elemente structurale (Buc. Minerva, 1971). Neașteptată, pentru că monografia este acestui mare subiect al criticii românești își preced îndeobște sintezele de numeroase și variate încercări analitice. Edgar Papu nu era cunoscut ca un eminescolog, ceea ce nu înseamnă că marile sale merite dobîndite într-o activitate atît de amplă nu l-ar îndreptăți să intre dintr-o dată în doctul și, pentru domnia sa, noul corp. Mai mult, cercetarea aceasta nu duce mai departe eforturile celorlalți exegeți ai domeniului și nici nu se constituie ca o replică originală sau nu-

mai independentă față de încercările „circumvecine” — ca să întrebuițăm o expresie a autorului. Criticii anteriori ai poetului nu sînt citați decît arareori, aproape numai în chestiuni de amănunt sau de observație ne semnificativă.

Avem deci a face cu o cercetare care urmează un drum propriu, fără multă atenție la ceea ce s-a mai întîmplat pe de lături. Procedeu de extremă originalitate, care are însă neajunsul că nu ne dă o idee precisă asupra felului în care criticul e de acord sau în dezacord cu vreo interpretare anterioară. Ne întrebăm dacă în cazul unui autor atît de cercetat ca Eminescu e cea mai bună cale de abordare a lui; dar cititorul care eventual ne-ar da un răspuns negativ va recunoaște cel puțin temeritatea inițiativei.

Cercetarea prof. Papu este de fapt una a structurii generale a liricii eminesciene așa cum se trădează ea în citeva largi coordonate, până acum trecute cu vederea. E o lectură din nou, făcută într-un spirit analitic extrem, prin care se descifrează sensuri nebănuite, — și sub aspectul acesta, monografia aceasta se adresează în mod exclusiv celor care vor să adincească universul poeziei lui Eminescu. Deși nu înțeprinde o cercetare propriu zis structuralistă, ea merge în paralel cu o asemenea orientare metodologică.

intr-adevăr, autorul posedă, ca și Tudor Vianu, în afara unei ușurințe excepționale de a se mișca în lumea ideilor generale, o propensiune spre observarea amănuntului semnificativ sau a aceluia căruia i se poate da o semnificație nouă. Sint, deci, examinate mai ales categoriile poeziei eminesciene (cuprinderea și pătrunderea, departele și apropierea, dulcele etc.) și elementele universului ei (peisajul urban, interiorul domestic, bestiarul) în spiritul unor deducții riguroase, incontestabile. Dezvoltările unor astfel de constatări îl îndreptătesc pe autor să ordoneze altfel elementele de structură ale poeziei lui Eminescu și să găsească un punct de comparație, de cele mai multe ori în favoarea poetului nostru, ou alți scriitori ai lumii. Astfel, autorul „Luceafărului” ar întreține cu lumea un raport erotic, elementele cosmice avind capacitatea de a stabili legături nu atât între ele cât cu omul, creația acestuia în cazul că e un poet devenind un act de procreație. Natura lui Eminescu e plină de chemări erotice, realizându-se astfel un antropomorfism semnificativ, care face să dispară bariera dintre stihiiile însuflețite și personajele aevea (Cătălina, fata de împărat din Călin, logodnica lui Arald).

Constatarea intensei apropieri pe care o vedem între poet și univers se conjugă în modul cel mai sem-

nificativ cu categoria departelui, pe care Eminescu izbutește s-o constituie ca un rezultat al mării lui tendințe transgresive și care ajunge, ca în vechile reprezentări religioase ale tracilor, la lărgirea zonei umane prin infuzarea într-însa a elementelor ce aparțin altor regnuri. Spre deosebire de alți mari romantici, la care predomină sau există în exclusivitate o năzuință spre orizonturile infinite, Eminescu izbutește să se „centreză” ca natură în zona categorială a depărtării. Nu mai e vorba de ordinea propriu zisă a spațiului, adică de o „alcătuire care se adresează direct ochiului” ci și de aceea a timpului istoric, geologic, cosmologic. Dar în constituirea acestei dimensiuni, un rol important îl joacă și intuițiile din percepția auzului. „Vocile” din poezia lui Eminescu sint subiectivate, trecute printr-un context de vis sau de delir fabulos și lucrează și ele în direcția definirii unui anume loc al poetului în lume.

Observind la Eminescu vocația „depărtării” în sensul amplificării în dimensiuni și sensuri cosmice a unui motiv care ochiului comun îi apare mult mai limitat, criticul o completează cu „concentrarea intensivă”, cu adîncirea poetului în el însuși, altă constatare capitală prin care pătrundem altfel în universul eminescian. Muzica eminesciană e o consecință a concentrării „puterii de cunoaștere a poetului asupra propriei sale ființe”. Trăirile subiective, atingînd categoria specifică a „dulcelui”, ajung la Eminescu într-o zonă în care dispar contrastele și contradicțiile. Disonanța unor acțiuni auditive violente se împacă într-o plăcută confuzie, într-o unitate de vraje care, asemeni farmecului iubirii, se situează „mult dincolo de registrul curent al opoziției lor logice”.

Am indicat numai citeva exemple asupra felului analitic revelator al cercetării prof. Papu. în toate momentele de adîncire a unei perspective asupra poeziei eminesciene, autorul află și un motiv de a-i proclama acesteia superioritatea

asupra multor altor realizări dintre cele mai prodigioase. Compararea aceasta în registru limitat nu ni se pare procedeul cel mai indicat pentru a-l așeza pe Eminescu pe o treaptă mai înaltă a ierarhiei între poeții lumii. (Ba ne întrebăm chiar, ce ar deveni opera unui romantic consacrat dar ieșit complet din actualitate, ca Vigny de pildă, încăput pe mina unui exeget de forța prof. Papu). Chestiunea capitală, nouă ni se pare a fi : în ce măsură elementele noi de structură ale liricii eminesciene puse pentru prima oară în lumină de autorul monografiei pot constitui temeiuri pentru o valorizare mai înaltă a acțiunii sale și i-ar putea conferi un ecou mai larg în spațiul culturii universale. „Originalitatea” lui Eminescu dovedită acum pe alte căi, nebănuite, vine cumva să schimbe imaginea de pînă acum, impusă de cercetările anterioare și care și-a făcut și un oarecare drum în, afara cadrelor literaturii noastre ? În ce măsură, de pildă, „amploarea dimensiunilor perspective” poate fi un element de superioritate a poetului nostru față de alți romantici, cărora această calitate le-ar lipsi, sau la care ea ar fi mai redusă ?

Din nefericire, situarea mai bună în conștiința universală a autorului Luceafărului se va lovi în veci de criteriul predominant istoric și care face din el un produs tardiv al romantismului — pentru un observator superficial format mai ales la spiritul romantismului german, el ar fi un simplu epigon al acestuia. Paradoxul poeziei eminesciene e că, pe măsura cîștigării perfecțiunii și unității, ea a abandonat vastele planuri ale tinereții poetului pline de năzuințe nesfîrșite și indeterminate, care l-ar fi recomandat conștiinței universale mult mai eficace decît ipostaza clasică, discursivă și perfectă a realizărilor de maturitate. De aceea, cercetarea poeziei sale din ultimile decenii și în primul rînd aceea a lui I. Negoîtescu

a mers în direcția valorificării acestui Eminescu prim — îndrăzneț și haotic, — din poeziile nepublicate în timpul vieții. Cuvîntul hotărîtor — după ce calea a fost deschisă de monografia lui G. Călinescu — aparține lui Ș. Cioculescu într-un mic studiu, capital însă pentru punea la punct a problemei • Universalism literar („Lumea” I 3 1945) și pe care studioșii poeziei eminesciene nici măcar nu-l pomenesc. Acolo criticul arată că Eminescu înfățișează prin activitatea dintre anii 1878—1883 un foarte curios proces involutiv : și-a impus o serie de renunțări (...) i. folosul migălierii artistice, datorită căreia a dat culturii noastre un instrument verbal admirabil și valori muzicale nedepășite dar strict naționale. El (...) și-a înăbușit marile aventuri ale adolescenței și tinereții, care ar fi putut oferi liricii europene o mare simfonie haotică, de stil romantic baroc”.

Este cert că un Eminescu al marilor „mituri lirice delirante” ar avea șanse mult mai mari să-și găsească un loc mai propriu în cadrul romantismului universal, dar, repetăm : numai în cadrul acestuia. Ca poetul nostru să poată fi mai bine valorificat în spațiul mai extins, al culturii universale, ar trebui să se producă o mutație în sensibilitate, pentru ca aceasta să-l caute în singurătatea lui astrală și în culminația unei culturi mai puțin cunoscute, cum e cazul cu a noastră. De aceea, noi credem că ar fi mai bine să-l lăsăm pe Eminescu în spațiul istoric și local pe care i l-a hărăzit soarta, fără a exagera pînă la desfigurare anumite calități ale sale certe, dar nu de constatare imediată. Faptul că într-o interpretare inedită și forțată (nu acesta e firește cazul monografiei de față) poetul ar cîștiga o audiență mai largă în lume nu e un argument care să ne impresioneze. Și Dante e un autor admirat și necitit : neînțeleas a fost totdeauna, actual nici în veacul lui

*cronica literară*



cu care s-a războit și pe care l-a osîndit la toate chinurile infernului.

Ni se pare că exegeza eminesciană nu ar putea ieși din impas, decît dacă ar scoate-o de acolo un poet care, cu o intuiție profundă să inchege o imagine memorabilă, de natură să concentreze și să coordoneze toate adevărurile formulate

în legătură cu el. Un Lucian Blaga a făcut în fulguralele sale observații asupra lui Eminescu din Spațiul mioritic cîțiva pași în această direcție. Cu cercetarea atît de temeinică și bine susținută a prof. Papu sintem încă pe planul analizului, care nu poate duce decît la certitudini indiscutabile dar limitate.

## **dan grigorescu și sorin alexandrescu: „romanul realist în secolul al XIX-lea”**

Într-un moment în care noțiunea de „realism” ocupă în cultura noastră centrul unor discuții dintre cele mai aprinse, duse nu sub specia contestației, ci a celei a precizării și în același timp a lărgirii sferei ei, studiul semnat de Dan Grigorescu și Sorin Alexandrescu și intitulat **Romanul realist în secolul al XIX-lea** (Ed. Enciclopedică, 1971) vine ca o contribuție esențială la stabilirea termenului la care a ajuns în clipa de față îndelunga din jurul lui dezbateri. E o excelentă deși succintă prezentare a „problemei” realismului, făcută în spirit istoric, critic, sau numai expozitiv, dar totdeauna pertinent și convingător. Cei doi autori și-au împărțit cartea dar nu totdeauna precis rolurile, cele două secțiuni ajungînd uneori să se suprapună. Dan Grigorescu face, în realitate, o introducere sistematică și istorică la studiul realismului, iar Sorin Alexandrescu adîncește termenul, sub cuvînt că-i analizează „retorica”, altfel spus: „**acel artifex**, care inevitabil include „tratarea”, deci modificarea prototipului, adică a fragmentului din Realul exterior, evocat” (p. 103).

Într-adevăr, scriitorul realist se află în situația de a se lovi de imposibilitatea de a reflecta în totalitate lumea exterioară și, de aceea, recurge la soluția de a crea **impresia** de totalitate a **reflectării** ei în roman. Așadar, problema realismului se bifurcă în două linii de dezvoltare: pe de-o parte se ridică acea chestiune intens dezbătută a construcției romanului, și pe de-alta a felului **nou în** care realismul izbutește să introducă elemente ale realității în sinteza lui artistică. Această dublă problemă a realismului, care de fapt e aceea a mării lui originalități și care nouă ni se pare capitală pentru discuția de față nu e urmărită pînă la extremele ei consecințe și nici măcar pînă la cele imediate, și credem că faptul nu se datorează vreunei insuficiențe a autorilor ci împrejurării că ei și-au limitat studiul la romanul realist și, anume, la acela al secolului al XIX-lea. Or, acest roman e o culminație a unei anumite **formule, existente** și înainte **într-o stare** embrionară, și înseamnă în **același timp o soluție** pe care alte **genuri o găsiseră** cu

mult înainte. în clipa în care problemele de construcție ale romanului se cristalizau într-o formă anume, comedia realistă, de pildă, era perfect constituită și avea să nu mai facă nici un pas înainte. De fapt, problema realismului nu e una specifică numai romanului, ci mai multor genuri și arte. De aceea, împrejurările de ordin social și general-istoric sînt prea vagi pentru a ne explica o sumă de incongruențe sau diferențieri. Am putea mai bine spune că realiștii au căutat și au izbutit să se folosească într-un fel nou de un gen a cărui dezvoltare se făcea independent de intențiile lor. Romanul romantic pusese majoritatea problemelor pe care le va relua creator și în alt spirit realismul: în ceea ce privește genul ca structură, diferențele sînt încă mai mici.

Ni se pare deci curios că S. Alexandrescu n-a stăruit mai mult asupra problemelor de construcție a romanului, dată fiind orientarea domniei sale metodologică, cel puțin atît cît a făcut-o pentru capitolul mai restrîns al „strategiei selectării”, adică a felului în care scriitorul realist elimină activ Reul ca totalitate, dîndu-l în formă concentrată și deci creînd tipicul. Mult mai amănunțite sînt în schimb considerațiile făcute de autorul primei părți asupra personajului romanului realist, care e opus celui romantic și clasic, deși reducția de tipuri în cadrul tuturor formulelor, și mai ales al acelei realiste, ni se pare excesivă.

Aspectul curios al nașterii și dezvoltării realismului e că în timp ce acesta apărea ca o atitudine polemică împotriva „idealismului” general al viziunii romantice, el profita de existența unui gen pe care tocmai romanticii îl aduseseră la o mare înflorire. Și, încă mai curios, analiza și observarea detaliului, adică o operație caracteristică a literaturii realiste, precum și cantonarea într-un imanentism îngust vor fi continuate de multe forme de roman din secolul nostru (dar în special de „noul roman”) avînd ca efect tocmai nimicirea ideii de

„construcție” ce părușe a fi „...” din principalele cîștiguri ale romanului realist al secolului al XIX-lea și care apare unora drept n simplă formă convențională

Pînă astăzi, forma de roman clasic” e aceea pe care ne-a lăsat literatura realistă cu care ea amenință pe drept sau pe nedrept să se confunde. întrebarea e, atunci dacă. „noul roman” este doar un aspect de criză a genului sau e pur și simplu moartea lui, Răspunsul, lăsat pentru viitor, iese firește din cadrul cercetării de față • am ridicat însă problema pentru a arăta ce vaste perspective face să se încrucișeze romanul realist din secolul al XIX-lea și i. ce măsură e cu neputință de studiat fenomenul acesta într-un sector atît de limitat totuși.

Am putea spune același lucru și despre „personajul” literaturii realiste. El apare cu mult înainte de a se putea vorbi de realism ca de un curent literar; în forme destul de apropiate de confratele lui din secolul trecut, tipul poate fi întîlnit și în literatura antică. Ceea ce diferă e situația lui nouă și mai ales situația lui într-un complex structural diferit. Și „personajul” tinde să dispară în romanul veacului nostru, înțelegerea lui e înca-rnai diferențiată față de antecesorul său de acum cîteva decenii decît fusese acesta de cei mulți care l-au precedat în decursul secolelor. Și „personajul” e în cadrul literaturii realiste o culminație a unei dezvoltări; și o dată cu dispariția lui rămînem în cea mai mare incertitudine.

Iar dacă am pune în paralel romanul realist cu literatura fantastică, ne-am lovi de același paradox: aceasta din urmă se folosește de toate cîștigurile literaturii realiste: felul de a duce acțiunea, economia și echilibrul personajelor, logica intrigii, observarea și redarea amănuntului semnificativ, în sfîrșit, și ea poate folosi în modul cel mai firesc structura romanului realist și toată experiența lui de „construcție” pentru a crea o operă orientată tocmai împotriva scopurilor literaturii realiste.

Cercetarea succintă a lui Dan Grigorescu și Sorin Alexandrescu lasă în mod fatal de-o parte, sau mai bine zis : lasă în discuție o serie întreagă de probleme. Acolo unde am avea însă a-i obiecta ceva , în felul în care folosește sursele informative, aria acestora fiind aproape în exclusivitate anglo-saxonă —• mergînd pînă într-acolo, încît cititorul poate uneori cîștiga impresia că are în față o lucrare tradusă din limba engleză. Or, fără să nesocotim importanța contribuțiilor aparținînd acestei sfere de cultură, vom afirma că dezbaterile în jurul realismului (și chiar apariția termenului) s-au făcut pe terenul literaturii franceze, destul de la îndemîna cititorului român ca să se mire că e purtat pe această cale ocolită. E destul de ciudat să-l vezi pe Flaubert vorbind prin intermediul unei traduceri englezești și cum termenii săi specifici, în genere calchiați în română direct din franțuzește, sînt dați în paranteză în limba lui Shakespeare.

Dacă autorii cărții de față n-ar fi disprețuit celelalte sfere de formație — ca să nu mai vorbim de cea autohtonă, aproape cu desăvîrșire trecută cu vederea — ar fi putut observa că pentru discutarea multor probleme, se pun la contribuție niște idei de circulație destul de îndelungată, oricum nu de extrema noutate. Așa, ca să dăm un

singur exemplu, pentru a afirma un loc comun al observației asupra constituirii romanului narat la persoana a treia, nu vedem de ce trebuia citat Norman Friedeman iar termenul redat pedant în englezește „editorial omniscience”, cînd un Camil Petrescu discutase chestiunea în **Noua structură și opera** lui M. Proust, cu vreo trei decenii înainte de apariția studiului cercetătorului amintit.

Tot în spiritul aceleiași erori, Dan Grigorescu vorbește de marea importanță pentru constituirea ideilor evoluționiste în literatură, prin aplicarea concepției lui Darwin, a lucrării lui Brandes **Curentele** principale ale literaturii secolului **al XIX-lea** și dă ca dată a publicării acestei monumentale cărți anul 1906. Or, aici e vorba **de** traducerea în englezește (începută în 1901), originalul apărînd între 1871 și 1887. De fapt, răspîndirea europeană a teoriilor lui Brandes se datorește traducerii germane efectuate între 1872 și 1876, apoi într-o ediție prescurtată publicată chiar de autor între 1882 și 1891. La data apariției ei în englezește, lucrarea își pierduse aproape tot interesul căci orientarea criticii înclina tot mai mult în favoarea impresionismului francez și a eseismului englez, de reciprocă influență, și cu cele mai mari urmări pentru cultura europeană de după această dată.

## ioana crețulescu

### aurel rău: „turn cu ceas”

Poezia lui Aurel Rău din acest ultim volum consemnează una din tendințele frecvente ale poeziei contemporane: lupta pentru cuprinderea **spațiului și timpului** în cuvânt. Cuvântul, haină și emblemă, e dator să măsoare orizontul și înaltul, să simtă pulsația secunde vegetale sau stagnarea totală a pietrei. „Turnul cu ceas” devine un simbol: verticalitatea spațială ce poartă cu ea durată. Lupta are, evident, o natură specială. Nu se scontează o victorie, o doborâre a vrăjmașului „timp”, ci cunoașterea lui, cuprinderea lui în vocabule, așa cum ochiul cu grai trebuie să măsoare spațiile din și de după contingent. Temelia poetică poate părea abstractă și este, dar poetul o multiplică în ipostaze care împreună, prin metafore constitutive pătura și orașul, cărarea și strada, zone concrete ce se înscriu la rându-le în ordinea marilor circuite pentru că repetă la o scară redusă mișcarea intuitivă a universului. Această influență este de natură blagiană și nu numai, dar nu înseamnă că Aurel Rău nu-i conferă specificitatea concepției proprii, propriului sistem metaforic, propriului timbru poetic. O mișcare perpetuă de integrare și distanțare de lume conferă eului poetic, atitudinea transparentă de existență nefixată, parcurgând cu ușurință drumul de la firul ierbii spre

cer. Dar spațiul și timpul  
o altă dimensiune a lor  
și istorie, din nou  
universul propriu semnet  
teriorități lirice  
este modalitate, și deopot  
bol al sufletului  
mea. Geografia și istoria  
țării, ale izvorului și  
minant de sevă  
poetul se simte chemat prin  
ginile poeziei sale. Nu este  
fel de frondă, nici un fel  
tudme de baricadă ci doar  
parea obsedantă pentru cuvânt  
ru puterea lui de a surprinde

gaT'Imbra  
«V - 4iale -  
gară, umbra sau culoarea. Tonul  
interior diferă, poezia curge  
neobositoare în  
se simte nici o îndeletnicire  
tizanat, nici o ornamentație  
țioasă, așa cum nu se contu  
nici construcții abstracte și  
destul de frecvente în poezia  
modernă. Versul are o fluență  
proprie, neostentativă. Meditația  
fi uneori livrescă, dar rămâne  
autentică. Poezia nu e dură  
ușor meditativă. Metaforele  
răstoarnă lumea ci o aprofundează.  
lipsește detaliile, aerul de  
al prezentului. Mitologia,  
devine contemporană. Wr-un  
asemenea univers poetul  
tor și martor deopotrivă.

Uneori localizările sint extrem  
precise; un oraș al Transilvaniei  
cu aer de burg vechi, aidoma al  
tota pe care le lași în urmă,  
partinându-ți, dar legate pe  
unei geografii europene, oraș  
care te identifici printre domni  
tori și haiduci, pentru că  
deopotrivă, fiecare din ei,  
inclus în istorie aparent  
îndeletnicirea lui: „Singurătate  
îm pune pe cap coroană de  
eări, / timpul mă trage pe  
în fața obștei — / stihuitor,  
din garamond, din întâlnire» /  
fiecare clipă cu aspra /  
care asfinte, care / asfinte /  
de-i capătul cel de veac” („Sub  
un lung turn cu ceas”).

Pastelul primăvăratec al Incoip-  
rii adunind natura și dragostea

Martie") este la fel  
 «editat» ca și imaginile lăuntrice  
 te apropii cu greu, cu in-  
**Jari** despre începuturi și tre-  
 Experiența").  
 Cavitatea e caldă, uneori, sinco-  
 de emoție, interogația lim-

^tetafora nu este scop în sine, ea  
 J\*drum liber imaginii curate cu  
 •de confesiune. Retorismul este  
 JJL,t tonul șoptit este al sufle-  
 Sri **ce** se caută în adâncimi. Poe-  
 LJ figurează cu ușurință jocuri de  
 j\* și culori, alternând și trans-  
 fmîndu-le una în cealaltă, într-o  
 Soire circulară, mereu raporta-  
 STunui exterior, apoi unui inte-  
 X modificîndu-și aparențele. Cu-  
 Xtul refăcînd acest parcurs îi  
 «Ligă logosul, adică meditația  
 5Lfe sine („Profil de Iulie”). Ani-  
 (veverița) și vegetalul, pot  
 j gje ele însemne, dovezi. Jocurile  
 j yi ioc tăcerii și contemplației,  
 i «mulate de zei imaginari ca pas-  
 Ml să nu rămînă simplă pinză  
 ^stică („Candelabru”, „Iubire  
 &g limită”). Jocul și contemplația  
 două ipostaze ideale ale cionde-  
 ffeji, conducîndu-l spre răzvrătire,  
 jCJ spre poezie : „Dau **totul** în  
**ajeni meu pe niște stări / aeriene,**  
 pe, / Merg la **reni și la aprin-**  
 Jgta în tăcere / a **sferelor** pe  
 t, j **Urc la locul de răzvră-**  
**a cuvintelor.** / Și **ca prin** joase  
 j jptouri, / **ca prin alge** albastre,  
**i rouă, prin nouri / ea sub ste-**  
**ni cap de bouri — / contem plu**  
**de aur care se-ntorc / din**  
**de primăvară”. Notății con-**  
 care ascultă istoria și miș-  
 astrală a timpului. Gradația  
 vine din alăturarea unor ace-  
 grupuri vocalice și consonan-  
 Sunetul urcă lent (aprindere,  
 i, **sfer**), uneori prin aliterații  
 albastre), alteori prin repe-  
 aproape totale (**rouă nouri,**  
 dînd mișcării fonice o tra-  
 e anume, reprezentativă.

tetele devine prilej de medi-  
 asupra continuității („Pe un  
 de Boemia”), cotidianul unui  
 de^ căruțe devine trecere în-  
 fi în timp și spațiu : „**incet,** /

**dureros, / cu cîte un spasm / cu**  
**cîte o spaimă, / trec noaptea. /**  
**Cobor / — încă tot mai sperînd**  
**s-adorm — / spre zi, / ca un ae**  
**pe cadranul ceasului. / Cînd iată**  
**încep să sune / venind de departe**  
**cu plînsul Iancului / căruțe țără-**  
**nești. / Ilicit. / înșelînd toate ve-**  
**ghile se strecoară-n timp / morții /**  
**pe pietrele / Clujului. Copite / de**  
**cal. Adiere nebune / de rai / pe**  
**pămînt” („Căruțe țărănești”).**

între mișcările universului și tre-  
 cerile interioare, confesiunea se in-  
 toarce către sine într-atît încît se  
 vrea definire, deci artă poetică. Jo-  
 cul este în fond o gravitate, miș-  
 carea e greu de supus în cuvinte,  
 poetul stă sub zodia maturității.  
 Versurile : întretăieri de lumini și  
 culori, de flori și „sonuri stranii”,  
 de evaziuni spre infinit și întoar-  
 ceri la piatră.

Expresia e concentrată, adunînd  
 multiple elemente într-un lanț de  
 simbolizare coerentă care se vrea  
 „ o cometă de cuvinte”. Impreu-  
 narea sensului cu sunetul este mo-  
 tiv și finalitate („Zi de noiembrie”).  
 Distanțarea și contopirea sint date  
 pe care vorba și le îngăduie. Poe-  
 zia are și ea un ceas al ei, frag-  
 ment din timpul lumii și nu-i este  
 îngăduit să se oprească, melea-  
 gurile străine sint inutile, ea leagă și  
 dezleagă sentimentele ca un destin  
 („Istorie I”) : poetul are dreptul  
 să-și imagineze un spațiu intangibil  
 și totuși singurul în ordine ideală,  
 poetic. La acest spațiu totuși se  
 poate ajunge după ce ai parcurs  
 conștiincios etapele, un spațiu de  
 lumină, regat al imaginarului : „Ca  
 să urci la lumina lui ca o apă / și  
**printre pomii înfloriți să-ți strigi**  
**larii / cu glas de gînd, ...” Spa-**  
 țiuil visat devine adevăr doar dacă  
 sentimentul autentic i se integrează  
 și-l așează în timp : „**Cunosc un**  
**loc ce mă rănește se depărtează**  
**Dar văzîndu-mă iar și iar, / cu /**  
**taina lor, răchițele încă roșii, salcî-**  
**mii cu steaguri albe / șoptesc țā-**  
**rîinii : El dă acestor spații, / ca**  
**Petru Rareș, o lumină numai a**  
**lui / ce le mută cu vremea în**  
**timp”. („Spații”). Poezia este deci**  
 o lumină sau nimic. Drumurile ca-

pe marginea cărților



# «le^andr» lungii Ninsoarea iieagra

... lumină nu  
cum **nu-îignora** .....ă  
dicarea în ^A „**ncreta**, a **naturii**  
trece prin viața **conc** , .....  
și omului, pnn ocru , v .....  
**peste munți saupadug**, ^  
% zăpezi, f s\*/. osul, art sti-  
mai apoi, decanta iru .....  
cul. Cuvintul «J<sup>TM</sup> j. viața cu  
tea funciara «men .....  
visul, ^A<sup>1</sup> S<sub>p</sub> nte concrete. Vi-  
tuiesc ^ . f. ^ ai pregnant **decit**  
**zualul m^A^iSfrează UN univers**  
**auditivul, contigrem**  
nu numai imagin^ .....  
**ceptibil**. Hiperbolizarea ^ ..

rată și ^^, ensiionarea omenes-  
legendă. \* \* \* ^ f, u spațio-temporal  
cuiul într-un cadru **^spt** ..... bla-  
definit desenează poe,  
rile **sint Crești'** niper .....

difică **prop^** ..... spre artă este  
Drumul, P<sup>e</sup> ..... edantă. Apa-  
singura reafte **^D** .....  
rent circular de i P ..... iui  
binecunoscut «**^S\*** .....  
(„Drumul in pădure”).

Secvențele J ^ ^ e n t e l e v e -  
cor citadin pas « ^ L r e : strada  
chimii nu „i” X înseamnă **piatra**,  
... monumentuy deci timp, in-  
ia **rindu-i** istom, ..... y  
cadrat de ammfe ..... tu-  
adică spațn. Orașul ^ .....

dine ș f . . S Ploaia, apa ce  
buie să **teP^A** ..... orie.  
purifică este poate  
Sensurile **u n ^** („străzile  
in text și ^ i . poraneitatea este  
vechi”). Cpntempoi ..... iui-  
emblema devemrn, a P .....

Poezia îi ..... Posibile, a-  
... **toate cununi** .....  
**ceasta. / Am virst»P»m** .....

rari ce P & ^ J \* poeților...”. Poe-  
zia este cucerire, ..... ^ U  
**rea noastră** ^ ..... cum-

cepe din nou, joculindoielii („Larg”)”  
sau jocul culorii adolescentine („Cu-  
lori”) dar el poartă lumină și apă,  
elementele limpezirii viitoare. Poe-  
tul alternează tonurile, cu întoar-  
ceri din drum tocmai spre a ilustra  
nelerinajul mereu altul, în fond  
mereu același al cercului **preșchim-**  
hat în spirală. Stilul poate fi alert  
sau indiferent, timbrul se **colorează**.  
Răeazul între marile căutări nu  
este **mai puțin grav**. („Zeu **nevă-**  
701.”) Și mai ales singurătatea con-  
diție a condeierului, ce se răsâl-  
măcește în elementele lumii, lup-  
Sndu-se cu timpul și cu răspunsu-  
rile Șansa cuvintului este **accea de**  
a exprima orice : „**Cum dup» gin-**  
**du» si gînduri / nelămurite / «**  
^ U **strig acum noaptea / pen-**  
**IrTun senfmai clar / Departe «,**

linga un nu / in ^ , , , ,

C T î n ^ I ^ A rL^f  
IT duc mai departe wv»  
7- / o „nil ispitiri a trăirii \*  
dreapta / a noii isPIH ^  
gîndul a faptei. ^  
cumva bătut / m tj / o ..-ț»  
miraje / ale cuvim.

răspundă mmem l

toți ^ t \* / „T. p unde sieși,  
nu și de a-și raspu  
Acestă lume **poetic»** .....  
gatmor despre ..... f c w  
neficiaza de atmsi ^ ..... p.  
de basm sau \* genu >  
cui se manifesta doa ^ .....

desea ^ de narăto treaza « » ^  
tatea prm cars

... v . f rf poeSe Scilă sau de ^  
parte de o P ^ ..... ccefi-  
nalități incantato .Ours  
\*telor este cui smC. I ^ ^  
dar mereu f ~ ~ sincopai. W  
cifică poetului, merț ..... o -  
treaie fluxu , apa ^ ..... t  
tonie. insolitului revine  
^ nu violențtot « ..... Isr fi  
sele repetări ale e \* « U

## î s s ^ - ț s J - r i l r

.. mai ciopli, / .....  
T : % r S ' n i f n u i « („Pe un mo » v  
sărac și al nin»  
de Mestrovic”). Și jocul , " . . .

**L** Poezia percepției pe care o oferă  
iWandru Lungu în volumul „Nin-  
»rea neagră” este o poezie stin-  
Soare. Pactul ei secret, și nu  
Smai este acela de a multiplica  
ivile' de conștiință transformin-  
f, e în poeme, circuite închise,  
hrtinate, ale surprinderii raportu-  
S dintre „eul profund” și lume  
odificind total relațiile : nici unul  
4n termenii relației nu sint ex-  
liciti Ponderea se schimbă apa-  
țif' elementele exterioare sint  
«nice metafore de suflet, nepăs-  
• tliđu-și niciodată substanța con-  
stă ci doar dinamica. Aici in-  
tervine gustul selecției : pentru că  
aiscarea este semnul exact al me-  
ăforei, circuitul interior al elemen-  
tar utilizate este tensiunea lirică  
aactă traducind starea de conști-  
M, devenind poezie prin rotun-  
tea circuitului cuvintelor. Așa in-  
dt percepția nu este un act de  
janscendere spre realitățile lumii,  
3 corespondență între detahul ext-  
m și interior : „Licheni voraci su-  
fă fără milă / mormintele sur-  
• len viori / în amețeala cărora  
jgle / păduri s-au sinucis de-a-  
lea ori / ... / Și cîntecul uitat în  
ni gurii / se pierde ca-ntr-un  
M lichid / cu stîrvuri moi de  
jfi și holoturii / prin oglindirea  
feplui livid” (Natură moartă).  
Ik evidentă analogia **vioară** —  
iec pe care începutul poemului  
to prevedea. Timpul livid este  
lai neîmplinirii, care poate se-  
te cu o **sinucidere a pădurii**. O  
«enea poezie nu-și propune să  
Seeze din elementele ei o lume,  
& să descompună lumea exis-  
3\$. — evident o lume de con-  
ci să o **analizeze**. De aici  
toea pentru **detaliu**, care dă  
•ptici starea de multiplicare,  
\*Wuindu-i o dimensiune fixă.  
\*\*1 ajunge **senzație** : sufletul  
\*pus sub microscop, dilatat, iar  
•M pornește în nesfîrșita ten-  
” de autodefinire. Sensibilul  
\*rt descompus se recompune

în cîntec prin imagini. Imagistica  
**este** deosebit de fecundă, aidoma  
reprezentărilor unei stări de veghe  
sau nălucilor dintr-un vis, reorga-  
nizind lumea prin corespondențe.  
Aglomerarea imagistică devine ab-  
stractă nu prin elementele care o  
alcătuiesc, ci prin raporturile im-  
posibile dintre ele (metaforice). A-  
sociațiile sint de o deosebită in-  
ventivitate, neobosite — desenind  
mereu alte imagini, tot mai departe  
de privirea concretă și mai aproape  
de profunzimile sufletului. Timpul  
și istoria devin omenescul cuprins  
in oase și artere, ca să treacă mai  
apoi într-un flux al sufletului :  
**„Văzduhul vechi se scurge în pe-**  
**reți / pe orologii dînd o palidă**  
**răcoare / cînd patimi îngropate sub**  
**peceți, mucegăiesc istorii temă-**  
**toare” (Antiqua)** ; „garoafa fmne-  
gîndă pe care-o port în gură, / e  
doar iluminarea cîndva uitată-n  
oase / epava unei clipe, imaginea  
impură / a trecerii pierdute prin  
ușile cețoase” (Prin geamul vremii  
spart). Memoria, aducerea-aminte  
este doar o etapă și ea aparentă,  
câci lentila microscopului dilată to-  
tul într-un prezent continuu al  
constatării și consemnării. Ochiul  
lucid își asumă responsabilitatea  
descoperirilor din acest anotimp al  
cercetării obstinate care este „nin-  
soarea neagră”. Gradul de afectivi-  
tate redus în fața lucidității ade-  
seori cinice nu înseamnă inexis-  
tență a stărilor emoționale, ci o  
absență impusă.

Lipsesc efuziunile lirice nu pen-  
tru că nu ar exista, ci pentru că  
nu sint îngăduite, elanul liric ră-  
mine doar văpaie, doar arsură, ac-  
cent al durerii abia întrezărit. Ră-  
nile însă sint prezente : cicatrici su-  
fletești nevindecate ale căutărilor  
făcute. Gesturile proprii devin stră-  
ine și din nou apropiate prin dise-  
care. Corespondențele metaforice  
sint în majoritate alcătuite pe baza  
elementelor neumane, de aici abun-  
dența și prezența manifestă a reg-

nurilor animal, vegetal și mineral. Asociația nu este niciodată întâmplătoare : asemenea regnuri sînt scutite de disimulări, oferă reprezentări în stare pură, neviciate de intervenția gîndului : mișcarea și starea sînt și ele autentice. Fără să mai ținem cont de faptul că în natură regnul animal a căpătat pentru mintea omului reprezentări bine stabilite, raportabile unei lumi de concepție : sînt animale ce se asociază binelui și frumosului, așa cum altele se suprapun răului și uritului ; între replică și pasiune se știe bine alegerea necesară. De asemenea între apă și piatră, între ploaie și țărîină.

Așa cum, pe de o parte, abundă regnurile străine umorului, pe de altă parte omenescul este prezent printr-un procedeu mereu circumscris unei sinecdoce. Știm bine că este vorba de sufletul omului, dar conform unui naturalism intuit, din el ni se oferă un os, sau un craniu, o mină sau o gură, sau numai ochiul, retina, ca dilatări ale unei secvențe de percepție, evident mereu raportabilă întregului ; mai ales privirea care trebuie să înțeleagă, sau numai să constate confuziile, sublinierile spațio-temporale, amestecul și izolarea, atitudini fundamentale de suflet. Această privire are ceva asemănător cu cea a Domnului Teste care aneantizează lucrurile spre a le recompune în concepte : **„Speri-oase guri în lucruri se deschid / și ochi lăuntrici lunecînd afară / pe zid arată greața răului de vid / cînd orele mîncate de propriul lor oxid / o pulbere de timp în unghii ne presară / Cu milă spaima blîndeții din amprente / în amintiri aduce o clipă sau un gest / privirile ne sînt sicrie transparente / în cari respiră încă molatece și lente / Noapte și zi murind într-un amurg incest”**.

Trecutul integrat este prezentul conștientizării. Urmele vechilor istorii nu se pierd în univers, atitudinile fundamentale se reproduc la nivelul fiecărui om. Dar a conștientiza înseamnă a comunica : aici stă rostul poeziei **„A fost cîndva cămașa de cenușă / desprinderea de lucrurile moarte / și tălpile prin**

pe marginea cărților

cîmpuri cu brîndușe / și lacrima  
ce-adună și, desparte / Sfiosul timp  
s-a stins cu dedemultul / prelinse ia  
ochi de sticlă prin muzee / Rămise  
în imagini doar tumultul / altui  
timp. Și-n oase un tipar de alizee"  
(Vestigii).

Trăirile sînt în fond febrile, mereu alte nuanțe de duritate, care nu-și permit candori, nici tonuri elegiace, chiar dacă desenează nostalgii. Sinonimiile sufletului cu stările biologice vegetale devin obsesii; recurența stărilor de puritate de care vorbeam mai sus se supra-pune peste ideea de continuitate care cuprinde în sine revoltă și prăbușire, dar niciodată haos. Conform ordinii interioare a bios-ului circuitele interioare, secrete, ale substanței vii, dau măsura mișcării sufletului, oferindu-i reprezentarea autentică, aidoma vieții. Se stabilește astfel o similitudine între două circuite interioare — bios și psihic — pe care lentila micro-copului le transformă în imagini, ceea ce nu se poate vedea ta genere Poezia, cuvîntul, dau adevăratul chip acestui microcosmos în care sevele își corespund. Operația poate părea de laborator constatarea poate suferi de răceală, dar confluența se realizează •ma-einea se conturează pregnant ca o pînză fidelă ce refuză să estom-

a · p r ^ s ; t · s ^  
î viafa " lacuri lungi d\* pro-  
teine / n-avea genunchi să se ti  
aice în privirea goala / ce n-ț  
născuse încă nici una din retoej

S f / S n S - " H s ? \*

fost să mai tf.J\*?TM") fo ,,u-  
in chip de trei m £ f j ^ ^ , m ,  
bete tit ce-a fost v = = .  
vară / se ^ublmia-n »cel m  
rios fluid / Pe care . . . £ . m . a . c  
...-l desfașoară / Ut  
mîinile-lucid / J » » vt-  
cădeau - de unde • / p l a w w a  
tali celule aberan J de :  
cărora alt tonp W," , „« Ră-  
sufletul încarcerat în v  
° ^ k n -gările ^Uecte ^\*  
necScscurtravers,rea de  
ția în

104

ce nu-i aparțin dar care-i  
fonferă dreptul la căutare. Drumul  
semăna cu căderea ninsorii  
sau cu prelingerea ploii, impru-  
mutîndu-și destinele naturii, pen-  
tru ca prin taina ei să-și pătrun-  
dă propria taină (Zăpadă silnică,  
ploi). Alteori drumul este cel al  
tărîniî, drum de cîrțiță neștiutoare,  
scobind temerar întunericul de  
teama luminii. La rindu-i lumina  
.. transfigura căutarea, modificînd  
imaginea. Necunoașterea ar deveni  
cunoaștere, reluarea, a cita oară,  
a metaforei privirii (ingerii călăi).  
Dar privirea poate fi iluzorie și  
poetul folosește întreagă recuzita  
visului, vis în care iluzia, element  
primordial, se desface la rindu-i  
și detalii și suferă metamorfoza  
prin traducerea exactă a sensuri-  
lor lor. Din iluzie se regreuează  
și motivul oglinzii poate spre infi-  
nite dedublări, poate spre imagi-  
nea caleidoscopică (A altuia umbră).  
Dincolo de aceste motive se dove-  
dește pregnant motivul gestației  
cujminînd cu simbolul eului sau  
pruncului liniștitor de latențe, ves-  
tigii în stare pură, purtătorul de vi-  
itor, care conține în el datele unei  
moșteniri de spirit dar și ale evolu-  
ției viitoare.

Destul de rar și totuși hotărîtor  
se naște motivul cuvîntului în sine,  
și el semn al gestației de spirit,  
loc al confluențelor, al accentelor  
intime ca și al marilor viziuni,  
taină și cheie de boltă, alcătuitor  
și colorist al unui peisaj imaginar  
născut din idei și devenit imagine  
prin legăturile și asociațiile sale.

Tentativa lui estetică este din  
cele mai dificile, dat fiind că evită  
polisemiile și păstrează cuvîntului  
sensurile lui denotative. De aici  
uneori o oarecare rigiditate în cons-  
trucție, care poate aluneca spre  
desuetudine. Dar poemele rămîn  
ficum semne de forță, dată fiind  
Soarea verbală, duritatea expres-  
sa care nu evită vocabularul de  
lp arghezian și chiar mai mult :  
\*tpi, omizi, stîrvuri, prin care nu  
\* scotează sonorități ci exacti-  
ale determinărilor. Metafora  
lată nu este principal instru-  
it poetic, ci numai lanțul, în-

105

tregul poem, resimțit ca totalitate.  
Metafora este de cele mal multe  
ori incandescentă, furibundă și tă-  
ioasă, alteori alunecoasă și puțin  
stîngace. întorsăturile sintactice sînt  
uneori excesiv de clasicizante,  
stînjînd alături de duritatea sen-  
sului cuprins. Ne-am dezobișnuit de  
rimă și ritm și mărturisim că sur-  
priza regăsirii lor nu este dezagre-  
abilă. Stă aici un aplomb al tonului  
care însoțește cinismul privirii.  
Timbrul adesea sentențios se sal-  
vează prin insolitul situațiilor ima-  
gistiche. Poezia este exclusiv cere-  
brală, și doar cînd vorbele scapă de  
cenzura durității, rareori scuturîndu-  
se de accentele reci, desenează  
cite un elan liric totuși reținut,  
într-adevăr, formula poetică este  
unică, fără mari variații, responsa-  
bilă dar demult știută. Se pot recu-  
noaște uneori, foarte rar, ce-i drept,  
sistemele lui George Magheru (de-  
loc curioasă întîlnire). Lupta pentru  
insolit este acerbă și vizibilă de  
multe ori. Poezia este fără îndoială  
interesantă ca rezonanță și con-  
cepție.

florin mihăilescu

• © « • • • • •

alexandra  
george: „semne  
și repere” \*1

Pină la „Marele Alpha” (1970),  
Alexandru George era autorul unui  
volum de proze, recent și acela,

\*) Editura „Cartea românească”,  
1971

pe marginea cărților



„Simple întâmplări” cu sensul la urmă” (1970), întâmpinat în genere cu stimă și simpatie, dar fără alte ecouri mai adânci. Cartea consacrată lui Tudor Arghezi îl aduce dintr-o dată în centrul atenției critice prin câteva calități ce deveneau limpezi.

Ceea se uimește mai întâi la Alex George este libertatea pe care și-o ia cu dezinvoltură și fermitate de a reexamina dintr-o perspectivă critică absolut personală cele mai statornicite adevăruri generale. Gestul e însoțit inevitabil de un soi de prospețime reconfortantă care nu poate să nu producă o reală plăcere spiritului emancipat de sub domnia prejudecăților. Sint exprimate astfel puncte de vedere interesante, chiar dacă uneori contestabile, de pe urma cărora exegeza argheziană nu are decât de profitat. Poetul apare într-o lumină nouă, care incită la adevărate sau la replică, ceea ce înseamnă că trăiește sub raport critic. De la „Marele Alpha” încoace, Alex George și-a intensificat activitatea publicistică pentru a-și confirma aceleași însușiri de inteligență, lectură și vervă polemică prin care se impune azi ca una dintre cele mai autentice prezențe din câmpul criticii noastre. O parte dintre studiile și articolele sale, unele publicate în presă iar altele mai vechi și inedite, și le adună acum în volumul nu de mult apărut sub titlul „Semne și repere”. Interesul său merge aproape în exclusivitate către autorii omologăți de istoria literară sau către aspectele de sinteză ale epocii moderne. Alex. George nu practică ceea ce se cheamă critica literară curentă, nicidecum cronică actualităților editoriale. Pasiunea lui pare a fi readucerea în discuție a unor probleme aparent clasate, pentru a modifica și uneori chiar răsturna unghiul de vedere asupra lor, „în răspăr” cu opinia comună, ca să utilizăm o expresie ce-i aparține și care i se potrivește și lui de minune. Alex. George cultivă poza singularității, proclamându-se chiar „cu totul străin de viața literară”. Judecățile și constatările sale ar fi „rezultatul unui travaliu zăvornic, al

unui om prin excelență „**•**” (p. 6). excelența singuratic”

Și singularizarea incens **M,;, J** la nivelul expresiei critice nV'r^ pe cit poate locul' cornul

care intră și „știm ce „doză fi”  
ironie sau autoironie amuzantă m  
intrebuințează astfel formule S  
„pentru mai multe cuvinte- («m?

ză ta i^rn'v^vește'' (=epui.e.l  
za) (p. 140) și „lucrarea literară ,  
lui-,” top 54, 88, 283, 300 etc.) A?!)  
data; m oc de a spune „ca ciuper-  
cile după ploaie”, scrie: „ S  
dupa ploaie angiospermele” (rTsT  
Aici ironia e vădită ca și în căzu,”  
nle numeroase, de stil ceremonios  
protocolar. în polemică Al. Geonfe  
?” „P...P™ntul „domnia  
sa (p. 73 etc.) sau vorbește despre  
„cele patru ale domniei sale arti-  
cole” (p. 43).

Solemnitatea aceasta este însă extrem de periculoasă, întrucât ascunde de cele mai multe ori delimitările cele mai categorice. Criticul pare a încerca, prin variație terminologică și politețe stilistică să pună o estompă duriității replicii sale, dar efectul polemic rămâne departe de a se diminua, ba, am zice, tocmai dimpotrivă. Adevărata politețe a lui Alex. George trebuie căutată însă altundeva și anume în faptul de a argumenta o afirmație („Argumentația e capitol al politetii, spunea Paul Zarifopol” cf. p. 5), în caracterul diferențiat al obiectivelor sale.

Desigur argumentele pot fi primite sau nu, dar ele există întotdeauna, fie că e vorba de Camil Petrescu, scriitor a cărui însemnătate Alex. George o găsește insuficient subliniată de istoricii literari, fie că e vorba de G. Călinescu în legătură cu ale cărui romane scrie, — am spune, — un nedrept capitol al cărții sale, evident inadecuat criteriilor pe care acestea le-ar fi implicat, dar nu mai puțin pasionant ca ideea, poate tocmai prin dificultatea obiectivului pe care și l-a propus. Critica, spunea Lovinescu odată, este o artă de dozaj al luminiilor și trebuie observat că de data

f. Alex George le-a repartizat într-o perspectivă improprie. seamă unele dintre constatările lui susține, ele sînt chiar utile frîindu-l obiectul sub un aspect negativ, eludînd semnificația valorii. Or, din acest punct de vedere, rezistența romanelor cărnesciene, cu toate inegalitățile și insolitul lor, e probată de timp. «potrivit devine atunci tonul criticului (vezi p. 224), deși și fulgerele pe care și le-a

atrăs. p.r. Alex. George este un nonconformist al criticii, un spirit independent prin excelență, a cărui voiaje pare să fie tendința spre dezinstituție. Emarcînd că în jurul ini Trmuz tradiția a creat o legendă el reia chestiunea în discuție pentru a infirma calitatea de scriitor a autorului „Paginilor bizare”.

O concluzie utilă a frondei literare este că nimeni nu se poate sustrage criticii. Pe lângă aceasta, e totdeauna de dorit înmulțirea perspectivelor de interpretare în jurul unei opere, tocmai pentru a anula relativismul istoric al obiectului care împiedică prin natura lui o abordare integrală. Iată de ce considerăm ipotezele critice ale lui Al. George drept un stimulent foarte fecund al schimbului de opinii.

Spuneam apoi că judecățile sînt indeobște diferențiate. Cu Al. Pauleologu polemizează explicit sau implicit, dar în condiții de perfectă urbanitate și cu recunoașterea tuturor punctelor de acord, lui G. Călinescu îi contestă calitățile de romanțier, cu excepția „Enigmei Otiței”, dar îi respectă de fiecare dată tensiunile de mare personalitate. Acest nod diferențiat al criticii românești de la adevărul lansat încă de Kogălniceanu conform căruia romanțierul este obiectul ei și nu autorul, este unitate pretinde a demonstra personalitatea creatoare în toate actele ei, nu trebuie negat că el și bătrînul Homer așipește.

Pluralitatea interpretărilor în critică, am spus-o și altădată, se datorează faptului că polivalența sau polisemia obiectului artistic se dezvoltă numai prin înmulțirea conținuturilor interpretative, latențele de care nu pot funcționa altfel decît în prezența unor elemente de perspectivă neconținut noi. Din acest motiv nu credem în putința unei critici exhaustive, totale, a unei critici a tuturor metodelor de investigație, și numai în măsură posibilă, certă de a avansa adevăruri relative, nu însă și subiective, într-un proces istoric infinit de aspirație spre adevăruri absolute. Această împrejurare asigură caracterul nepuizabil al cunoașterii critice, ca de altfel și al celei științifice.

Ineditul unei opinii critice este dovada existenței și aplicării unui sistem de referință propriu care, în condițiile probității și supunerii la obiect, nu poate să nu genereze o recepție nouă și proaspătă a operei literare. Obiectivitatea nu e în conflict cu această libertate de interpretare pentru că cea dintîi se referă la relația cu opera și aceasta nu poate fi decît, una de naturală dependență, iar cea de-a doua presupune raportarea la opiniile celorlalți. O critică ideală se întilnește în cele din urmă cu concluziile cele mai străine și mai distincte în aparență. Timpul scoate la iveală legăturile mai profunde prin umplerea golurilor dintre soluțiile contradictorii. Cînd o opinie e sinceră, izvorită adică dintr-o contemplație dezinteresată a obiectului, ea nu trebuie respinsă. În peisajul democratic al criticii, ar fi o pierdere pentru toți.

Curiozitatea situației lui Al. George vine de acolo că, deși reprezintă o atitudine de emancipare față de locul comun al ideilor critice, teoretic, el îndreptățește, cel puțin uneori, alte încheieri. Refuzînd pretențiile creatoare ale criticii (cu toate că termenul e rău ales, întrucît critica este în adevăr crea-

aproape parte din familie, își împletesc viețile, spionindu-se cu nepăsare sau respect, cu ciudă și în taină; astfel ele ating un moment de confruntare, de ciocnire directă care le schimbă traiectoriile vieții. Personajele n-au însă mobilitate, nu-și părăsesc „rolul”, urmărind o linie dreaptă, de unde și dificultatea de a se suprapune peste sinuozitățile vieții celuilalt. Este adevărat că există o oscilație lăuntrică a personajelor, dar ea se consumă în tipare fixe, nereușind să se „reverse”, să le încălzească.

Prima parte a cărții este cea mai bună: aici se încheagă nodul central al dramei ce va urma, primele trăsături ale celor ce vor purta dialogul, sau vor monologa, pentru a ajunge la o justificare și o clarificare a unei opțiuni de viață. Impresia care se întărește pe măsura parcurgerii cărții este asemănătoare cu ștergerea parbrizelor pe timp de ploaie; abia se acoperă geamul cu picături când ștergătorul limpește; abia se adincește sondarea psihologică sau se deschid sufletele și imediat se petrece stagnarea, suspendarea mersului unui gând, sau a unui sentiment și efectele potențiale sunt distruse. Drama care-i cuprinde pe toți ar fi putut avea o desfășurare multilaterală, o extindere în fondul complex al omului, căci există în fiecare personaj un simbul incendiar oare așteaptă să explodeze. Cartea conține o mișcare contradictorie de viață: succes-frustrare, care-i antrenează pe toți patru și din care vor ieși înfrinți. Fiecare personaj are un moment de eroare, de alunecare pe o pantă strîmbă, dar cu excepția profesorului Corbeanu — care își reamintește viața —, ceilalți n-au timp să privească în ei, să se analizeze lucid și să ia hotăriri. Ei știu doar să condamne sau să se lase furați de eroarea profesorului, de furtul comis de acesta, care le schimbă drumul. Există un dezacord adînc pe plan afectiv și profesional între tată și fii, dar el nu se rezolvă decît la suprafață, pentru că momentul posibil de confruntare se consumă doar între

Corbeanu și Bogdan; acesta din urmă se vrea judecător, gata să dea verdicte iar tatăl se pierde în explicații, astfel încît cei doi U trimit replicile fără să se întînească.

Profesorul care a avut o ascensiune lentă și sigură a fost torturat mereu de o plictiseală nelămurită de un gol pe care nu-l putea acoperi, în timp ce prietenul său de studenție — Albescu — a avut totul, și mai ales idei. Deși a cunoscut „bucuria descoperirii” (ideea unei importante invenții), Albescu „a fost frustrat de aceea a recunoașterii și a realizării”. El moare lăsînd ideea în suspensie și atunci Corbeanu și-o însușește, o perfecționează și o prezintă ca a sa. Viața îi rezervase un succes tardiv, glorie pe care nu o mai spera. Singurul care îi cunoaște taina este Bogdan; pentru el, furtul săvârșit de către tatăl său — care ocupă un post însemnat și se bucură de stima celorlalți — are drept consecință înfringerea și nerealizarea. Dar el nu face nimic spre a se smulge din această stare, nici măcar nu încearcă să lămurească lucrurile cu tatăl său, ci doar într-un tîrziu, cînd invenția va face vîlvă, îi cere tatălui să dezvăluie adevărul. Bogdan povestește totul fratelui mai mic, iar acesta, zguduit de cele aflate, se prăbușește și el, moral și social.

Băieții suferă o frustrare definitivă, dar căderea lor este mai degrabă un fel de completare a eșecului profesorului ce se trezește astfel cu o dublă netaiplinire și profesional și în viața de familie; ca un fel de demonstrație a incapacității lui de a se autodepăși. Profesorul a acumulat de-a lungul vieții „o disperare fără noblețe care avea nevoie cu orice preț de un succes — fie el cît de mincinos — ca să-și acopere neantul”.

Toate personajele se zbat în singurătate și încearcă — păcat că nu conving mai mult — să o acopere cu un succes temporar, cu o dragoste, cu o taină. Prin singurătatea lor fumurie se ghicește eșecul, ispita, nerealizarea, uneori revolta.

**pe marginea cărților**

ga în care se mențin este aceea  
nui compromis cu ei înșiși din  
nu se pot salva, deși încearcă  
tînă adevărul,  
nt interesante în carte unele  
tatii ale autoarei, aș zice chiar  
iridicații regizorale, care fac de-

*Itul* ... ..  
tensitatea întimplărilor : „Seară  
•” de vară. Nervozitate. Cu-  
ltele Sandei înțepă, ciupes  
igirie”-

Senzația continuă de trecere a  
ului. de anticipare a unor  
nimente grave este dată de o  
Ladare a cuvintelor, de notații  
Lfte concise : Mama băieților  
iegi se întoarse, reieși, se rein-  
Li.se, aduse, așternu, orindui, tăie,  
„e,” umplu, distribui” ; sau :  
ochii experți, uzați, lunecară, ciu-  
Sără, spicuiră, zvirliră în lături, se  
Laxă la ultimele rânduri, la nu-  
dele menționate...” Frecvență este  
repetiția de adjective, care aduce  
o undă de lirism în atmosfera căr-  
ții: „Lunecă, alunecă pe miini, pe  
Jjii, albă, argintie, fluidă, dulce,  
elinștită, tristețea tînără între  
șereții mici și albi”.

## n, ni(escii

i i . . . . « . <

## faleriu cristea, .tînărul

io s t o i e v s l

În lucrarea sa apărută la sfârșitul  
\*i trecut la editura „Cartea ro-  
foască”, Valeriu Cristea se ocupă  
•spera elaborată între 1846, data  
sicarii primului roman, *Oameni*  
ei, și 1849, anul condamnării

și deportării în Siberia, care în-  
cheie prima perioadă din creația  
lui Dostoievski. Scopul lui este de  
a demonstra continuitatea operei  
scriitorului rus, negată de unii  
exegeți, de a infirma părerile po-  
trivite căroră între prima și cea de  
a doua perioadă de creație ar fi  
existat un hiatus interior, provocat  
de întreruperea și zguduirea din  
timpul ocnei. Convingerea autorului  
este că nu a fost decît o suspendare  
„pur exterioară” a activității lite-  
rare, fără „repercusiuni de ordinul  
revelației mistice”, că „premisele  
marilor realizări de mai tîrziu „tre-  
buie căutate „în cuprinsul activi-  
tății literare însăși, în perioada în-  
ceputurilor”. „Studiate prin prisma  
unui *comparativism intern*, spune  
el în continuare, primele manifes-  
tări literare ale lui Dostoievski se  
relevă surprinzător de bogate în  
anticipări. Scriitorul universal de  
mai tîrziu se prefigurează în debu-  
tant”.

Amestecul de „sentimental” și  
„demonic” din caracterul persona-  
jelor dostoievskiene, „ambiguitatea”  
lor ar fi, astfel, o dovadă peremp-  
torie a continuității. „Dacă se poate  
urmări o infiltrare a demonicului  
în personajele «sentimentale»- de  
început (...), nu mai puțin poate  
fi surprinsă latura «sentimentală» a  
unor personaje «demonice». Și, mai  
departe : „O adevărată halucinație  
a «lupului» străbate întreaga operă  
a lui Dostoievski de la început pînă  
la sfîrșit. Pe urmele personajelor  
sale din tinerețe, bune ca pîinea  
caldă, el caută, bănuitor, amprente  
de gheare”.

Fără îndoială că nu se poate vor-  
bi de o ruptură tranșantă între  
cele două perioade de creație din  
opera marelui scriitor rus, că există  
elemente comune între lucrările de  
tinerețe și operele maturității ar-  
tistice. Dar nu poate fi negată, sau  
considerată „pur exterioară” nici ex-  
periența anilor de deportare, după  
cum nu poate fi negat misticismul  
scriitorului. Dacă nu a creat un nou  
Dostoievski, ceea ce ar fi absurd să  
se susțină, experiența aceasta sum-  
bră i-a accentuat anumite predis-  
poziții. E greu de afirmat că și

fără ea opera sa ar fi fost aceeași. Aș spune, dimpotrivă, că din punctul de vedere al operei, anii de surghiun au constituit o experiență salutară.

„Corespondențele” de care vorbește Valeriu Cristea, dintre primele și ultimele lucrări, sînt sau mai mult exterioare (situații, teme), sau prea generale (senzualitatea cutărui personaj din *Oameni sărmani* oare ar „prefigura” toată galeria „senzualilor” din opera scriitorului) pentru a fi pe deplin concludente. Mania persecuției și voința de putere sînt două din trăsăturile fundamentale ale eroilor dostoievskieni. Domnul Proharcin, din povestirea cu același nume, le-ar întruni pe amîndouă. El e un fel de Harpagon, foarte apropiat de caracterul tatălui scriitorului, care a fost o „obsesie fundamentală” a creației lui Dostoievski, ne spune criticul. Cînd aude că numărul funcționarilor va fi redus, Domnul Proharcin e cuprins de un sentiment de teroare care îi este fatal. Dar moartea lui nu e cauzată de spaima micului slujbaş de a se vedea pe drumuri (sub salteaua lui se vor găsi aproape 2500 de ruble — o avere!) ci de... visul de putere care se vede astfel zădărnicit. „Frământările inexplicabile, care-l duc pînă-n pragul nebuniei și din pricina cărora sucombă, provin în realitate din teama că o dată scos din slujbă el nu și-ar mai putea continua planul său gigantic, zămislit pe vremuri în umbra paravanului și pus de atunci în aplicare cu toată furia vădită a firii sale intunecate și îndărătnice, de a deveni, prin acumulare, un capitalist, un stăpin, un Napoleon”. Prin această voință de putere contrazisă, Proharcin ar anticipa „Napoleon-ul lui Raskolnikov”.

Deși logică, aparent, și subtilă, demonstrația nu cred că se susține. Ea complică prea mult dialectica interioară a personajului. Avariția pur și simplu mi se pare suficientă pentru a o explica. „Viciile” sau „vrituțile” personajelor primei perioade au în primul rînd implicații

sociale, prin care rămîn cir

de sursă gogoliană, spre deosebire de marile opere ale maturității și viziunea lor tragică asupra oșu și avînd imitari de

Palzunkov, care pl.g. după fiecare ticăloșie g, J ^ " face, este și el un personaj ambli și anticipativ : „Amestec S și generozitate, de serviHS demnitate, de lașitate T c ^ £ iubire și ură, PalzunkovT «5 anunța prin complexitatea sa de concertanta pe omul din subterani din însemnări... Lebedw d£ *Idiotul*, Trusoțki din *Etert soț* și pe Fiodor Pavlovici *în Frații Karamazm* reprezintă ^ dintre creațiile cele mai importante din perioada debutului brelungit al lui Dostoievski”.

Mai mult decît de analiza în sine a operei, autorul e preocupat de „corespondențele” dinlăuntru ei. El vrea să sugereze un fel de desceadență a unor personaje din altele. În literatura lui Dostoievski ar exista o dezvoltare, o creștere a unor tipologii, situații, teme etc. din altele, la început embrionar\*, pentru ca, trecînd prin faze intermediare de metamorfoză, să ajungă, în operele capitale, la limita maximă a dezvoltării lor : „Din visarea încă voluptuos incoherentă a lui Ordinov se vor cristaliza cu vremea luciditatea corozivă a omului din subterană, orgoliul napoleonian al lui Raskolnikov, argumentele de refuz al creației ale lui tva Karamazov”. Sau : „Precum un stejar există, virtual, în întregul lui, cu uriașa sa coroană cutot, într-o minusculă ghindă, toată opera lui Dostoievski se află cuprinsă în nuvela de la 1847”.

Impresia este că autorul forțează notele anticipative, că observat\* făcute la lectura operelor din ultima perioadă sînt considerate nu o dată drept realități estetice ale primei perioade.

Preocupat mai mult de analogiile exterioare, fără însă a neglija unele deosebiri de substanță, Valeriu Cristea vorbește adesea de

scriitorului. („Citeva din  
• Hpalele teme dostoievskiene,  
„nurji ... „ maturitate, se con-  
bsează în acest personaj într-un  
% de simțea: tema copilului, a  
Storului » cruzimii, a vinovă-  
\*) Nu știu exact ce sens acordă  
ifai'ci" termenului, dar nu cred că  
poate vorbi la Dostoievski de  
Ls mai ales în opera de matu-  
itate Literatura sa e una de ob-  
Si în care „temele" nu sint decit  
Rectul exterior, prezența concretă  
«obsesii»!

Așadar, Valeriu Cristea afirmă  
Jjnuitatea operei dostoievskiene,  
iind drept dovadă elemente an-  
ipative din prima perioadă și  
Sificrnd astfel viziunea fragmen-  
•Mi a unor exegeți. Ceea ce co-  
•aspunde, de altfel, într-un alt plan,  
'postulatul unității fundamentale  
j marilor personalități creatoare.

Necesară și justă, demonstrația  
aipirică nu este și suficientă. Ea  
•j are suplețea speculației, legi-  
ca în cazul lui Dostoievski, care  
•ji trebuie să surprindă structura  
șimă a personalității artistice, for-  
•jla sensibilității estetice.

Correspondențele de situații, teme  
z (care se pot afla și la scriitori  
ierți) nu ar fi concludente fără  
aste corespondențe psihologic-spi-  
Sale. Acestea l-ar fi dus pe cri-  
:la confirmarea continuității, dar  
la sesizarea *mutației axiologice*  
je survine în cea de a doua pe-  
tală.

W există (și există) elemente  
«tefervație critică, comune celor  
«ă perioade, semnificația lor este

esențial alta. În prima perioadă  
ele au, cum am anticipat, o fina-  
litate socială, în timp ce în ope-  
rele capitale aceleași elemente se  
restructurează în sfera și sub im-  
perativul conștiinței.

Este vorba deci de o mutație  
axiologică din social în planul con-  
științei. Așa privity lucrurile, va  
trebui să luăm în considerație nu  
numai continuitatea ci și *disconti-  
nuitatea* operei lui Dostoievski.

Dacă ar fj să căutăm o analo-  
gie, am găsi-o în *relația de conti-  
nuitate și discontinuitate* dintre  
*Fata în grădina de aur și Lucea-  
făru*, prima constituindu-și alegoria  
din elemente de mit, a doua dind  
acelorași elemente o dimensiune  
interioară, inexistentă în prima.

Insuficiența opticii și deci și a  
demonstrației vine, între altele, din  
absolutizarea *comparativismului in-  
terior*, de care am amintit, care se  
desfășoară după o „lectură inversă”  
— cum precizează autorul — și  
care comportă tocmai din această  
cauză, riscul unui apriorism critic.

Dacă nu împărtășesc intru totul  
punctul de vedere al autorului și  
nici întotdeauna unghiul din care  
el își desfășoară demonstrația, tre-  
buie să notez existența unei idei  
centrale, prezentă în fiecare pagină,  
și construirea unei argumentații de  
o remarcabilă dozare și coerență.  
E limpede că din capul locului el  
a știut ce avea să spună, că a  
meditat cu răbdare asupra planu-  
lui lucrării sale. într-un limbaj  
fluent și frumos, criticul și-a rea-  
lizat integral intenția.

**henri wald**

## **limbaj și cultură**

Animalele se adaptează la mediu, oamenii îl transformă. Prin invenția uneltei și a limbajului, acțiunea spontană asupra mediului devine muncă dirijată conștient. Opunându-se mediului, prin unealtă și limbaj, omul nu se mai adaptează la mediu, ci adaptează mediul la el. Însă, la început, uneltele și limbajul au fost prea rudimentare pentru ca omul să poată reflecta „Necunoscutul” din spatele lucrurilor asupra cărora acționa sub forma „Esenței”. Mii de ani, oamenii au reflectat „esența” sub forma individualizată a unor ființe demiurgice. Și deoarece nevoile lor creșteau mai repede decât puterea pe care o aveau asupra naturii, oamenii au încercat să înțeleagă și să SE înțeleagă cu „Necunoscutul” prin mituri și magie. A trebuit să treacă multă vreme pînă cînd miturile au devenit teorii și magia a fost înlocuită cu practica științifică.

Dacă adaptarea animalului la mediu nu are nevoie decît de oglindirea directă a individualului, a fenomenului, a întîmplătorului, a unui viitor nemijlocit legat de prezent, munca umană are neapărat nevoie de reflectarea mediată a generalului, a esențialului, a necesarului, a iterativului. Animalele nu se pot desprinde de fenomen pentru a începe cunoașterea esenței. Fără unealtă și limbaj nu este posibilă cîștigarea acelei independențe relative față de mediu, strict nece-

sară gîndirii. Neîncetat bombardate cu informații din partea mediului înconjurător, animalele nu se pot „retrage” pe platforma mai înaltă și mai calmă a limbajului, de unde poate fi descoperit ceea ce este general în lucrurile individuale. Animalele nu dispun de stabilitatea relativă a cuvintelor pentru a putea detecta, astfel, stabilitatea relativă a proprietăților generale. Numai omul este capabil să pătrundă dincolo de individualitatea lucrurilor, deoarece numai el a fost în stare să inventeze singurul instrument — limbajul — cu ajutorul căruia se poate face abstracție de însușirile individuale și se poate, astfel, cristaliza reflectarea generalului în forme logice. Limbajul este singura cale prin care omul poate „scormoni” fenomenele pînă ce dă de esența lor. Colaborînd în lupta cu natura, oamenii sînt nevoiți să comunice comunității ceea ce este comun și deci comunicabil din diversele lor experiențe individuale. Rostind cuvinte asemănătoare ori de cîte ori aveau de-a face cu lucruri asemănătoare, oamenii au izbutit să facă abstracție de proprietățile individuale și să reflecte, în cele din urmă, pe cele esențiale. Fiind principalul mijloc de comunicare umană, limbajul devine și principalul instrument al gîndirii. Cuvîntul, ca semnal al semnalului, cum spunea Pavlov, este produsul unei instanțe

cerebrale cu o structură morfo-funcțională calitativ superioară pe scara filogenetică. Cuvântul stimulează, prin intermediul căilor auditive și vizuale, ariile analizorului cortical scurtcircuitând instanțele inferioare ale gândirii senzoriale și generând astfel, posibilitatea gândirii, a abstractizării și generalizării.

Unii psihologi mai confundă și astăzi existența proprietăților generale în lucrurile la care se adaptează animalele cu reflectarea acestora de către animale. Ei pretind că nu reflectarea generalului deosebește oglindirea animală de cunoașterea umană, ci autonomizarea cunoștințelor generale în concepte, însă reflectarea proprietăților generale nu poate fi anterioară formării conceptului. Stabilitatea relativă a esențialului nu poate fi cunoscută decât prin stabilitatea relativă a formelor logice. Oricât de apropiate filogenetic de om, animalele nu pot oglindi decât individualitatea lucrurilor și, cel mult, asemănarea dintre ele. Cunoașterea generalului este exclusiv conceptuală. Pisica nu știe că bea „lapte”, ci bea ceea ce numai oamenii știu că este „lapte”. Oamenii pot transforma natura, deoarece pot anticipa, cu ajutorul conceptelor formate în cuvinte, rezultatele intervenției lor în mersul lucrurilor, însă transformarea naturii de către om nu anulează adaptarea omului la natură, ei i se adaugă doar. Omul nu trăiește numai în noosferă, ci și în biosferă. Transformând natura, oamenii trebuie să țină seama de faptul că, la un moment dat, zestrea lor biologică nu va mai fi suficientă pentru a se acomoda la mediul nebiologic și chiar antibiologic pe care și l-au creat. Numai un imens efort de constrângere intelectuală va mai putea salva, atunci, situația. Transformarea naturii nu înseamnă distrugerea ei, ci folosirea ei la construirea culturii. Restabilirea echilibrului dintre natură și cultură, dintre adaptare și transformare, cere omului contemporan să-și folosească în mai mare măsură prin-

cipala sa caracteristică naturală: enormul său creier. Prin forța sa intelectuală, omul poate trece de la actuala evoluție pe care o „sufără” la un progres social pe care să-l „conducă”. Este tocmai ceea ce încearcă socialismul. Adaptarea omului la nevoile „Mașinii” este efectul fatalismului, nu realismului. Realismul cere adaptarea mașinii la nevoile omului.

## 1. contra-entropie și antropocentrism

De câteva sute de ani, antropocentrismul primește lovituri din ce în ce mai grele. Copernic a demonstrat că pământul nu se află în centrul lumii, Darwin a explicat că omul nu e de origine divină, ci se trage din maimuță, Freud a arătat că ideile n-au o origine spirituală, ci una sexuală, Wiener a argumentat că succesele oamenilor în lupta cu natura nu pot fi decât slabe, vremelnice și locale, deoarece „niagara entropiei crescînde” va șterge de pe planeta noastră toate diferențele dintre cald și frig, dintre adevăr și eroare, dintre natură și cultură, „pentru a forma focul alb al unei noi stele”...

După cum entropia este o măsură de dezorganizare și de uniformizare, informația este o măsură și de diferențiere, este deci contra-entropie. Termenul de „contra-entropie” exprimă mai bine lupta omului cu natura decât „negentropie” sau „antientropie” care înseamnă mai mult opoziție decât împotrivire.

Legea creșterii ireversibile a entropiei, sau, cum se mai numește, cel de al doilea principiu al termodinamicii, este astăzi transportat din fizică în biologie și din biologie în sociologie.

Extinzînd legea entropiei crescînde de la natură la cultură, structuralismul ajunge la concluzia că „Antropologia” ar trebui să fie, de fapt o „Entropologie”, adică o știință care să studieze pieirea omului, datorită creșterii ireversibile a entropiei.



Numai că poziția centrală a omului în univers nu depinde nici de locul pământului în sistemul solar, nici de originea divină a spiritului uman, nici de puritatea spirituală a ideilor, nici de suspendarea entropiei, ci de puterea crescândă a omului asupra mediului său inconjurător.

Inventînd „a doua unealtă a muncii”, cu ajutorul căreia poate să perfecționeze producția la infinit și „o a doua articulație a limbajului” — fonemele și fonogramele — cu ajutorul căreia poate să perfecționeze comunicarea la infinit, omul a devenit un izvor permanent de contra-entropie. Istoria omenirii este istoria creșterii plus-produșului și a plus-informației. Cu ajutorul celei de a doua unelte, oamenii pot produce mai mult decît consumă, iar cu ajutorul celei de a doua articulații, oamenii pot crea mai multă informație decît primesc.

Prin unealtă și vorbire a început istoria producției și a comunicării. La un moment dat, oamenii au ajuns să producă mai mult decît trebuiau neapărat să consume și să comunice mai mult decît trebuiau neapărat să știe. Cu ajutorul uneltelor, omul obține mai mult de la natură decît cu mîna goală, iar cu ajutorul vorbelor, el află mai mult despre natură decît numai cu simțurile. Roțile pot transporta o cantitate mai mare de produse decît picioarele, iar vorbele pot vehicula o cantitate mai mare de informație decît gesturile.

Putearea contra-entropică a oamenilor asupra naturii este continuu sporită atît de perfecționarea uneltelor, cit și de dezvoltarea vorbirii.

Însă forța contra-entropică a omului în fața naturii intră în faza ei de creștere deplin umană abia după inventarea celei de a doua unelte a muncii și a celei de a doua articulații a limbajului. Prima unealtă a muncii și prima articulație a limbajului sînt prea legate de procesul de producție și de comunicare ca să permită inventarea

unor noi unelte și a unor noi <sup>TM</sup> unte. A doua unealtă U<sup>TM</sup> și omului nu numai să perfecționeze primele unelte, dar și <sup>TM</sup> greascl<sup>TM</sup> altele noi iar a doua articulată îi da posibilitatea nu numai să La reasca informația senzorială prin' tr-una intelectuală - datorită foifei inductive a metaforei - <sup>TM</sup> l sa creeze, prin sinteză, altele noi

A doua unealtă și „doua” articulație se aseamănă între ele prin faptul că amîndouă sînt doar T direct legate de procesele de mo

slujesc. A doua unealtă produce unelte, nu bunuri de consum ^ a doua articulație produce cuvinte nu idei de comunicat. Vna produce mijloace de producție, iar cea lalta, mijloace de comunicare. Ambele ciștigă față de procesele p. care le servesc o independență relativă convertibilă în libertate de creație. Caracterul „neconsumabil” al celei de a doua unelte și caracterul „nesemnificativ” al celei de a. doua articulații au dat omului o libertate de analiză și sinteză oare a deschis calea nelimitată a dezvoltării tehnicii și gîndirii.

„Prima articulație a limbilor naturale realizează un codaj economic în care aceste milioane sau miliarde de mesaje distincte pot fi construite cu ajutorul cîtorva mii de unități reîntrebuințabile de la mesaj la mesaj și care sînt monemele : cantitate care este pe măsura tuturor memoriilor umane, chiar cele mai sărace” K

„A doua articulație apare ca un supracodaj supra-economic. Nu numai că putem exprima toată experiența noastră cu ajutorul cîtorva mii de moneme, dar aceste cîteva mii de moneme sînt făcute ele însele pornind de la treizeci pînă la cincizeci de semne sonore minime, după limbă: fonemele fiecărei limbi” <sup>2</sup>.

Fără a doua unealtă a muncii și a doua articulație a limbajului n-ar

1) Georges Mounin, *Clefs pour la Linguistique*, Paris, Seghers, 1971, p. 65.

2) *Ibidem*

fi fost posibile nici „revoluția intelectuală” săvârșită de inventarea alfabetului și nici succesele „revoluții industriale”. Trecerea de la pictogramele și ideogramele scrierilor străvechi la literele alfabetului și simbolurile matematice n-ar fi fost posibilă fără descoperirea și utilizarea celei de a doua articulații a limbajului. Pictogramele și ideogramele „descriu” încă prea mult fenomenele ca să poată „transcrie” mulțumitor vorbirea despre esența lor; în vreme ce pictogramele și ideogramele mai mențin ideile în preajma lucrurilor, literele alfabetului eliberează uriașa forță creatoare a gândirii.

Prin limbaj, în general, dar prin a doua articulație a lui, în special, inteligența se transformă în intelect și omul trece de la „oculirea obstacolelor” la rezolvarea problemelor, de la adaptare naturală la construirea culturală, de la întârzierea entropiei la contracararea ei.

Dacă omul n-ar fi nimic altceva decât o ființă mai inteligentă decât celelalte atunci gândirea s-ar reduce la starea pragmatico-afectivă care întovărășește mînuirea unui sistem de semnale. Însă omul, prin energia metaforică a vorbirii sale, prin capacitatea sa inductivă, poate abstractiza și generaliza la infinit, poate analiza și sintetiza continuu, sporind neconștient cantitatea de informație. Inventivitatea culturală de organizare și diferențiere se opune mereu tendinței naturale de dezorganizare și uniformizare. Omul devine capabil să evite și „moartea informațională” a societății, și „moartea biologică” a vieții și cine știe dacă nu chiar „moartea termică” a sistemului nostru solar.

Este adevărat că nu trebuie neglijată nici tendința entropică pe care o suferă însuși limbajul. Prin banalizare, adevărurile nu devin erori, dar încetează să mai fie informații. Lipsit de tensiunea creatoare a căutărilor, orice limbaj se usucă și cade în desuetudine. Numai originalitatea gândirii poate să-l redreseze. Se spune deosebi că o idee poate fi exprimată și cu alte

cuvinte. Dar alte cuvinte exprimă o altă idee. Numai judecata despre un obiect poate fi formulată în mai multe feluri. Însă o idee conține și atitudinea subiectului față de obiect. Originalitatea, ca act de cunoaștere și de creație, este cea mai deplină manifestare a contra-entropiei și nu se poate pierde.

„A doua unealtă a producției” și „a doua articulație a comunicării” concentrează „al doilea principiu al termodinamicii”. Antropologia este, de fapt, o „contra-entropologie” știința creșterii informației, fundamentul științific al antropocentrismului modern.

## 2. semn și valoare

Istoria omului începe odată cu istoria semnelor și a valorilor. Semnul este o creație a omului, iar omul este o creație a propriei sale capacități de semnificare. Semnalele, prin care comunică între ele celelalte ființe, acționează doar asupra simțurilor, semnalizînd o împrejurare concretă și prezentă, în vreme ce semnele — în primul rînd cele verbale — prin care comunică între ei, numai oamenii, acționează asupra simțurilor pentru a informa intelectul, semnificînd o idee abstractă în stare să prospecteze și viitorul. Prin ultrasunetele pe care pot să le emită, delfinii nu comunică unii cu ceilalți, ci unii comunică celorlalți o anumită împrejurare favorabilă sau nefavorabilă existenței lor. De aceea, delfinii avertizați nu „răspund” la semnale, ci „reacționează” față de împrejurarea semnalată. Fiind necuvîntătoare, animalele nu pot să-și transforme atracțiile și repulsiile în valori. Numai dialogul, mai întîi cu ceilalți, mai tîrziu și cu sine însuși, permite distanțarea de fenomene și ivirea întrebărilor despre esența lor. Numai dialogul face posibilă elaborarea ideilor. Singurul mijloc dialogal de comunicare este limbajul uman. Numai omul este capabil să întrebe și să răspundă, numai el a izbutit să depășească adaptarea spontană la natură și să

incepă transformarea conștientă a ei. Omul este singura ființă care a reușit să folosească audibilul și vizibilul — sunetele și imaginile — pentru a comunica semenilor săi ceea ce este inaudibil și invizibil — idei. Acțiunea de transformare a naturii nu se poate desfășura decât prin colaborarea oamenilor în lumina unor idei. Numai ideile pot anticipa produsele viitoare pe care oamenii vor să le făurească prin transformarea lucrurilor prezente. Orice plan de muncă este alcătuit din idei.

Dar pentru ca un lucru accesibil simțurilor să poată semnifica o idee accesibilă doar intelectului, a fost necesară diferențierea semnului într-un semnificant sensibil și o semnificație inteligibilă, adică transformarea semnului natural în semn cultural. Făurită, înainte de toate, ca mijloc de comunicare în lupta comună împotriva naturii, vorbirea — principalul sistem de semne al culturii umane — vehicula, la început, mai mult atitudinile pragmatice și afective ale oamenilor față de mediul înconjurător decât cunoștințele lor despre realitate. Totuși, ideile generate de vorbire conțin, de la început, toate trei elemente fundamentale ale atitudinii umane față de realitate: pragmatic, afectiv și intelectual. Orice idee conține în ea un element cognitiv, unul artistic și altul moral. Deși în proporții diferite, orice semnificație are toate trei valori: gnoseologică, estetică și etică.

Valorile se ivesc și se dezvoltă în „câmpul spiritual” care se formează și se amplifică prin distanțarea semnificației de semnificant în decursul istoriei. Valorile sînt deci de diferite grade. Cu cît înțelesul este mai îndepărtat de expresia în care s-a format și a evoluat, cu atît valorile lui pot fi mai mari: adevăruri mai mari, dar și erori mai mari, căci, prin esența lor, valorile sînt pozitive sau negative, favorabile sau dăunătoare dezvoltării umane. Valoarea este proprietatea unor produse umane de a înlesni sau de a împiedica dezvoltarea o-

mului. însă înainte de a se materializa în opere științifice, artistice și morale, valorile sînt însușiri ale ideilor. Mai întîi sînt intenționale și apoi reale. Valorile apar, mai întîi, în viața spirituală a individualităților, dar numai societatea poate să furnizeze instrumentul făuririi lor — limbajul — și criteriile aprecierii lor — interesul obștesc și idealurile epocii. Chiar și valoarea economică aparține unor produse care au existat mai întîi ca idei în mintea unor proiectanți. Făurind limbajul, omul este singura ființă capabilă să transforme fragmente ale naturii în unelte ale culturii, senzațiile în noțiuni, afectele în valori, inteligența în intelect.

Creșterea distanței dintre idei și suporturile lor materiale exprimă creșterea puterii oamenilor asupra mediului înconjurător și asupra propriei lor dezvoltări. Unitatea naturală dintre fenomen și esență determină unitatea culturală dintre semnificant și semnificație a oricărei opere umane. Capacitatea oamenilor de a interveni eficient în mersul lucrurilor se întemeiază tocmai pe izomorfismul dintre structura naturii și cea a culturii. În natură, esența se realizează prin fenomen, în cultură semnificația se realizează prin semnificant. În celebra formulă a lui Einstein „ $E = mc^2$ ” distanța dintre semnificație și semnificant este considerabil mai mare decît într-o pictogramă rutieră care atrage atenția șoferilor că se află în apropierea unei școli sau a unei curbe. Primul adevăr este mult mai adînc decît al doilea. Este mult mai mare distanța dintre semnificant și semnificație într-o acțiune revoluționară care țintește să asigure fiecăruia o bunăstare crescîndă decît într-o operă filantropică. Primul bine este mult mai mare decît al doilea. Distanța dintre semnificant și semnificație este mai mare în „Orologii” de Analol Vieru decît în „Balada” ie Ciprian Porumbescu. Frumusețea primei compoziții este mai profundă decît a celeilalte. O valoare mai mică nu încetează să fie o valoare

ci este mai puțin amplă. În arată, o valoare mai mare înseamnă o forță de emoționare mai adâncă și mai de lungă durată.

Scientismul contemporan, hipertrofînd mintea în dauna sufletului, a ajuns să dezechilibreze structura valorică a semnificațiilor. De aici, riposta la fel de exagerată a iraționalismului din vremea noastră : alogismul, anarhismul, sexualismul etc. însă deplinei dezvoltări a personalității umane îi este necesar echilibrul dintre principalele valori ale culturii : știința, arta, morala.

### 3. stilul

„Stilos” însemna în greaca veche instrumentul de lemn sau de metal cu care se scria pe tăblițe unse cu ceară. Tendința metaforică a limbii a ridicat înțelesul cuvîntului de la reflectarea modalității materiale de a scrie la aceea a modalității spirituale de a se exprima. Stilul este modul prin care trăirile incomunicabile ale fiecăruia devin idei comunicabile celorlalți. Stilul apare, așadar, odată cu limbajul și rămîne cea mai intimă proprietate a lui. Prin stil, socialul depășește individualul, dar îl și conservă. Stilul își are izvorul în tensiunea prin care experiența personală încearcă să se integreze în experiența colectivă. „Nu există stil valabil decît în respectul condițiilor fundamentale ale comunicării” \ subliniază Andre Martinet. Stilul este guvernat de antinomia dintre nevoia de a comunica și tendința de a reduce efortul comunicării, dintre cerințele de economie ale emițătorului și cele de înțelegere ale receptorului. Stilul este limbaj<sup>1</sup> în stare născîndă; el antrenează spiritul așa cum gimnastica antrenează trupul. Stilul se ivește din efortul omului de a comunica ceea ce încă nu s-a comunicat: chiar dacă nu o știrea nouă, cel puțin o nouă atitudine. Cine se exprimă

numai prin „locuri comune” exprimă gîndurile altora nu ale sale. Deși, unde există limbaj, nu este posibilă o absență totală a stilului, este totuși posibil un stil al absenței totale : stilul locurilor comune este de gradul zero. într-un loc comun socialul anulează individualul. Prin stil, individualul contribuie la îmbogățirea socialului. Dezvoltarea stilului depinde de libertatea vorbitorului individual de a alege anumite cuvinte și anumite construcții gramaticale din limba colectivității în care trăiește. Informația vehiculată de o anumită expresie este invers proporțională cu probabilitatea apariției ei în cadrul unui discurs. Stil înseamnă surpriză. Cu cît valoarea stilistică a unei expresii este mai mare cu atît este mai bogată informația comunicată. Prin stil, mesajul comunicat se îmbogățește nu numai cu noi cunoștințe, dar și cu atitudinea vorbitorului față de ele, precum și cu felul în care vrea să-și influențeze auditorul. Informația unei expresii nu este niciodată pur cognitivă, ci și pragmatic-afectivă. Orice informație este în același timp, deși în proporții diferite, atît denotativă, cît și conotativă. Denotația unui cuvînt se referă la experiența comună, în vreme ce conotația lui exprimă o experiență personală. Cultura unei epoci este un ansamblu de conotații împărtășite. Dacă denotațiile pot fi împărtășite de toți oamenii din toate timpurile, conotațiile sînt împărtășite de o anumită colectivitate, dintr-o anumită epocă a dezvoltării ei. Epocile, ca și diversele limbi, se caracterizează nu atît prin cunoștințele pe care le posedă, cît mai ales prin atitudinile care le însoțesc. Stilurile se deosebesc între ele nu prin denotațiile lor, ci prin conotațiile pe care le exprimă. „Bonheur” și „fericire” au aceeași denotație, dar conotațiile lor sînt deosebite; primul se întemeiază pe ideea de „ceas bun”, iar al doilea se bazează pe ideea de „îmbelșugare”. în latinește „felare” înseamnă a suge lapte din belșug. în fața a două cuvinte care transportă aceeași noțiune, Francezii

1) Andre Martinet, *Structure et langue*, în „Eevue internationale de philosophie”, 73-74, 1965, p. 293.

si Români nu vibrează la fel. Fiecare limbă își are stilul ei. În istoria culturii, stilul clasic exprimă echilibrul dintre afectiv și cognitiv, iar cel romantic exprimă revolta afectivului împotriva cognitivului dogmatizat. Stilurile celorlalte arte sînt subordonate stilului lingvistic. Trilurile unui lied de Schubert se deosebesc de trilurile unei privighetori deoarece sînt compuse de o ființă cuvîntătoare. Limbajul este principalul instrument în construirea culturii.

Valoarea unui stil crește odată cu „cîmpul” care se formează între semnificantul și semnificația sistemului de semne folosit. Cu cît semnificația este mai înaltă și semnificantul mai percutant, cu atît emoția estetică este mai intensă și mai durabilă. Limba populară, în care acest cîmp semantic este restrîns, are o mai mare valoare stilistică pentru cei de la oraș decît pentru țărani care o vorbesc în mod curent. Cuvîntul „răgaz” devine mai expresiv abia după elaborarea conceptului de „timp liber”. Pentru ca spectatorul să nu se oprească la semnificațiile din preajma perceptibilului, ci să se ridice la semnificații mai înalte, Brecht modifică semnificantul teatral obișnuit, întrerupînd acțiunea dramatică, intervenind cu comentarii, cîrînd actorilor să-și interpreteze cu umor personajele ei. Picasso modifică contururile, Moore goleşte volumele, „Schdnberg „strică” melodia... Prin semnificant, creatorul își realizează semnificația și izbește sensibilitatea auditoriului pentru a i-o transmite. Orice stil este dirijat în vederea unui anumit efect pe care trebuie să-l provoace în sufletul celorlalți : să convingă, să înspăimînte, să stîrmească risul...

Stilul nu rezidă, aşadar, nici în strălucirea semnificantului și nici în profunzimea semnificației, ci în cîmpul semantic, format între acești doi poli ai oricărei opere umane. Stilul nu este nici arta construirii semnificantului, nici arta făuririi semnificației, oi arta actului însuși de semnificare. Expresivitatea unei opere rezultă din mișcarea spiritu-

lui, în ambele direcții, de la sensibilitate la intelect, de la semnificam la semnificație. Există o continuă influență retroactivă a semnificației asupra semnificantului. „Grupul zdr în cuvîntul zdrobesc — observa Tudor Vianu — exprimă sfărîmarea unui obiect numai atunci cînd îl raportăm la înțelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă cuvîntul zdravăn”. Dacă un semnificant este cu atît mai „motivată” cu cît materialitatea lui evocă mai puternic semnificația pe care o semnifică, atunci stilul îi restabilește motivația fără să restrîngă distanța dintre el și semnificația la care a ajuns.

Ignorarea esenței dialectice a stilului a dus la apariția a două curente opuse și la fel de unilaterale : literalismul și scientismul. Primul sacrifică semnificația pe altarul semnificantului, iar celălalt, invers. Jean Cohen pretinde că poetul „este creator nu de idei, ci de cuvinte”, iar Roland Barthes vrea să se ajungă la „comunicarea gândirii pure, fără ca această comunicare să mai desfășoare un mesaj parazit”. Într-o epocă în care au apărut pictori care nu știu să deseneze, poeți care nu știu să scrie versuri, muzicieni cărora le displace melodia și cîntăreți care n-au voce, stilul devine... scriitură, adică un sistem de semne, dincolo de adevăr și fals, bine și rău, frumos și urît, cu ajutorul căruia oamenii își regulează raporturile lor cu natura, precum și raporturile dintre ei, fără nici un „mesaj parazit”. Numai că acest „mesaj parazit” este prima condiție a stilului și principala sursă a evoluției lingvistice. Un sistem de semne fără „mesaj parazit” este inevitabil încrîmțit : așa este sistemul nostru de numărare. El nu poate evolua decît printr-o intervenție din afara lui, prin adăugarea unor noi semne și a unor noi convenții.

S-a spus de către mulți că stilul este o abatere de la vorbirea curentă, o folosire originală a limbii obișnuite. Însă ce anume deter-

1) Tudor Vianu, *Despre stil și artă literară*, Ed. Tineretului, 1945, p. 230—231

mină pe cineva să întrebuințeze în mod personal limba societății sale? Faptul că are ceva de adăugat la cele spuse pînă la el. Prin stil, vorbitorul sau scriitorul comunică semenilor ceea ce poate deveni un bun comun din ceea ce a simțit și a gîndit el.

Cînd Nicolae Bălcescu povestește faptele românilor la prezent și isprăvile otomanilor la trecut, el se „abate” de la „concordanța timpurilor” pentru a-și exprima simpatia față de apărători și antipatia față de năvălitori. „Ceilalți — scrie Nicolae Bălcescu — își căutară mîntuirea în fugă, dar ai noștri, urmărindu-i în întunecimea nopții fără seamă, îiucid, sau îi prind mai pe toți”. Acest procedeu stilistic este numit de Tudor Vianu „tehnica baso-reliefului literar”, alternînd lumina prezentului cu umbra trecutului, Nicolae Bălcescu realizează în literatură adîncimea și prim-planul. „Faptele eroului slăvit — scrie Tudor Vianu — sînt povestite la prezentul istoric și participă la via lumina evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și împinse, odată cu acesta, în planuri mai umbrite ale reprezentării”. Stilul este mai mult o abatere de la banal decît de la gramatical. Stilul nu este o ornamentație exterioară a unei banalități, ci un nou fel de a simți și de a gîndi lumea. Stilul măsoară libertatea vorbitorului față de constrîngerile limbii.

Stilul se întemeiază pe unitatea dialectică dintre material și spiritual, dintre sensibilitate și intelect, dintre individual și social. Stilul este, într-adevăr, omul însuși. Însă nu omul căruia i se adresează mesajul, după cum pretind structuraliștii, ci omul care adresează mesajul.

#### 4. argoul

Că faptele sînt încăpăținate este adevărat, însă tot atît de încăpăținat este și omul. El nu se poate mulțumi cu constatarea faptelor, ci

1) Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Buc. Ed. contemporană, 1941, p. 445

simte nevoia irezistibilă să le și aprecieze. Faptele sînt incontestabile, dar tot atît de incontestabilă este și libertatea omului de a lua o anumită atitudine față de ele. Cu cît sînt mai constrîngătoare faptele, cu atît mai mare trebuie să fie libertatea oamenilor de a le înfrunta.

Argoul este un fapt de limbă. Constatarea lui nu anulează însă libertatea de a-l aprecia și a-l respinge, însăși existența argoului dovedește că nu numai oamenii se află sub stăpînirea limbii, dar și limba se află sub stăpînirea oamenilor. Obligați de extinderea luptei cu natura să-și transmită unii altora informații care depășeau perceptibilul, oamenii au inventat vorbirea. Vorbirea a fost făurită, în primul rînd, ca mijloc de comunicare. Oamenii erau nevoiți să se vestească unii pe alții înainte ca primejdia să se apropie prea mult, înainte ca prada să se îndepărteze prea mult. O veste care nu ajunge la timp devine inutilă. Pe de altă parte, șeful clanului, pregătind vîntoarea vînătoare, trebuia să poruncească fiecăruia ce are de făcut. Limbajul a fost la început veste și poruncă.

în primele momente, vorbele desemnau lucruri indicabile nemijlocit, însă treptat, prin energia lor metaforică, ele au ajuns să semnifice lucruri care se aflau dincolo de orizontul percepției actuale, iar veștile implicate în porunci s-au cristalizat, în cele din urmă, în noțiuni. Așa au reușit oamenii să-și amîne reacțiile în fața prezentului, să-și sporească răgazul gîndirii și să-și proiecteze acțiunile viitoare.

în vreme ce în cultura primitivă vorba, prin noțiunea care creștea în ea, avea o forță magică, astăzi, în cultura contemporană, ea își păstrează o valoare cognitivă și emoțională. Distanța crescîndă dintre semnificatul verbal și semnificația intelectuală a permis vorbirii să devină din ce în ce mai transparentă și gîndirii din ce în ce mai generală. Valoarea intelectuală și emoțională a unui limbaj în care sensibilitatea și rațiunea sînt dis-

tinct polarizate este considerabil mai mare decât a unui limbaj în care ele sînt încă nediferențiate. Așa se și explică superioritatea reinterpretărilor contemporane ale unor mituri străvechi.

Vorbirea este un semnificant, care, trecînd de la un lucru la altul cu viteza sunetului, permite semnificației să urce de la individual la general și să coboare de la general la individual. În primul caz se ajunge la constituirea noțiunii, iar în al doilea, la o mai mare expresivitate. Trecînd, semnificarea este cognitivă, iar coborînd, semnificarea este expresivă. Trecerea de la concret la abstract exprimă în special reflectarea obiectului de către subiect, în timp ce de la abstract la concret exprimă îndeosebi atitudinea subiectului față de obiect.

În ambele cazuri, vorbirea asigură circuitul dintre sensibilitate și rațiune: în limbajul științific, raționalizează sensibilitatea, iar în cel artistic, sensibilizează rațiunea. Virașul tezaur de concepte din limbile actuale a crescut aînr-un și mai uriaș cimitir de metafore moarte. Conceptul este matricid. Iși ucide metafora care i-a dat naștere. O imensă masă de metafore uzate se află la temelie limbilor contemporane. Numai sensibilitățile deosebit de originale sînt capabile să le mai învie.

Limba este pusă la dispoziția individualităților de către societate, dar gîndurile sînt construite, cu ajutorul limbii, de fiecare individualitate în parte. A gîndi înseamnă a folosi o anumită limbă pentru a transforma o stare sufletească în idee. Prin limbaj, societatea contribuie la dezvoltarea individualității, dar și individualitatea contribuie la dezvoltarea societății. A repeta vorbele altora înseamnă a te mulțumi cu gîndurile celorlalți. Banalitățile sînt expresii din care s-a scurs cea mai mare parte a informației lor. Informația adusă de o expresie se află în raport invers cu probabilitatea apariției ei în cadrul unui discurs.

Coercițiunea socială a limbii nu anihilează libertatea individuală a vorbitorului. Abundența sinonimelor și a construcțiilor gramaticale permite un joc destul de mare, în cadrul căruia individualitatea vorbitorului are libertatea să-și exprime cele mai personale unghiuri de vedere. Libertatea fiecăruia față de limba pe care o vorbește crește proporțional cu originalitatea gîndirii sale. Originalitatea unui ghid bate o dată cu originalitatea expresiei în care și prin care a luat naștere.

Este deci firească nevoia de a spori resursele limbii și de a-i amplifica expresivitatea. Printre mijloacele de sporire a expresivității lingvistice se află, fără îndoială, și argoul. Din păcate, argoul unidimensionează limba, hipertrofiază numai una din cele două funcții ale ei: cea afectivă. Funcția cognitivă este astfel atrofiată.

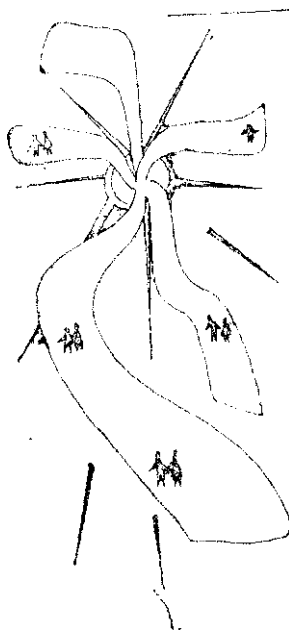
Istoria limbilor este istoria creșterii distanței dintre semnificantul verbal și semnificația intelectuală; ideile devin din ce în ce mai adînci și comunicarea lor din ce în ce mai extinsă. În limbile culte, distanța creștîndă dintre sensibilitate și rațiune permite trăirilor afective să se transforme în idei din ce în ce mai înalte. Prin limbile literare, rațiunea trage sensibilitatea mereu, mai sus. Expresivitatea artistică individualizează idei din ce în ce mai generale.

Argoul contravine tuturor acestor direcții. Cultivînd o expresivitate clandestină, argoul micșorează distanța dintre sensibilitate și rațiune, restrînge aria comunicării și întreprinde dezvoltarea ideilor. În argou, sensibilitatea trage rațiunea mereu mai jos, spre o afectivitate primitivă, comună unui grup restrîns și sărac în idei. Expresivitatea argotică nu poate sensibiliza decît ideile aflate pe treapta cea mai de jos a generalizării. „Mișto” este un termen sincretic, nu general, deoarece înseamnă și foarte bun și foarte frumos și foarte bine și foarte potrivit etc. Sincretismul este încă o stavilă în calea generalizării. Bogația sinonimelor argotice seamănă

cu belșugul cuvintelor primitive de dinaintea de formarea noțiunilor generale. Argoul nu este un mediu lingvistic prielnic dezvoltării ideilor. El particularizează generalul, dar împiedică generalizarea particularului, în vreme ce „ma”, „mater”, „materie” marchează un proces de generalizare care urcă de la „trunchi din care ies ramuri” la „mamă” și în cele din urmă la „substanța realității”, expresia argotică „mișto șuturi” pentru „picioare frumoase” oprește gândirea aici. Din această pricină, cuvintele argotice se învechesc mai repede decât celelalte. Originalitatea emotivă se prăbușește mai repede în banalitate decât originalitatea cognitivă. Că argoul este un mijloc de gândire inferior limbii literare o dovedește și faptul că e mai mult vorbit decât scris. În scris, argoul caracterizează pe alții, nu pe autor.

Din clipa în care se răspîndesc și devin proprietate comună, expresiile argotice sînt înlocuite cu altele noi de către sub-grupul în cadrul căruia luaseră naștere. Dacă sînt adoptate de „ceilalți” și alunecă în limba curentă, expresiile argotice își pierd funcția lor conspirativă, secretă, clandestină. Schimbîndu-se mereu, prin însăși menirea lor, ele nu pot participa la dezvoltarea ideilor și devin, astfel, o frînă în calea gândirii.

Unii apreciază argoul tinerilor pentru caracterul lui nonconformist și zeflemitor. Însă ca protest, argoul nu are o valoare mai mare decât extravagantele vestimentare. Argoul este o contestație minoră și facilă. Spiritul critic nu devine eficient decât dacă se exprimă în limba întregului popor.





**radu ionescu**

## **ciudata îutiloire cu theodorescu- siou**

Datorită citorva lucrări expuse în muzee sau colecții — puține la număr — Theodorescu-Sion era, aparent, o prezență în imaginea pe care ne-o făurisem asupra artei românești a primei jumătăți a veacului nostru. Dar iată că doi istorici de artă, cercetători în deplina și nobila accepțiune a cuvintului, izbutesc să ne impună un portret complex al lui Theodorescu-Sion, ridicat de la două-trei lucrări la peste o sută cincizeci. Efortul a fost de dimensiuni cu totul neobișnuite iar rezultatul, concretizat într-o expoziție dintre cele mai edificatoare, însoțită de un catalog exemplar. Amploarea investigației, rigoarea consemnărilor, siguranța ordonării materialului fac din acest catalog un model și totodată cartea de referință esențială pentru toți cei care, în viitor, se vor preocupa de acest pictor. Autorii catalogului și ai expoziției, *Doina Schobel* și *Hariton Clonaru*, i-au ridicat astfel lui Theodorescu-Sion un monument tot atât de trainic ca și bustul în bronz modelat de Medrea.

Din toate portretele pe care i le cunoaștem — desene, picturi sau fotografii — pictorul ne privește cu îndrăzneala omului sigur de el, puternic, făcut pentru a lupta și

a hotări, în timp ce arta sa vă zută în ansamblu, nu pare 'a fi opera aceluiași personaj. Citind cu atenție biografia lui Theodorescu-Sion, este imposibil să nu surprindă faptul că aproape în fiecare an îl găsim la o nouă adresă, fixindu-se abia tirziu, o dată cu construirea propriei sale case. Pentru un artist, al cărui atelier trebuie să capete o atmosferă, să se rodeze să aibă căldura și farmecul unui loc demult cunoscut care atrage în afara căruia nu se regăsește.' nu poate trăi, această nevoie de a schimba continuu, de a deschide fereastra asupra unui alt orizont ni se pare pe cit de ciudată pe atât de semnificativă. Expoziția însămi ne îndeamnă să credem că Sion și-a creat opera privind când pe geamul atelierului lui Cezanne, când pe al lui Deraiin, când pe al lui Ressu, Steriadi, St. Dimitrescu, Tonitza, și poate al multor altora.' Sint artiști care au trecut în viața lor prin zona de atracție a unui coleg sau înaintaș, momentul mareindui-le opera; faptul este frecvent și explicabil, însă niciodată nu am fost încă puși în fața unei mobilități de o asemenea amploare ca la Theodorescu-Sion. Dacă am elimina din opera sa ciclul de compoziții cu țărânci la fântină — variații pe tema legendei fântinii lui Manole — tot restul operei sale ar putea, în lipsa semnăturii, să fie împărțit între o seamă de pictori contemporani cu el. Ne vedem astfel puși în fața unui caz unic în istoria artei românești. Dacă la ori care alt artist apropierea, pe durată mai lungă sau mai sauntă, de un alt pictor se numește în mod curent influență, mimetism sau pastişare, Theodorescu-Sion ridică, prin amploare și consecvență, acest act la autoritatea unui sistem, salvindu-se în felul acesta. Am folosit în mod intenționat acest termen pentru că lui Sion nu-i putem aplica aceleași criterii de judecată operante asupra celorlalți artiști. Această mobilitate dezinvoltă pe care o afișează, cu care se joacă cu talent, datorită căreia impietează candid asupra domeniilor celor mai buni și reputați co-

j-gi ai săi, pune o lumină specială asupra acestui unic personaj.

Într-o tinerețe zbuciumată în oarecare măsură de nevoi dar, mai j-jult încă, de densitatea frământărilor unui sfârșit de veac, Theodorescu-Sion citește mult, visează, se apropie de poeți și compozitori și țese în jurul său o lume în care realitatea capătă o tonalitate specială. Simpla natură moartă este mijlocul de a evoca o atmosferă, o stare de spirit, portretul este prilej de a depăși modelul, atribuindu-i virtuți greu de bănuț, compoziția, mijlocul de a face un salt peste veacuri având rolul de a impune un concept istoric.

Recurgând la forma de exprimare sinuoasă, atât de desuetă astăzi, a conceptului Art-Nouveau, la pointilism, la construcții anguloase, cioplite parcă în piatră dură sau forme cu contururi spălate parcă de o pensulă muiată în acid, Sion subsumează exprimarea, limbajul plastic, concepției sale. Născut și copilarit în mijlocul oamenilor simpli, descoperind viața de la țară și peisajul atunci cînd asimilase deja solide noțiuni de istorie veche, Theodorescu-Sion vede în țărani niște ființe cu existență perenă, rămași Sateici în ciuda timpului, așa cum erau pe vremea îndepărtaților noștri strămoși, iar nu ca pe niște contemporani ai săi. Scenele cu femei la fîntînă sau la troiță sînt și ele punți aruncate peste timp, artistul reușind, datorită remarcabilului său dar de a compune, de a organiza lucrarea, să transmită sentimentul că ne aflăm în fața unei pinze ale cărei rădăcini sînt adînc înfipte în trecut, spre care privim din perspectiva noastră contemporană.

Simbolismul, care a marcat pe mulți dintre artiștii plastici români, ne-a lăsat opere care se situează între concepția literaturizant-edulcorată a lui Kimon Loghi și auto-

ritatea incontestabilă a lui Sion, acest pictor fascinat din timp în timp de istoria țării. Specificul național, teoria atît de prezentă în concepțiile despre artă ale epocii începutului de secol, și-au găsit în Theodorescu-Sion, un inzestrat și convins apărător. Astfel, pictura sa capătă autoritatea și eficiența unei angajări politice, temeinic ancorate în istorie, atît de necesară într-o vreme de -mari încercări, cum a fost aceea a primului război mondial. După studiile din străinătate, de unde s-a întors convertit la conceptul simbolist, Sion are velleitatea de a deveni un pictor național, un rapsod convins de menirea sa. Nelipsit din mijlocul vieții culturale a țării, legat prin prietenii trainice de poeți, compozitori și pictori, ilustrator de cărți, de reviste, militant pentru reinvierea unor tehnici uitate (de pildă, aceea a decorației murale sub formă de mari frize ilustrînd sugestiv trecutul sau prezentul) acest pictor este o personalitate marcantă în viața artistică.

Ne întrebăm totuși ce ina lipsit acestui atît de activ și multilateral personaj pentru ca numele său să se impună chiar și în enumerările scurte de mari artiști ai veacului. Cu toată admirabila organizare a expoziției avem impresia că nici acuma, după acest examen, vorbind de pictorii mari ai veacului, începînd bineînțeles cu Luchian, Pallady, Petrașcu, Ghiață și alți cițiva, nu ne vom aminti într-o enumerare mai concisă și de Sion. De ce oare? Talentat a fost, într-atita încît să se supună cu totală abilitate celor mai neașteptate și opus situate mutații. Inteligent, cultivat și imaginativ, Sion a reușit să evoce în pictură atît prezentul cît și trecutul și să trăiască în lumea greu abordabilă a poeților și a scriitorilor cei mai rafinați ai epocii. Într-o existență nu dintre cele mai lungi (1882

—1939) **împrejurările i-au** fost faste : prestigiul dobândit, autoritatea **asupra** contemporanilor, onorurile consolidind una dintre prezențele solid ancorate în viața culturală a țării. Poate că ceea ce i-a lipsit a fost tocmai calitatea care leagă diversele fațete ale personalității unui om, **conferindu-i unitate** și noblețe : stilul. Putem recunoaște gândirea unui artist străbătându-i opera de la un capăt la celălalt, felul de a picta, de a desena, de a compune, dar dacă lipsește acea amprentă rezultată al perfecte omogenizări a tuturor acestor calități, ne aflăm în fața unui artist care poate fi **studiat sub** toate laturile, personalitatea sa în ansamblu refuzându-se analizei. Aceasta pentru că îi lip-

sește tocmai acel filon prețios, ant sa străbată opera în întregime. O\* transforme într-o piatră prețioasă cu infinite fațete, iar pe autorul ei unic și riguros diferențiat în mii' locul colegilor săi. Ungă oricare dintre aceștia s-ar afla Sion una din fațetele personalității sale devine palidă, se topește sub lumina celuiilalt, împiedicându-l astfel pe acest reprezentant al simbolismului românesc să capete forma cristalină. Prima jumătate a veacului nostru a fost foarte aproape de a se îmbogăți, prin Theodorescu-Sion cu încă o piatră prețioasă, dacă 'din păcate, particule de cărbune necristalizate nu s-ar face văzute chiar sub unghiurile ei de mare strălucire.



i. *theodorescu-sion*: peisaj cu terasă

## scrisori către g. ibrăileanu

Conducerea Bibliotecii „M. Eminescu” din Iași are o concepție mai dinamică despre noțiunea de bibliotecă : nu numai rafturi, subsoluri cu manuscrise rare și documente, nici numai săli, mese și scaune pentru lectură. Fondul de scrieri rare și unicate nu este un tezaur încuiat cu șapte lacăte ca-n poveste. Fondul acesta în măsura în care se poate multiplica, e al tuturor, poate fi al tuturor printr-o judicioasă publicare. Al tuturor, și mai ales al istoricilor literari, al biografilor, al autorilor de monografii.

Este acolo, în persoana lui Grigore Botez, directorul bibliotecii, un spirit activ cu multe și deosebit de folositoare inițiative. Indicarea conținutului „Vieții românești” de la apariție și pînă în prezent, ca și ai „Adevărului literar” pun la îndemîna cercetătorilor culturii românești de la începutul acestui veac un material de informații neprețuit, care-i scutește de munci penibile de săptămîni și luni de zile. Grigore Botez și colectivul său de la bibliotecă au făcut ce-au putut, ce-a stat în putința lor : au realizat lucrarea sintetică, și, în lipsă de alte mijloace, au tras-o la șapirograf, alcătuiind niște voluminoase tomuri într-o prezentare grafică primară. E la mintea omului întrebarea : de ce nu se tipăresc civilizată, modern, ca orice carte, aceste indicatoare, pentru a putea fi cu adevărat la îndemîna fiecăruia ? Indicațiile de cultură a unei jumătăți de veac, cuprinse în ele, interesează nu numai pe specialiști, ci și pe orice intelectual ce vrea să fie bine informat. Se cheltuiește atîta hîrtie pe fleacuri ! O ! De-ar sta cineva să facă un indicator al acestora, ar ieși alte tomuri ! Se pare că în ordinea dimensională, nimicul este ceva foarte mare.

De curînd, colectivul **acelei** biblioteci a alcătuit un grup din : M. Bordeianu, Viorica Botez, Grigore Botez, I. Lăzărescu, Dan Mănuacă și Al. Teodorescu care au trecut la o acțiune mai mare : au alcătuit, cu prefețe studioase și notele necesare, două volume de **Scrisori către G. Ibrăileanu**, primite de el în cei peste 20 de ani cînd a condus zi de zi revista „Viața românească”.

Prefața introductivă la primul volum, semnată de Al. Dima și N. I. Popa cuprinde într-o admirabilă sinteză, toată semnificația și toate implicațiile unei asemenea corespondențe, după al cărei conținut, chiar fără răspunsurile scrise ale lui Ibrăileanu, — de multe ori însă ușor de înțeles, din scrisurile ce întregesc dialogul, — un cercetător atent poate scrie istoria vie a culturii românești din anii 10—30 ai acestui secol.

Merită de altfel publicat toate scrisorile care zac în dulapurile bibliotecilor, sau **ori care ar fi ele** ; înseamnă a scoate la iveală un document prețios al epocii lor.

Sper că acțiunea lui Grigore Botez va deschide drumul corespondențelor care rămîn confidențiale, mucegăite și vai ! necunoscute. Aurel Martin, diriguitorul Editurii **Minnerva**, a deschis și de data aceasta, prin curajul de-a **fi** publicat **aceste** scrisori, un drum nou, care nu trebuie lăsat neumblat.

Scrisorile **către** Ibrăileanu, prin semnatarii lor, **prin** ideile **pe** care de multe **ori** le exprimă, **prin** epoca la care se referă, **sînt** de natură să inspire **nenumerate** și **varii** studii care să privească nu **un** singur mare scriitor, ci o mare parte din **marii** noștri **clasici**.

Este de analizat rolul **pe** care-l poate avea **prestigiul** cultural al **unui** om în **atragera** în jurul revis-

tei pe care o conduce a celor mai de frunte scriitori ai vremii : M. Sadoveanu, D. D. Pătrășcanu, Gala Galaction, H. Papadat-Bengescu, Paul Zarifopol.

Este de revizuit tipologia acestor mari scriitori după corespondența lor, după problemele care-i preocupă, după tonul corespondenței atit de denunțător al temperamentelor.

Este de măsurat, — dacă se poate măsura — uriașa muncă dusă de G. Ibrăileanu pentru scoaterea revistei, marele lui devotament pentru

ea, care, pentru el era o cauză cauza lui, crezul lui social, etic și estetic, — crezul lui național. Scrierile acestea pot constitui o adevărată școală pentru orice conducător de revistă literară.

Care-ar fi oare cuvintele cu care s-ar putea să-i mulțumim, așa cum se cuvine, lui Grigore Botez și neobositului său colectiv, precum și editorului Aurel Martin pentru înțelegerea deplină a importanței editării ce a făcut ?

**vlaieu bârna**

## **premize acuzatoare**

La fiecare sfârșit de an și început de an nou, punctul la care se interferează datele bilanțului și ale perspectivei, presa și publicistica din apus și-au făcut obiceiul de-a examina cu ascuțime fenomenele și tendințele care ulcereză viața societății de consum. Războiul imperialist, grevele muncitorilor și funcționarilor, revolta tineretului universitar, mișcările populației de culoare din S.U.A., contradicțiile din sinul bisericii, iată numai câteva din bubele care coc pe organismul bătrîn al lumii capitaliste. Datele acestei realități n-au rămas streine nici literaturii din acea parte a lumii, care luînd amprente epocii va îmbogăți, ca totdeauna, arhiva documentară a viitorului. Dar, deocamdată să ne oprim la o publicație prestigioasă cum este revista „**Esprit**” (Anul 39, nr. 408) numărul special ale cărui materiale sînt grupate sub titlul generic interogativ „Să reinventăm biserica”. Ne vom referi la un singur articol din cuprinsul celor patru sute de pagini de proză eseistică pe care le cuprinde revista și anume

la titlul „**Salut et liberation**” care angajează semnătura lui Philippe Roquelpo. Și anume vom transcrie, cuvînt cu cuvînt primele trei alineate ale articolului : „Mintuire și eliberare ? — **se întreabă autorul n.n.** — Priviți lumea din jurul nostru : sînt două mii de ani de cînd El a venit ; dar unde sînt și cine sînt cei care au tot timpul mintuirea pe buze ? Mintuirea creștină ! Se zice că în afara bisericii nu există mintuire. Mizerie ! Simți rugul, spada, oprimarea, cotropirea ; fata mai mare a bisericii și glorioasele ei colonii ; sfînta frazeologie ; civilizația creștină ; liturghia pe a fetul tunului ; sărutul dat lui Franco. Simți șira spinării curbată sub disprețul latifundiarilor, „caritatea care refuză să recunoască lupta de clasă și — de ce nu ? — moștenitorii negustorilor de negri legîindu-se în ritmul acelor **negro-spiritualls** cîntate altădată de acei care încă sînt găzduiți în ghetourile amenajate de **American way of life...** Ideologia resemnării, a recompensei pentru mai tîrziu ; refugiul în pioasa ferveare. **De ce** nu stupefian-

te ? Și de ce nu mai degrabă orgia brutală a dreptei minii și a singelui răzbunării ? Sfărâmați lanțurile ; prăbușiți zidurile ; opriiți acest mers al lumii pe care numai cei bogați îndrăznesc să-l numească ordine"...  
Dar să ne oprim aici. Din premisele enunțate mai sus este limpede

că stîrpirea racilelor care rod lumea capitalistă nu pot fi soluționate **cu** canoane de post și rugăciune, nici eu o binecuvîntare de la amvon sau cu vreo enciclică papală. Ele exprimă cu claritate anacronismul religiei în secolul atomismului **și** al zborurilor cosmice.

**andrei savu**

• • • •

## **telecinema" de radu cosași**

Mi se pare un paradox faptul că Radu Cosa.su, deși demult cunoscut ca excelent reporter, s-a impus relativ recent în conștiința publicului ca un mare ziarist. O explicație ar fi diversitatea manifestărilor sale publicistice : cronică sportivă, cronică „de trei secunde”, cronică cinematografică, „Terre des Hornmes”, „Telecinema”. O alta ar fi, poate, suspecta sollicitudine a unora de a-l accepta, în prim rînd, ca ziarist și nu ca prozator. Hotărîtoare rămîne, firește, opțiunea scriitorului, și asupra acesteia nu există îndoială. Un semn de întrebare se ridică, însă, cu privire la faptul dacă publicistica sa trebuie înțeleasă de sine stătătoare sau ca un „hobby” al prozatorului. întrebarea, în alte cazuri inutilă, poate căpăta, în speță, un răspuns cert : între prozator și publicist nu există un raport de subordonare, ci — așa cum bănuîți — de... colaborare și într-ajutorare. Un exemplu strălucit îl constituie volumul „Un August pe bloc de gheață”. Vom apela, însă, la o altă sursă — rubrica „Telecinema” din „România Literară”. Mărturisesc că nu am și nu vreau să am televizor, că nu-mi place această a nu știu cîta artă și că mă enervează numai gîndul de a sta cu ochii zgîiți la dreptunghiul de iluzii mișcătoare. Și, totuși, ci-

tesc cu regularitate, de la începuturi, rubrica lui Cosașu. Mărturisesc, apoi, că fiind un cinefil pasionat și, ca să zic așa, membru fondator al Cinematecii (încă de pe vremea acelor „seri ale prietenilor filmului”), am văzut pe marele ecran mai toate filmele despre care scrie sau de la care pornește să scrie Cosașu. Și totuși, aștept cu nerăbdare cronica **sa**. Mărturisesc, în fine, că urmăresc Telecinemateca lui **Cosașu** nu **atît** pentru **a-i** afla părerea despre filmele, vechi sau noi, prezentate pe micul ecran, ci — mai ales — pentru plăcerea lecturii scrisului său. Scriind despre actori (Edward G. Robinson, Gerard Philippe, Michele Morgan) sau despre filme (**Nimeni nu știe** nimic, **Umbrelele din Cherbourg**, **Voci** în insulă, **Zboară cocorii**) — Cosașu scrie, de fapt, despre viață, despre artă, despre el însuși, și despre generația sa. Cronicile sale se constituie într-un fel de „jurnal” al căruia autor, pentru a-și învinge pudoarea, se-agață de cuvinte, inventează **paradoxuri**, zburdă printre echivocuri, pune surdină ironiei și se ferește de ridicol cu un zimbet culpabil sau complice. Tehnica sa mi se pare a fi cea denumită în medicină „a capului izolat” **sau**, altfel spus, **a** piruetei în jurul unei sau unor anume semnificații, replici,

secvențe, idei, atent reliefate, deseori memorabile : „Rareori teama s-a ascuns mai pervers și mai perfid în cruzime ratată, rareori pasiunea s-a dovedit mai bună conducătoare de angoasă... Filmele sale sînt o lungă și monotonă bibliografie a pierderilor... genul său a fost melodrama inversă”. Sau : „antologia marilor pierderi... nu se poate deschide cu altcineva decît cu epopeicul Taras Bulba cel care-și pierde pipa și viața pe cîmpul de luptă”. Sau : „In ce constă hazul Umbrelor din Cherbourg ? E ceva de ris în toată melo-comicăria asta ?... Hazul lor constă în virtutea esențială a oricărui joc comic substanțial : impasibilitatea... un joc dacă nu chiar secund, în orice caz deloc secundar pentru buna noastră poziție și bunul simț cu care trecem pe pămînt. Tîm joc pe care trebuie însă să-l joci fără a fi terorizat de

nenumeratele suspiciuni, la diverse nivele, ale inteligenței. Se constată că e un joc foarte greu. De aici și hazul”. Tonul e al unei confesiuni făcută cu discreție, despre virusurile adolescentine ale autorului despre izbîndă, eșec, viață, moarte artă. Stilul este cînd sec, abrupt englezesc, cînd de un patetism sublimat în autoironia vreunei fraze desuet sau bombastic romantice Cosașu nu e un corosiv, ci un sentimental. E dispus să concedă că uneori exagerează — ceea ce nu-i împiedică să recidiveze. Chiar și într-un lapsus vede „deschiderea psihanalitică”. Speranțele și „pierderile” sale vin dinspre și se îndreaptă către acel „tainic estuar” al înțelegerii dramatice, minunatei vieți omenеști. „Hobby” sau nu, croniclele lui Radu Cosașu fac parte integrantă din scrisul acestui patetic martor al contemporaneității.

maria-luiza eristeseu



## sensul realității

Opera de artă este o propunere. O propunere de realitate ce va fi receptată ca valabilă în măsura în care creația e autentică și valoroasă. Să argumentezi o operă de artă înseamnă doar la nivelul mecanic să copiezi realitatea vizibilă, perceptibilă, căci deja a o recepta presupune medierea ei prin rațiunea și afectele scriitorului. Această realitate, obiectivă, una singură pentru toți cei ce o recepționează în același timp apare altfel în descrierea fiecăruia. Vor fi tot atâtea realități, dincolo de anumite repere, cîți puritani ai ei o vor comenta. În opera de artă realitatea unică devine astfel infinită, așa cum infinit este numărul celor ce îi stau

în față. De aceea, pentru artă, materialul inițial, realitatea, nu e ceva fix, ci doar o virtualitate ce se va configura în creație. Studiată de științele exacte ea se va reflecta în opera de artă, fără să capete o imagine completă, perfect obiectivă, totalăjferămînd întotdeauna o propunere.” Poate doar alăturînd operele de artă ale unui anume moment, punînd una lîngă alta creațiile mai multor autori ai unei etape să avem o imagine mai aproape de adevărul obiectiv. Dar ceea ce ne interesează într-o operă de artă este să nu regăsim cu maximă precizie în ea datele pe care ni le oferă știința, ci să primim o viziune a autorului care să ni se pară po-

sibilă și valabilă. Se poate spune că toate unghiurile de vedere din care e privită realitatea sînt posibile, aparțin acelei realități, pornesc de la ea, o presupun, sau o distilează și că oricare ar fi maniera de abordare a acestei unice realități într-un moment ea are perfecțiunea sferei ce poate fi abordată dintr-un număr infinit de puncte, dar în nici un caz nu poate fi transformată într-o suprafață.

Ar fi de discutat deci, în cadrul creației artistice, două puncte deosebite. Unul, conceptul de realitate, iar altul modul de a privi această realitate, care va fi definită ca metodă de lucru, expresie a subiectivității, a privirii particulare a autorului. Punctul în care cele două probleme se întîlnesc este sensul realității. Nu putem, în postura de teoreticieni ai artei literare, să-l integrăm și pe Kafka și pe Saint-John Perse și pe Balzac în realism (așa cum face Garaudy), dar le este comună ideea de succes al realității. Opera fiecăruia dintre ei își

propune să fie nu o oglindă a lumii, sau nu numai o oglindă a lumii reale ca la Balzac, ci o ipostază a ei, vizibilă doar pentru autorul care o propune și apoi, cititorilor acestuia care o acceptă. În această privință sensul realității există în opera de valoare fie că el e inițial intenționat, fie că e implicat într-o structură parabolică sau suprarealistă. El devine unul dintre criteriile axiologice, căci cititorul caută în opera de artă noul pe care nu izbuteste să-l vadă singur în realitate. Asta nu ne poate face să ne gândim că orice creație e neapărat realistă, în sensul metodei, dar că în orice caz conține realitatea sub o mantie, sub o mască, concentrată într-un caz, într-o imagine sau o figură de stil. Autorul de reală valoare are o gândire artistică ce nu poate să-l îndepărteze de sensul realității chiar cînd își propune o operă strict particulară, excesiv subiectivă. El însuși, autorul, ca om e conținut de lumea reală și e interesant în sine ca unul din sensurile realității.

**a.B.t.**

• 9 • ®

## **falsa notorietate critică**

Ambiția de a deveni cunoscut — indiferent de mijloace, indiferent pe ce cale, — ambiție care zgîndăre dureros amorul propriu al unora dintre literați, îi mină uneori către manifestări a căror violență este egalată doar de ridiculul în care se scaldă inconștient.

Cînd notorietatea nu vine pe alte căi — naturale (adică : originalitate, talent, mobilitate intelectuală ieșită din comun, forța de a fascina

prin idei sau strălucire stilistică) unii asemenea ambițioși literați forțează nota și apelează — după cunoscuta și eterna rețetă — la „scandal”. Metodă fără greș, practică de altfel cu succes în mai toate epocile culturii. Și, cum e și firesc, și în epoca noastră, ea pare să dea cel puțin celui care o practică — iluzia rezultatelor scontate.

Cînd ambițiosul însetat de notorietate este un critic, el se afiliază



unei grupări literare (eu ramificații editoriale) și începe a parada curajos, făcându-se că dă cu barda-n dumnezeu, învîrtind mdeimatec o bită cu care „atinge” în dreapta și în stînga, vai!, mindru de sine și de incurajările celor care-l patronază. Fiindcă această specie de *curajos* este evident patronată, mai mult sau mai puțin din umbră, de alte ambiții literare exacerbate, aureolate de un exclusivism barbar. Apare astfel în arenă un personaj, nu insolit, ci cu pretenții de originalitate, care se numește criticul „feroce”. „Critic feroce”? Da de unde! Dacă e să spunem adevărul, el e mai ales ambițios „feroce”. Prin optica unui asemenea ins, devorat de vanitatea de a se afla în punctul cheie al distribuirii și gospodăririi valorilor artistice, alegînd calea *scandalului*, un mare poet dispărut este mare nu prin ceea ce cunoaștem despre el, nu prin ceea ce *este*, ci prin opera netipărită; unii autori mari, pe care ori nu-i pricepe, ori nu-l interesează, sînt ignorați de el, cu bună știință fiindcă ambițiosului nu-i convine (din o mie și una de motive extraliterare); alții, în „viziunea” lui nu

sînt nici măcar un sfert din ceea ce *sînt* de fapt în realitate, criticul „feroce” minimalizîndu-i și răstălmăcîndu-le opera, cu aerul cel mai doct din lume, iar alții — minore insignifiante prezențe artistice — sînt umflați ca niște baloane care-s gata să crape, fiindcă-i supraincercă prin. pretinse calități și forțează pielea fragilă a balonului care abia mai rezistă! Dar, ciudat! — aceste firave prezențe literare, cărora „curajosul” le face temenele, dețin... ori primatul prieteniei, ori, vai!, niște funcții... Coincidență? Poate!... Se manifestă și aci tot o „ferocitate” care însă nu servește nimănui (doar ambițiosului, insetat de notorietate). Numele lui va flutura pe buzele tuturor, unii îl vor înjura, alții îl vor adula, cei mai mulți se vor speria! Scopul e astfel atins: ambițiosul va gusta satisfăcut din pădurețele fructe ale falsei notorietăți!

Ce-i pasă lui dacă *opiniile*, strînse, să zicem, într-un *Dicționar* vor dezinforma masa cititorilor de bună credință, care vor citi și *vor crede* că A se citește A sau X se citește X?

I. ia.

## microdicționar literar: pivenil, juvenilă

Ingenuitatea entuziasmului e calitatea care pune ordine în spirit, în acest sens juvenilul capătă dintr-odată accepții pozitive. O îndelungată tradiție jurnalistică ne-a obișnuit cu similitudinea juvenilnepriceput, stîngaci, difuz, nesigur. Există însă în acest termen un sentiment al combustiei ce nu poate fi ignorat. Sînt flăcări ade-

vărate, care fac nu rareori și fum, în schimb dau emoția unui fenomen natural. Juvenilul are un caracter militant și unul cognitiv. O anchetă mai severă a structurii psihice a scriitorului, cu adînci implicații în opera sa îi atestă valabilitatea. Fiindcă maturizarea totală anunță în apogeul ei, scleroza. A simți și a gîndi juvenil înseamnă

a fi în acord cu frământările epocii, a le pune în discuție, într-un cuvânt, a acționa. Juvenilul indică o dinamică a spiritului, nu doar în direcția unui proces de creștere cu inerentele-i sinuozități și căutări, ci ca o modalitate de-a fi. Marile cauze sociale, epoca revoluțiilor proletare, a luptei comune a tuturor popoarelor pentru salvagardarea păcii — impun gravitate de substanță. Oare juvenilul este incompatibil cu noțiunea de gravitate? Dimpotrivă, s-ar putea răspunde, pentru că în perimetrul lui solicitarea realității e mai intensă, și fiecare cuvânt este scris cu dăruirea ființei întregi, copleșit de o răspundere nouă, nemaicunoscută pînă atunci. Nota profundă provine și din faptul că marile probleme ale existenței sînt escaladate pieptiș, într-o supremă încercare, experimentată de orice creator — de-a rupe cu tot ce este prejudecată, din lecturi sau din comportamentul cotidian. Fiindcă cel mai mare pericol ce-l pîndește pe scriitor este pierderea juvenilului. într-una din fermecătoarele și-n același timp pilduitoarele lui butade, Picasso afirmă că el nu copiază decît pe alții, pe sine însuși îi e rușine s-o facă. Juvenilul implică și o anumită libertate de opțiune, un spirit de frondă față de instituționalizarea unor idei și forme literare. în mod eronat, noțiunea e confundată în majoritatea cazurilor cu starea de permanentă euforie. Entuziasmul

acest însă e dublat de luciditate.. Nimeni nu poate susține că romantismul revoluționar, de exemplu, e numai visare și extaz. Fără a pătrunde adînc în realitate și a lupta împotriva a tot ce e alterat în ea romantismul revoluționar n-ar fi obținut nimic din respectul cuvenit înfăptuirilor sale. Juvenilul este o reacție de refuz la secarea sensibilității, la transformarea omului într-un mecanism specializat într-o anumită direcție. El poate fi așezat în centrul gândirii generatoare a celor mai uluitoare descoperiri pe toate tărîmurile vieții sociale. Juvenilul reprezintă în același timp și o valoare etică. Este expresia îndrăznelii de atitudine care nu fuge de răspundere, fiindcă pentru ea mai important este a participa și a-și afirma personalitatea, decît a greși sau nu. Ea opune sterilelor experimentări formaliste, eficacitatea unei opinii exprimate direct, într-o viziune în care substanța deține rolul hotărîtor. Există desigur și stridențe, tentative radicale de accentuare a extremelor manifestate în literatura trăind sub acest, însemn.

Dar între o operă elegantă și rotundă, anistorică și atemporală, pentru care arta e o țintă în sine și una țîșnită din primul jet al unei conștiințe zbuciumate, adînc ancorate în prezent, — cu inerentele-i impurități, dar proiectând mișcări individuale pe dimensiunile evoluției istoriei, timpul o va selecta pe aceasta din urmă.

vi. S.

• • e

## **iacrimi, moartea și tinerii**

Ne podideau valuri de plîns. Chiar, de ce să moară o fată atît de tînără, cînd toate porțile vieții îi sînt larg deschise? E talentată, cinstită, dirză, optimistă, sensibilă și știe un adevăr fundamental: „în

iubire nu e loc pentru părieri de rău". Dar, mai ales, de ce să rămînă singur un băiat atît de tînăr, talentat, cinstit, dirz, optimist, sensibil și care a aderat la adevărul fundamental că: „în iubire nu e

loc pentru păreri de rău". Da ieșirea din sala de cinematograf, lacrimile prelinse pe furis, ca prin farmec, se usucă, rămii nedumerit, cel mult cu hotărîrea fermă de a-ți face un control medical măcar la trei luni o dată, așa ca să n-ai surprize. „Love Story” trece pe lingă tine cu aura, deja, a celui mai rentabil film din toate timpurile, diafană și liniștitoare. Dacă pentru publicul occidental succesul filmului poate fi explicat ca o reacție împotriva inflației de pornografia și senzații tari, pentru o anume categorie a publicului nostru acest succes pare de neînțeles. Cea mai bună explicație vine, culmea! tot de la un film: „Pădurea de mesteceni” a lui Wajda. Fericită coincidență, rularea acestor două filme în paralel! în ambele este vorba de un tinăr care moare în urma unei boli incurabile, vinovat fiind doar destinul. Dar, în timp ce Wajda reușește să impreg-

neze pelicula sa de sentimentul in-determinării morții, Erich Segal lipsit de curaj în fața infinitului încearcă să măsoare totul, chiar și moartea. Nu la tragedia tinerei fete pe patul morții asistăm în „Love Story”, ci la distrugerea unui cuplu, la durerea omului rămas singur. Wajda își pune eroul, pe Stanislaw, singur în fața morții, face să judece viața din perspectiva abisului nemăsurat. Dar noi, muritori, sintem limitați în timp și spațiu. Tărîmul infinit al umbrelor, fluctuant și misterios, nu ne stoarce lacrimi, cel mult, arareori, cuprinde spiritul de lumină, ca în pădurea de mesteceni, de pildă. în „Love Story” doar durerea lui Ollver este măsura morții. Prilej pentru omul comod să se simtă pe un teren ferm oare nu alunecă de sub tălpile înțelegerii ca filmul lui Wajda. „Love Story” este un film dureros, „Pădurea de mesteceni” — un film tragic.

a.s.

## ispitirea criticului

În primul număr din acest an al revistei „Lucașfârul”, criticul și prozatorul Alexandru George mărturisește a fi ispitit de gândul alcătuirii unei antologii a aberațiilor critice. Propunerea, numai aparent paradoxală, pornește, în realitate, dintr-o serioasă și responsabilă preocupare pentru dialectica recepției operei literare. într-adevăr, „în bună parte, ceea ce numim critică literară e o formă a disputei, este triumful unei afirmații făcute împotriva alteia. Cum o putem preciza, însă, pe prima, dacă nu o cunoaștem și pe cea care i-a stat împotriva 1.: O critică obtuză poate

reprezenta un punct de vedere tradițional și, atunci, noutatea unei opere poate fi determinată prin simplul dublet negativ al actului acelei critice...” Fără să fie o colecție de ineptii, antologia ar cuprinde „numai acele pagini în care, chiar dacă eroarea se lăfăie în toată splendoarea, se găsește un argument sau se dezvoltă un punct de vedere interesant”. La exemplele propuse — studiile antieminesciene ale lui Anghel Demetrescu, paginile lui Pompiliu Eliade sau ale lui N. Davidescu despre Caragiale — se pot adăuga numeroase altele. Sigur este, însă, că „o asemenea antologie

ar însemna o mare sursă de surprize". S-ar vedea ce mari progrese a făcut în ultima vreme critica și, mai ales, s-ar atrage în felul acesta atenția asupra extremei gravități a actului critic".

Împărtășim propunerea lui Alexandru George, îi dorim să se lase

după cum îi e vrerea, nicidecum după cum i se poruncește.

— *Se vorbește despre aviație ca despre o teribilă armă de distrugere și, totodată, ca fiind mijlocul de a defini, totuși, viitorul omenirii...*

— ... dar avionul nu e de fel destinat distrugerilor. Dimpotrivă, avionul îl ajută pe om să cunoască mai bine și mai lesne, tot ceea ce e legat de esența, de existența, de aspirațiile și de progresul lui, de marile și micile lui speranțe. Ca o nobilă unealtă înaripată ce e, avionul transpune visurile omului în certe realități și îl ajută pe om să-și cunoască semenii, pe cât mai mulți, de oriunde, de pretutindeni, să se apropie. Desființând distanțele, în timp și în spațiu, avionul transformă omenirea într-o imensă familie.

Și cine se cunoaște, începe să se prețuiască — ba chiar să se iubească.

Dumneavoastră nu zburăți, domnul meu? Nu prețuiți avionul? O, iubiți-l domnule, iubiți-l ca pe o creație a geniului omenesc, ca pe un produs al mării, al neștirbitei lui puteri, ca rol al fanteziei lirice și al iscusinței tehnice, — și nu ca pe o născocire, astfel după cum e acul de siguranță sau fierul de călcat, sau, cum au putut crede unii, — și poate că încă mai cred — că vircolacii, duhul rău își revendică paternitatea acestei minunății care e zborul omului, însuși avionul... El ne poartă spre cer, spre soare, spre lună, spre stele..."

v. b.

## O perlă regăsită

Am citit cu emoție, frazele unui scurt interviu pe care V. Firoiu l-a luat în 1936, la București, lui Antoine de Saint Exupery, luptătorului în rezistență, marelui erou al aviației și marelui scriitor, pe care harnicul și iscusitul reporter îl reproduce după 31 de ani într-o pagină de evocări în revista „Argeș”. Și pentru că aceste rânduri sînt un adevărat poem care face elogiul aparatului de zbor și inclusiv a mult hulitei civilizații tehnice, îl reproducem aici, împreună cu întrebările, convingi că restituirea, pe care i-o datorăm lui V. Firoiu, este o adevărată perlă regăsită. Iată textul :

— De ce scrieți, domnule de Saint Exupery ?

— Ca să mă-nalț, domnul meu.

— Atunci, de ce zburăți ? Doar sînteți și aviator, un strălucit, un celebru aviator...

— ... ca să trăiesc în superba imensitate a spațiului infinit, splendida voluptate a existenței solitare. Ca să savurez înălțimile, ca de acolo, de sus, să pot afla adevărul despre pămînt, despre cer, despre oameni, despre firea și faptele lor, despre viață. Ca să mă bucur, domnul meu, de puritatea de pe-ntinsul cerului, ca să mă cunosc pe mine însumi, ca să fiu singurul martor al propriei mele existențe.

— V-a plăcut România, domnule Exupery ?

— îmi place fiecare loc unde trăiesc oameni, în care pulsează năzuința ca fiecare să-l lase pe ce-

## 99 nunta în carpați

...Și, în sfârșit, a avut loc premiera. Cu emoții, cu aplauze și flori, așa cum se cuvine. La aceasta, toate au fost cu îndreptățire întreite, căci am așteptat-o mai bine de un an și semnificația ei poate să fie crucială în evoluția baletului românesc „de mare montare”. Fără îndoială, ne referim la „Nunta în Carpați” pe care, socotim, nu facem un abuz dacă o numim în versiunea sa scenică „de Paul Constantinescu și Floria Capsali”.

Am mai avut prilejul să întârziem în aceste pagini de revistă asupra preluării dansului popular de către coregrafia cultă. Ba chiar însemnările noastre debutau (nr. 7/1971) prin evocarea punctului de vedere al Floriei Capsali în această privință: a epura pasul și țesătura dansului nostru popular pînă la acel grad de generalitate care să-i permită a deveni componentă a limbajului baletului „clasic”. Desigur, în cazul „Nunții...” problema nu se pune pînă la această limită. Pentru bunul motiv că însăși ideea spectacolului, însăși muzica recrează folclorul, deci epurarea ar fi trădat rațiunea de a fi. Volens-nolens, spectacolul trebuie să păstreze — în limite scenice — carnea și sîngele dansului popular, nu numai spiritul lui. Sînt limitele pe care le-a impus, în mod strălucit, încă în urmă cu trei decenii, partitura lui Paul Constantinescu. Desigur, aceasta nu înseamnă totuși etnografie, și premiera pe care am aplaudat-o la Operă se constituie după alte rațiuni decît cele etnografice.

De fapt, chiar preistoria baletului „Nunta în Carpați” ne plasează într-o zonă în care coregrafului îi sînt cu deosebire limitate posibilitățile de opțiune. Nu numai ideea, dar și materialul său de bază au fost culese în epoca cercetărilor monografice ale lui Dimitrie Guști, din grupul de colaboratori ai căruia s-au numărat atît compozitorul, cît

și coregraful și scenograful primei montări (Mac Constantinescu — mai 1939). În partitura muzicală concepută ca o suită, se fac auzite o sumedenie de citate ale unor binecunoscute jocuri populare, iar atunci cînd autorul nu orchestrează crează în spiritul modelelor autentice. Și-ar fi putut permite, deci coregraful, altceva decît să dictează muzica, chiar dacă el nu ar fi fost — cum este — aceeași persoană cu tînăra colaboratoare a lui Guști și cu matura autoare a premierei absolute? Foră îndoială, nu, altfel aflîndu-ne în fața unui perfect galimatias. Acestea sînt coordonate de care trebuie să ținem seama și atunci cînd judecăm recenta premieră a Operei, altfel riscînd să ne plasăm noi în galimatias.

Impresia pe care o degajă „Nunta în Carpați” este de frumos. Evident, cu semnul exclamării. Dansuri pe care le cunoaștem de multă vreme vin să se înșiruie armonios, să derive unul din altul, să creeze o țesătură în general dinamică de mișcări care, de fapt, nu au alt sens decît să exprime vitalitatea, și artistică, remarcabilă a unui popor (vorbeam despre dinamism în general căci ni se pare, în economia ansamblului, hipertrofiată „Nuneasca”, în care toți interpreții se învîrtesc monoton în jurul mesei ce ocupă un spațiu redus din scenă, restul fiind lăsată goală, inactivă. Știm: așa e obiceiul! Dar intențiile creatorilor, după cum spuneam și am văzut, nu au fost de a reconstitui ceremonialului nunții țărănești, iar cu alte tradiții au fost mai puțin ortodocși. Firicelul de subiect pe care ni-l prezintă mai mult programul de sală, decît scena, nu are o reală importanță pentru spectacol, decît eventual a favoriza o evoluție solistică scurtă și plină de „drăgălășenie” a Luminiței Dumitrescu — sora miresei. De fapt, ne aflăm în fața unui dans

pur. în cazul acesta, masa contează, deși pentru rolurile solistice — mai mult decât restrînse — au fost antrenate capete de afiș remarcabile : Valentina Massini — mireasa și petre Ciortea — mirele. Și ansamblul a fost omogen, prompt, muzical. Totuși, în anume momente, în mod special grupurile feminine, nu au izbutit să se debaraseze complet de convenționala pantomimă, ba chiar și de unele poze ale baletului clasic. Ceea ce este din cu totul altă lume !

Mai mult decât o importanță în sine, „Nunta în Carpați” credem că are o importanță deosebită ca material de meditație, de discuție mai puțin cu vorba și mai mult cu făpta. Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu, limitați totuși de parametri numiți mai sus, au propus propria rezolvare a preluării tezaurului folcloric de către coreograful cult. În ultima vreme este cea de-a doua posibilitate cu care ne confruntăm, alături de cea propusă de Miriam Răducanu și Gh. Căciuleanu. Ele nu se exclud și demonstrează că, în ultimă instanță, este valabilă orice modalitate care pornește de la un „ceva de spus” și se sprijină pe argumentele realului talent. Discuția la care ne

refeream metaforic ar fi proliferarea dansurilor, „de mare montare” sau nu, pornite direct de la folclor sau de la prelucrări ale lui, care ar avea darul să lărgească orizontul baletului românesc într-o direcție din care nu ar trebui să lipsească creațiile memorabile.

în privința modului în care se prezintă „Nunta în Carpați” pe scena Operei bucureștene, avem o singură obiecție fundamentală : decorul cu totul neinspirat. În contextul unor costume cu minimum de stilizare, rămânând în complet acord cu realitatea etnografică, ca de altfel și dansul însuși, ni se oferă niște fundaturi (scenograf: Roland Laub) cu porumbei de turtă dulce, cu peisajul unei grădini în „voi o'oiseau” desenat într-o manieră ce mimează naivitatea. Rare ori o asemenea inadvertență de lumi între două elemente ale aceluiaș spectacol. Poate că ar fi fost de preferat un decor cubist (sic!), acesta avînd darul să nu încurce lucrurile cu mimarea unui idilișm policrom, străin celorlalte componente. În orice caz, scena goală, îmbrăcată doar în perdele, era — socotim — o ambianță mai potrivită pentru această fișnire de vitalitate care este „Nunta în Carpați”.

sanda radian



## nicolae balotă: „despre pasiuni”\*)

Ce poate fi mai adecvat în cadrul „colocviilor adolescenței” decât punerea în lumină a pasiunii ca impuls al existenței intense, plene în epoca însăși a marilor impetuoșități și avânturi? Adresându-se tinerilor, N. Balotă încearcă tocmai să reliefeze valorile spre care să se îndrepte șuvoiul energiei juvenile ca să nu se nvolbureze în gol, să nu devină efervescență sterilă, agitație dezarticulată. Dar ar fi eronat să considerăm că avem de-a face numai cu o carte pentru tineret căci nu există limită de vîrstă a pasiunilor. Autorul, de altfel, opune în „Prolog” pasiunea, inerției, stereotipiei și mecanizării cu care omul luptă pînă la mormînt. Pledoarie, așa dar, pentru pasiune în forma pasiunilor nobile ce ne domină pentru a ne eleva.

După ce stabilește precis noțiunea în jurul căreia va dizerta, N. Balotă pornește pe calea plină de meandre a eseului, oferindu-ne nu o enumerare sau o statistică a pasiunilor majore, exemplificată, ci o călătorie în universul umanist, unde trăiește, sub imperiul pasiunilor proprii creatorului și omului de cultură. În buna tradiție odobesciană scriitorul abordează cu delicia această modalitate de transmitere

\*J. Ed. Albatros, 1971

a unei concepții și experiențe de viață, nu fără sens pilduitor, sub aspectul unei cozerii unde **confeșiunea și** amintirea se mpletesc cu opinia estetică sau critic-literară. Printre capitole se înscrie și elogiul al eseului „pasiune a intelectului” în care se subliniază **caracteristicile speciei**, vădite și în volumul de față: polivalența axiologică, creativitatea artistică și accesibilizarea problematicii de specialitate din diferite domenii ale științei și artei.

În primul rînd atît în cronologia sumarului cit și în perspectiva autorului se desemnează pasiunile permanente ale intelectualului și artistului și în special pasiunea pentru cuvînt, pentru cuvîntul scris și citit, tipărit sau declamat, descoperit în raftul bibliotecii sau pe scenă, în ambianța strălucitoare a spectacolului. Poezia și muzica, răspunzînd unor necesități stringente, ajung sărbători ale minții și sufletului. Omagiul adus lecturii sau actului creativ este prilej de depănare plină de farmec a suvenirilor unei tinereți studioase în incinta burgurilor ardelenene sau de delicată portretizare a unor figuri diverse și atrăgătoare de la pitorescul dascăl de elină pînă la profilul emoționant al maturității poetului Lucian Blaga.

Preferințe, păreri, interpretări se-nlănțuie urzind țesătura pasiunilor în spiritul umanismului renașcentist, în care omul e o întregă lume. Apoi, pe tema aleasă autorul ia atitudine față de problemele care fac obiectul unor dispute mai actuale: ambiguitatea originalității, obsesia fecundă și sterilă a stilului, dubla față a modernității, nihilismul și valoarea etc.

Din tratarea acestor probleme atinse, firește, fără o analiză aprofundată, se desprinde concepția lui N. Balotă, întemeiată pe respectul **pentru** tradițiile clasice naționale și universale și receptivitatea față **de** nou, dar nu pentru inovația cu **ori ce** preț ci pentru cea izvorită din nevoile **de** progres **ale poporului**. Din viziunea plină **de** bun-simț, fundamentată pe o cultură **solidă**,

% „, relevă încrederea în forțele omului ea individ într-o perioadă de **angoasa** a depersonalizării, a topirii sale în mulțime sau nivelărilor de tot soiul. Aceste forțe umane se grupează în mod necesar în promovarea pasiunilor personale.

Doar respingerea unor teorii structurale care privesc omul sub raportul speciei, cum procedează și alte curente filozofice și științifice materialiste, comportă o discuție mai amplă și de mai mare complexitate.

Dar autorul nu-și propune să studieze fenomenele de cultură ci, conform unei selecții călăuzită de

gusturile sale, să se sprijine pe modele capabile de a detașa net și a omagia calitățile omului, constructiv prin pasiunile sale mari sau mici care implică dragoste de frumos, sensibilitate lăuntrică și dăruire. Pledată cu pasiune, cauza unor asemenea pasiuni nu lasă pe nimeni indiferent. În final se poate afirma, cum face Butor în eseul său despre „Eseurile” lui Montaigne că în majoritatea cazurilor cartea „Despre pasiuni” a lui Nicolae Balotă a știut să includă, în evocările ei, organic, acele exemple ilustrative din istoria culturii încât să închege o imagine unitară asupra lumii.

## aureliu goei



## virgiliu monda: ,corabia pe uscat"\*)

După încercări poetice circumscrise simbolismului și intimismului minor („Fântânile Luminii”, 1923), consemnate ca atare de principalii critici ai vremii, după câteva romane în care esențial era efortul desprinderii de lirism, Virgiliu Monda și-a creat un stil de analiză foarte exactă a lumii lăuntrice a personajelor, după modelul psihologiei clinice. „Trubendal”, cartea sa cu cel mai mare ecou sublinia urmările catastrofice ale unei eredități maj, ladive, stingerea unui clan aristocratic devitalizat. Psihologia romantică a eroului conștient de o dami nare aproape fatală, ajungând, după încercări eșuate de adaptare la regimul realității, să declanșeze condiționările destinului, se sprijină pe date reale, verificabile la nivelul (tînței și al practicii medicale

\*) Ed. Cartea Românească. 1971

Romane de interior, gravitînd în jurul unei familii sau al unui mic grup comunitar dezagregîndu-se în momentul în care conștiințele maladive neglijează interdicțiile nefaste, cărțile lui Virgiliu Monda au o remarcabilă unitate problematică, fiind reductibile la o singură formă tipologică.

Același mecanism psihologic din „Trubendal”, „Tinerețea unui artist”, „Via și rodul”, funcționează și în „Corabia pe uscat” (Editura „Cartea Românească”, 1971). Pornind de la premiza unificării conștiințelor unor eroi care trăiesc în același mediu ambient, autorul particularizează „naufraziul” existenței acestora. Eroii eșuează în nefericire sau moarte în clipele de aparență acalmie, cînd dilemele încep să se rezolve și factorul de tensiune psihologică se anulează.

Casa Stoia și chiriașii ei duc o viață mediocră de confort rutinier pe fundalul războiului, ale cărui ecouri nu pătrund decît prin intermediul știrilor de ziar. Proprietarul Atanasie Stoia, fost căpitan de navă, vremelnice pensionat pentru naufragiul dubios al cargobotului „Ceahlăul”, locuiește alături de fiica sa, Luiza, căsătorită cu Aurică Blejan, afacerist fără vocație, în aparență soț model fără alte preocupări decît voluptățile culinare, și de nepoata sa înfirmă, Cecilia. În același imobil au închiriat cite un apartament : Alfons Guggenbluth, co-



merciant și Vasile Bușniță, ceasornicar, amănăoi falimentari; frații Deleanu și Filip, adolescent fizic, cu pasiunea obsesivă a pianului, Felicia, studentă la filologie; Vlăduț Ciochină, pensionar, — un erou • aproape dostoevșchian — care face exerciții oculte pentru a afla misterul morții soției sale Ana.

În sinul acestui grup comunitar • fără afinități dar în care fiecare locatar repetă, la modul său, aceeași eșuare tragică, apare, în completarea schemei narrative, un personaj care face legătura cu celelalte. George Stoia, fiul proprietarului, se întoarce de pe front mutilat moral —> atins de un glonț rătăcit își pierde capacitatea de a vorbi dar nu și pe aceea de a înțelege — și nu se mai integrează familiei, devenind un chiriaș ca oricare altul.

Creatorul prin renunțare care este • George — înainte de război scrisese un roman de succes, „Termitii” — se împrietenește cu Filip Deleanu, întreține vagi relații erotice, atât cât își poate înfringe complexul infirmității, cu Felicia Deleanu, se face părtașul experiențelor de „pătrundere” în iad ale lui Vlăduț Ciochină.

În roman mai apar și alte câteva personaje mediocre (ne referim la calitatea lor umană) și o „absență” enigmatică, Ana, soția moartă de mult a lui Ciochină, femeie simplă,

chiar primară, care fără nici „motiv s-a sinucis. Ciochină trăiește cu obsesia acestei morți fără a fi în stare să înțeleagă și să trăiască în virtutea unui misticism mentar săpă timp de douăzeci ani o galerie subterană pentru a întâlni una din porțile iadului

George devenit prin mutismul sau patologic confesorul tragic al tuturor, cumulează întreaga doză de dramatism a existenței și se sinucide după ce, în urma unei emoții puternice, îi revenise capacitatea de comunicare; Ciochină se asifțiază în subterana sa diabolică; Luiza moare la naștere; Anastasie Stoia nu rezistă pierderii celor doi copii ai săi și înnebunește, „naufraigând” pentru a doua oară, „pe uscat”

Romanul lasă nedecisă evoluția, cătorva eroi, sporind posibilitățile conflictuale și dincolo de cele 269 de pagini. Alte tipuri de „naufrații”: căsătoria Feliciei Deleanu cu avocatul pretendent Emilian Stănescu-Sbiceni sau decăderea morală a lui Filip Deleanu — poate cel mai tragic personaj al romanului după încercarea nereușită de a se sinucide. Abil construită, pe baza simetriilor și coincidențelor de destin, exprimă aceeași derută psihologică provocată de deosebite traume organice, ultima carte a lui Virgiliu Monda aparține tipologiei românești cu care autorul ne-a obișnuit.

alexandru lungu



## radu cârneci: 99 oracol deschis"\*)

Cu volumul Oracol deschis poezia lui Radu Cârneci realizează un viraj accentuat către sine. Nu este

\*) Ed. „Eminescu”, 1971

vorba de schimbări exterioare spectaculare, ci de trecerea pe o altă treaptă a substanței lirice însăși. Poetul nu s-a părăsit pentru a se regăsi sau a se pierde, nici n-a plecat din aria sa originală (bine demarcată prin cărțile anterioare) pentru a emigra într-un teritoriu înmiresmat de ispita necunoscutului. Reîntâlnindu-l, ne apare neșchimat la înfățișare; dar vocea lui are un sunet în plus sau H minus, parcă o pasăre de umbră și-a ales cuib în vocale, parcă o ninsoare încenușată cade prin consoane; dar privirile poetului au un sclipăt mult mai înclinat, parcă o negură neîmpăcată s-ar scurge din

flori privitye de mult și abia acum ivite pe retină. Și deodată simțim că între toate cărțile de mai de •mult ale lui Radu Cârnelci și acest Oracol (acum) deschis s-a scurs foarte mult timp. Editorial, faptul .. e adevărat. Dar în evoluția intimă a poetului, prin lucrarea pe „re timpul său propriu o duce •nevăzut, această distanță și această durată există.

Exultanta predominant sensorială dobindește un adînc accent •reflexiv, bucuriile nu numai rămase în urmă, ci și înțelese, generează o altă lumină în lucruri și în gesturi, o lumină propice unor fructe în care se coc melancolia înțetită, nostalgia aspră și tristețea Mtînd spre țarmuri tragice. Poetul se află în punctul geometric al maturității interioare („O, femeie, duhul meu / a intrat în amiază și arde / ca un pom rodindu-se. Trebuie să plîngi / spre-a avea o fîntînă-ntre noi.”), punct ce ascute și exacerbează în dauna unor percepții mai directe și elementare, simțul timpului. Amiaza, aleasă ca simbol al maturității nu se reduce la abundența solară maximă ; ea e locul de culme de unde se vede și se simte mai acut timpul în curgere. Luminozitatea înțeleaptă (și care înțelepciune poate crește în afara întrebărilor rănite sau ucise ?) nu e scutită de neliniști, ci dimpotrivă: „...amiaza / este începutul de taină” și acum „e timpul I să ne-ntrebăm de toate ce se văd / și mai ales de cele ce-s ascunse.”

În cea mai mare parte a sa, ultima carte a lui Radu Cârnelci este ipostazele fundamentale ale timpului. Ecurile cele mai pline și mai largi se aud cînd cuvîntul poetului trece prin ceea ce s-ar putea numi coordonata ereditară a timpului. De la evocarea strămoșilor („Intră în mine, duh străvechi, / ca un preot

sosit din adînc, / intră și purifică-mă”) pînă la tulburătoarele versuri închinete mamei (Dor mereu) și tatălui (Psalm de moarte), ascendența este celebrată grav, cu un adine simțămînt al continuității biologice și spirituale. În schimb, pe versantul opus, cel al descendenței, e un gol și continuitatea se rupe. Simțind cu acuitate, scurgerea timpului, el își pune inevitabil problema morții și obține în această direcție sonuri remarcabile ; dar aflîndu-se într-o amiază a maturității foarte bogată de sine, propria moarte nu poate fi acceptată decît ca un final de lume, fără concesile sentimentale ale senectuții.

Legată strîns de cea ereditară, nu lipsește nici coordonata istorică a, timpului, tratată cu o seriozitate și o profunzime nu foarte des întălnite. (Se știe că, de multe ori, apetitul istoric al poezilor de azi se mulțumește cu lucruri de suprafață, rezultînd suspine de fluerăș anemic ori zgomote zmucite de tobă). Pe Ungă multe respirații ale duratelor istoriei, răzbind din țesătura însăși a altor poeme, pe teme variate, Radu Cârnelci ne dăruie cîteva confruntări directe, de un dramatism amar și bărbătesc cu albiile istorice al timpului, ca de pildă în Al treilea chip și Secol mare.

Sporul de gravitate pe care lirica lui Radu Cârnelci îl dobindește cu acest volum, se manifestă prin îmbogățirea tonului ceremonios. Este vorba de o îmbogățire realizată mai mult în adîncime, dar cure prilejuește, pe alocuri exacerbarea supărător repetată a petardelor exclamative și a acoladelor de invocare, ca și infiltrarea unor elemente inadecuate de lexic, ceea ce nu umbrește calitățile acestui Oracol deschis.

## H5

adriana iliescu



## riad sorianu : „contrapunct critic”\*

Se pare că este o caracteristică a etapei în care se află, acum, critica noastră literară, ca acei ce și-au ales să se ocupe de analiza cărților proaspăt apărute, să fie adesea intens preocupați și de explicitarea unor aspecte de ordin estetic mai general. Cartea lui Vlad Sorianu se deschide și se închide cu multiple reflecții asupra fenomenului artistic. Critic cu îndelungată experiență și cititor mereu „la zi”, mereu curios de fenomenul literar românesc și de ce e mai nou în literatura altor țări, el propune meditației lectorilor săi, cele mai controversate dintre soluțiile la care au ajuns esteticienii moderni. Răspunsurile sale înseși sînt uneori poate cam discrete sau vagi încă, în problemele fundamentale — totdeauna ferme. Vlad Sorianu concepe arta ca formă specifică de cunoaștere, o cale de acces spre adevăr : „nu trebuie să ne temem de «idealitatea» operei de artă, de „conținutul ei de idei” căci faptul nu duce la abstractism, fiind prezumată o idealitate accesibilă empiric ; pe de altă parte, putem accepta liniștiți că opera de artă e o formă de cunoaștere a adevărului, aceasta nedeșfînțindu-i specificul; fiindcă nu e vorba de cunoașterea unui adevăr verificabil experimental, ca în știință de exemplu, chiar dacă nu e nici numai adevăr artistic, în sensul inaderenței la alte adevăruri.”

\*) Ed. Junimea, Iași, 1970

Criticul remarcă și semnaleză cu bucurie în cărțile unor colegi un progres pe linia depășirii antino-miei formă-conținut. El își propune „și pe **moi** departe a medita asupra echilibrului salutar dintre preo cupările pentru expresie și cele pentru exprimat, pentru stil dar **nu** mai puțin pentru problematica ardentă a veacului. „Critica literară îi apare ca „profesiune de idei” și, în introducerea numită „Argument pentru un profil”, Vlad Sorianu arată a fi unul „care și-a mărturisit de la debut convingerea potrivit căreia critica literar-artistică trebuie să fie o critică marxistă”. Astfel se face că tocmai grija pentru o reală fineță a disocierilor, îl obligă să pună la punct anumite lucruri atunci cînd e cazul, rețînd avîntul unor exegeți care, dorînd cu orice preț să fie originali, înserează, cu falsă candoare, enormități : „Mi se pare de mult demonstrat că totuși „Bietul Ioanide”, ca și alte romane ale lui G. Călinescu, nu se mișcă într-un vid atemporal, anistoric ci dimpotrivă. Respîngerea comentariilor sociologizante, a exegezelor forțat politizante nu justifică abandonarea oricărei referințe social-istorice : s-ar ajunge în cealaltă extremă critică, cu nimic mai bună și capabilă doar a stimula paradoxe facile. Intoleranța apologetică, din familia mai oechii intoleranțe dogmatice, creează un climat de impudoare critică, în care spectacolul entuziasmului snob e preferat oficiului sobru și lucid al judecății de valoare, se ajunge astfel în situația în care exhibiția prozelită înlocuiește profesiunea de idei”. Vlad Sorianu pretinde vieții noastre publicistice — „și în special celei literare”, „un spor de investiție intelectuală, un plus de atitudine ideatică marxistă”. Mai departe el va vorbi de „sinteza autonomiei estetice cu funcțiile extraestetice, a însușirilor extrinseci cu cele intrinseci ale artei” (p. 19) pentru ca, de altundeva, să aflăm din păcate că, există în miezul operei un arhetip ireductibil imuabil, care face ca produsul artistic să-și păstreze valoarea de-alungul mile-

niilor" (241) astfel încât am rămas cu impresia că în sistemul estetic avut în vedere de Vlad Sorianu, stăruie totuși un principiu mecanicist. Noi avem convingerea că ceea ce numim valoare a operei presupune o conexiune de valori eterogene aflate în interdependență și intertensiune și care aduc o viziune specifică și unică asupra realului. Ne întrebăm — în cazul unei opere receptată ca atare și omologată ca valoare — dacă se mai poate vorbi de „un anume dezacord între convingeri și mijloacele materializării lor sensibile” cum se întâmplă atunci când criticul, a cărui carte am citit-o cu deosebită stimă, analizează opera lui Aragon ?

Altfel, Vlad Sorianu are în vedere cărțile cele mai importante

apărute în ultimii ani și este un analist atent, fin, plăcându-i să țeasă în jurul unei cărți un complex de filiații, asocieri, trimiteri, lăsând impresia unui intelectual de gust și cu bune lecturi. Ba încă, îi place să apropie literatura de muzică și titlul cărții, „Contrapunct critic”, de aici vine : „...Așa dar, de ce „Contrapunct critic” ? Mai întâi pentru că, după cum am văzut, coordonându-se cu obiectul său, adecvându-se la creația literară, critica nu i se va supune mimetic ci se va ajunge cu ea într-un dialog, deci nu unisonul obsecvios ci polifonia în care tema fundamentală rămîne opera, dar simultan se aud „melodiile” cu înțeles propriu, ale criteriilor valorice solicitate de exeget” (p. 6).

## lucia feneșan



## aiiha i duțescu: „scrisori de dragoste”\*)

Din noianul de „poeti” care apar, strecurându-se printre exigențele editurilor, poate fi considerat și Mihai Duțescu. Deși nu se află ia prima sa apariție editorială, volumul său de versuri dă impresia că aparține unui debutant, căci rătăcește încă într-un hățș de exacerbări sintactice.

Volumul lui Mihai Duțescu cuprinde două părți: „Scrisori de dra-

goste” — care atribuie de altfel titlul volumului — și „Ceaiul de la ora cinci”, părți ce se deosebesc net, atât prin tonul inegal cât și prin mijloacele alese. Prima parte a cărții conține 33 de „scrisori”, ce sînt în majoritatea lor cuvinte înșirate de construcții alambicate, lipsite de o idee adîncă. „Scrisorile” par a se adresa unei femei imaginare, („trup de femeie, / lucios și dorit”, „mîngîierea cît o cîrțîță oarbă” etc.). Metaforele ce abundă în poezia lui Mihai Duțescu își pierd, forța de sugestionare prin prețiozitate („canarul meu fruct galben”, „trist ca fiul pianului”).

Uneori întîlnim versuri frumoase : „mîine voi fi mai puțin cu un somn I cu o noapte fără tine voi fi”, ce coexistă cu formulări complicate, prețioase : „clipe clipe ochi gol de clopot / cînd nu te vād / cînd duioasă aerul mi te ascunde / refuzînd să se strîngă în lungi coridoare I să facă loc de departe / cotului tău aplecîndu-se / palmele tale care mîngîie / vechi mobile de familie / refuză aerul ochilor mei I blînde spirale...” sau : „pe cine să mai aștept / trist ca fiul pianului / care e clipa cînd începe declinul / cînd se subțiază

\*) E d. Eminescu, 1971

pielea ca / foia de pergament /  
nimeni nu știe să răspundă j cea-  
sul întoarce și obrazul celălalt /  
pe cine să mai aștept / patul e o  
femeie indiferentă j și nemulțu-  
mită..." sau: „suferim fără să ne  
dăm seama / de pe urma faptului  
că sîntem / de pe urma faptului •/  
că liniștea mare a fost întreruptă /  
încăodată / la ivirea trupului nos-  
tru I clădit pe țevi subțiri / de  
arme de vînătoare / cită moarte  
avem înăuntru / în țevile lus-  
truite I care nu au tras niciodată".

Inconsistența substanței poetice,  
lipsa de fluentă și de transparență  
a „Scrisorilor de dragoste”, dau  
uneori impresia de dezagregare a  
versurilor. Iată însă o „scrisoare”  
care pare a se detașa de superfi-  
cialitățile figurate ale lui Mihai  
Duțescu : „fiecare din noi vorbește  
o limbă I buzele noastre neînvă-  
țate suferă / și punem accentul  
greșit I cînd pronunțăm dragoste /  
și cînd pronunțăm moarte sau ui-  
tare I deși aceste cuvinte ar tre-  
bui spuse I așa cum le spune apa /  
și cum le spun pietrele / între  
ele I într-o mare tăcere...”

„Ceaiul de la ora cinci” este o  
aglomerare de tablouri și simbo-  
luri, scrise pe ionul ușor ironic al  
lui Marin Sorescu.

Spre deosebire de „Scrisorile de  
dragoste”, poeziile părții a doua din  
volumul lui Mihai Duțescu sînt  
scrise într-un limbaj simplist, ce  
eșuează în gratuitate și prozaism :  
„și am făcut un fel de ferepare /  
sau un fel de bucuroase anunțuri /  
matrimoniale / în fond asta e mai  
puțin important / decît faptul că  
le-am făcut / și am început să le  
trimit prietenilor mei / luați la în-  
tâmplare din I cartea de telefon /  
pe unii îi alegeam pentru că / în-  
cepeau cu literă mică / iar pe alții  
pentru că se terminau / cu literă  
mare...”, sau : „invitații mei își lasă  
pielea / în cuierile somptuoase /

de-a stîngă și de-a dreapta ușii /  
valeți cu mînuși albe / îi servesc  
în această. / frumoasă îndeletni-  
cire I fiind nu e mai puțin adevă-  
rat / că asta îi obligă să-și  
schimbe / minușile încontinuu. ^ •  
uneori autorul excelează în folo-  
sirea unor forme gramaticale re-  
gionale : „părură o clipă păian-  
jeni”, „propusei CM totul la întâm-  
plare”, „fură aduse...”, etc. Imagi-  
nile groțesti, create prin detalii a-  
troce și denaturarea realului, ne-  
avînd o idee profundă, sînt doar  
tablouri și simboluri alăturate, fără  
a crea o imagine de ansamblu so-  
lid : „cu atenții adică îmi arată /  
pieptul căzut carnea urîtă / a pin-  
tecului mușchi / picioarelor foarte  
subțiri / ochii lucioși și unghiile /  
de ce să nu fim loiali / de ce să  
ne ascundem / noi nu trișăm / și  
nu venim cu măști / îmi strigă ei  
binevoitori”, sau : „deci poftiți dom-  
nule urmuzachi j să vă montez  
mina în clavecin j cu cheia asta  
specială acum cîntați între / timp  
noi croșetăm împreună pe / o te-  
mă de Liszt saii ne facem că /  
adunăm frumoasele flori din co-  
voare I pentru ziua onomastică a  
trupului meu / care își serbează  
astăzi ziua de / naștere”. Invitații  
la „ceaiul de la ora cinci” admiră  
un tablou de Picasso, ascultă o te-  
mă de Liszt, apoi citesc versuri de  
Danie pe fotolii Louis XV. Și în  
această parte găsim prozaisme : „mă  
întrebasem înainte de ceaiul de )  
la ora cinci și cum răspunsul ve-  
nise I de la sine afirmativ pre-  
gătisem un I număr de sonete de  
Dante pe care / le scrisesem eu  
nu trebuie să ui / tați că în toată  
afacerea asta / care nu miroase a  
bine eu joc rolul j poetului și deci  
începui să citesc cursiv”.

Rămîne ca Mihai Duțescu să-și  
definească mai bine formula artis-  
tică personală, ce pare a fi aceea  
a notației încă insuficient de per-  
sonală.

vladimir sinum



## dan grigorescu: „shakespeare în cultura română modernă”\*)

Este îmbucurător faptul că tezele de doctorat depășesc în ultima vreme interesul unui cerc restrâns de specialiști, adresându-se publicului larg din ce în ce mai exigent. Cărți precum: *Renașterea de Zoe Dumitrescu Bușulenga, Literatura de frontieră de Silvian Iosifescu, Lupta cu absurdul de Nicolae Balotă*, pentru a nu aminti decât titluri recent apărute, s-au epuizat la câteva ore de la punerea lor în vânzare. O asemenea carte, la origină teză de doctorat, este și studiul lui Dan Grigorescu. Scrisă cu probitate, dovedind o înaltă ținută intelectuală, Shakespeare în cultura română modernă este o carte utilă nu numai pentru cine se interesează de anume probleme particulare din literatura comparată, ci pentru toți iubitorii de literatură. Căci așa cum ne încredințează autorul, analiza sa a avut în vedere „sunetul specific pe care opera shakespeareană l-a dobândit în întâlnirea cu cultura românească.” Au fost selectate „dintre numeroasele articole, eseuri, note, cronici dramatice sau dintre mențiuni fugare, pe cele care exprimau (...) spiritul unei epoci, înțelesurile pe care ea le descoperea în creația lui Shakespeare.”

De fapt, reconstituind modul de receptare a operei shakespeareane

în cultura română, Dan Grigorescu schițează, pe de o parte, drumul criticii literaturii comparate în România, de la Pompiliu Eliade la Tudor Vianu, iar pe de altă parte, circumscrie, bazat pe o bibliografie aleasă, coordonatele generale ale disciplinei literaturii comparate. Cercetarea operelor literare din această perspectivă are un evident caracter inierdisciplinar, la obținerea oricărui rezultat concurează în egală măsură: sociologia artei, psihologia, istoria etc. Pe bună dreptate, autorul își însușește ideea exprimată și de Al. Dima, că este mai just să vorbim de relații și nu de influențe în cadrul literaturii comparate, influență fiind un termen care nu poate acoperi toate posibilitățile de apropiere între doi scriitori sau două culturi.

Contactul culturii române cu opera lui Shakespeare este mediat la început de traduceri franceze sau germane. Cum arată Dan Grigorescu, prima mențiune critică asupra dramaturgului englez aparține lui Cezar Bolliac, scriitorul cu vederile literare cele mai înaintate în prima jumătate a secolului XIX. Dramele sint citite în traducere franceză, de unde și ortografiile bizare: *Rișard III*, *Simbeline* (pentru *Cymbeline*) sau chiar *Sakspear*. De altfel, Chatterton apare tot la Bolliac notat *Scatterton*. (Nu-i vorba, că și numele italienești sufereau aceeași francizare: de pildă, pentru *Laura* — hora). În perioada pașoptistă, aflată sub semnul grabei de a asimila, nici o mențiune critică nu surprinde altceva decât generalități din opera lui Shakespeare. În unele lucrări ale lui Asachi (*Turnul lui But* pe muntele Pion, *nuvela Petru Rareș*) se întâlnesc ecouri din *Macbeth* sau *Furtuna*, sau *Richard III*. Apar traduceri pline de confuzii, ca acelea ale lui Ion Heliade Rădulescu, *Toma Bagdat*, *Bariț* sau *Stoica*, toate după un intermediar francez (de obicei, *Le Tourneur*). Se asociază des, alături de numele lui Shakespeare termenul de geniu, Shakespeare devine simbolul revirimentului național,

\*1 Ed. Minerva, 1972

sinonim cu ideile avântate ale unui romantism militant.

Cel care depășește faza precritică de receptare a mesajului shakespearean este Eminescu. Capitolul Momentul Eminescu este remarcabil ca analiză a subtilelor relații de profunzime care se stabilesc între poetul român și opera „marelui Brit”. Aș vrea să insist asupra unui aspect mai puțin evidențiat de Dan Grigorescu. De la apariția ediției lui Ilarie Chendi (volumul de Postume) s-a observat că sonetul eminescian „Sătul de lucru” este o transpunere liberă a sonetului XXVII al lui Shakespeare. Împreună cu varianta „Cînd de oste-neală geana abia se ține”, „Sătul de lucru” prefigurează una din capodoperele creației eminesciene, an-tuma „Cînd însuși glasul gîndu-rilor tace”. Fie că Eminescu a citit sonetele lui Shakespeare printr-un intermediar german, fie că le-a ci-

tit chiar în original, pentru că după opinia lui Vladimir Streinu, poetul român avea anume cunoștințe de limbă engleză, cert este că influența celor 154 de sonete shakespeareane a avut consecințe mai profunde decît se credea: s-ar putea, ca tocmai în urma acestui contact cu sonetele scriitorului englez să fi încercat Eminescu orga-nizarea sonetelor sale într-un tnt (cf. MS, 2261).

Capitolul final al lucrării este de-dicat tendințelor contemporane în aprecierea fenomenului Shakespeare (traduceri, lucrări critice etc). inter-santă ar fi fost și discutarea mo-dului original de punere în scenă a unora din drame sau comedii de către regizorii români. în viziunea regizorală apare, cred, și mai preg-nant „sunetul specific” al operei lui Shakespeare în cultura română, do-devindu-i implicit, eterna contempo-raneitate.

**damian necula**



**ion coja:  
„jucătorul de șah”\*)**

Alături de alți cîțiva tineri au-tori între care putem include pe Radu Dumitru, Marin Sorescu, Fă-

nuș Neagu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon etc, cu Ion Coja teatrul contemporan cucerește noi valențe artistice.

Referinău-ne cu precădere la cartea de față, care spune că au-torul ei dovedește în cele patru piese („Balmeș-talmeș” ; „Ion Coja-atorul piesei” ; „Adio, Julieta, adio” ; „Jucătorul de table”) un punct de vedere unitar, o aplecare asupra esenței preocupărilor con-temporane și a mecanismelor care o domină sau care o animă, un spirit grav care nu uită însă una din dominantele spiritului uman, umorul, și probabil cunoașterea ce-lor mai de seamă realizări ale tea-trului românesc și universal, ceea ce îi permite să se delimiteze net și-i conferă nota esențială unui ta-lent — originalitatea, și mai ales simțul responsabilității scriitorului

\*) E d . Cartea românească, 1971

\*față de materialul de viață din care-și extrage problematica și față de societatea în care trăiește.

În „Balmeș-talmeș” autorul pune în discuție, ridiculizând-o în spiritul tradiției caragialești, una din cele mai discutate teme ale dramaturgiei contemporane occidentale, aceea a alienării individului în societatea tehnicistă. Aparenta dezordine și incoerență a piesei se supune unei reguli: preponderența limbajului asupra personajelor. Când o replică este comună pentru două personaje, situația este inversată, punând în lumină resorturi umane pe cât de firești pe atât de nebănuite.

Asistăm adesea la o hilarantă și dramatică inversare a rolurilor: studentul devine decan și decanul student, consumatorul chelner și chelnerul consumator, și pentru ca totul să capete dimensiuni cât mai evidente, vizînd absurdul situației, femeia devine bărbat și bărbatul femeie, etc. Nu personajele se folosesc de replici, ci replicile se folosesc de personaje, creindu-se impresia că autorul a declanșat o cascadă de metamorfoze ce se rostogolesc fără voia sa și care crează piesa însăși, terminată prin ultima inversare posibilă: actorii devin spectatori și spectatorii actori.

Mecanismul e folosit cu succes fără a fi dezvoltat însă pentru că de data aceasta, altceva face obiectul atenției autorului în „Ion Coja — autorul „piesei”. „Poetul” (eroii piesei sint: Poetul, Nevasta, Intrigantul, Secretara, Doctorul) numai mînîncă de douăzeci de ani și nici nu mai scrie. Motivul: poetul nu are timp nici de una, nici de alta, ocupat fiind de ideea de a găsi cheia salvării omenirii de pericolul cataclismului atomic care planează. Obsesia acestui pericol și a responsabilității îi paralizează orice acțiune :

Poetul : Nu pot să scriu această piesă... (o piesă împotriva unui ca-

taclism nuclear n.n.). Nu pot... Vreau, dar nu pot ! Tu ce ai zice despre mine dacă peste două săptămîni ar începe războiul și m-ar găsi pe mine în casă, aici, cizelînd replicile, sau decorurile, sau mai știu eu ce dracu ! În timp ce omenirea întreagă ar sări în aer ? !

Piesa, în sine o demonstrație despre cum se scrie teatru, are un mesaj mult mai larg, care vizează ieșirea din latențe, din impasul tatonărilor și al fricii, din spațiul lipsit de aer al individualismului. E un îndemn la mobilizare pentru rezolvarea problemelor vitale ale omenirii, pentru despicarea nodurilor gordiene dintr-o singură lovitură, împotriva balastului unor complicații fără rost.

„Adio, Julieta, adio”, folosește în cea mai mare măsură implicațiile teatrului brechtian. Autorul care cunoaște probabil premiza lui Bertolt Brecht după care „cu proprietarul unei case în flăcări nu se poate discuta, cu pompierii veniți s-o salveze lucrul e posibil”, epicizează evenimentele contemporane și le transpune în planul alegoriei și al simbolului, în vederea creării distanței necesare judecării lor obiective și critice. Piesa devine o satiră tragică în care este cuprinsă întreaga omenire dezbinată artificial și inuman în rase, religii etc.

Ultima piesă, cea care dă și titlul volumului „Jucătorul de table” ne pune în fața unei ipoteze tulburătoare : un om obișnuit, cu necazurile și nemulțumirile sale, cu neîncrederea generată de un destin modest, descoperă că este Dumnezeu, că în lume toate s-au întîmplat după firea și indispozițiile sale. Descoperirea adevăratei sale identități deșteaptă în El, personajul principal al piesei, sentimentul responsabilității și vinovăției, dar încă mai puternică, dorința de a



repara totul, de a face omenirea fericită. Această șansă îi e refuzată însă, căci „ești Dumnezeu atita timp cit nu știi! „Cind află, e prea târziu! Automat te vindeci!”. Disperat, în pragul sinuciderii, El descoperă că și ceilalți oameni sînt Dumnezei, că pesimismul acestora, egoismul, neîncrederea în bine, în frumos, în fericire este sursa tuturor suferințelor. Piesa e o pledoarie lucidă pentru posibilitatea și dreptul oamenilor de a-și făuri un destin demn. E o pledoarie pentru optimism, pentru generozitate.

Prin procedeele artistice cu care operează, Ion Coja respinge ase-

meni lui Brecht „teatrul iluzionist” fiind pentru înlăturarea acelor „Q. Secte magice”, acelor „oimipuri hipnotice” ce stau în calea „factorilor raționali” cărora li se adresează cu obstinație fără să neglijeze efectul aristotelic al catharsisului (produs de logica coșmarului, după care se conduce uneori).

Avem de a face cu un dramaturg lucid, angajat în grave probleme umane, stăpîn pe mijloacele artistice ce dau pieselor sale acea atracție scenică care adună spectatori într-un tot, conducîndu-i și obligîndu-i să participe la dezbaterea și soluționarea lor.

## ion baiu



## al. z u b : „mihail kogălniceanu, bibliografie”\*)

Editura Enciclopedică Română a deschis, prin volumul „Mihail Kogălniceanu. Bibliografie” de Al. Zub — tipărit în colaborare cu Editura Militară — seria bibliografiilor dedicate personalităților proeminente ale literaturii și istoriografiei naționale.

Inițiativa Editurii Enciclopedice Romane merită toate laudele specialistului. Pentru întâia oară, într-o

colecție deosebită, realizată într-o ținută grafică deosebită, se pun la dispoziția cercetătorilor instrumente de lucru indispensabile, ale căror roade nu vor întârzia să iasă la iveală în anii ce vin.

Editura Enciclopedică Română a avut și prevederea de a medita anterior asupra unei structuri care, în linia generale, va sta la baza tuturor volumelor ulterioare, asigurîndu-se astfel nu numai o ținută științifică ireproșabilă, dar oferind în același timp o maximă eficiență de lucru.

Întîiul volum al acestei colecții, alcătuit de cercetătorul Al. Zub — împreună cu alți colaboratori — organizează un vast și dispersat material arhivistic. Prima secvență a „Bibliografiei” grupează cronologic, sub titlul „Opera lui Mihail Kogălniceanu”, toate scrierile marii personalități în șapte mari capitole, cu un număr însemnat de diviziuni. Această parte, cea mai vastă, cuprinde peste 6000 de posturi bibliografice, epuizînd opera literară a lui Kogălniceanu, scrierile cu cele mai diverse caractere, corespondența, proiectele, publicațiile editate ș.a.

\*) Ed. Enciclopedică, 1972

## "H

« I In a doua parte a volumului, a-  
• proape 2000 de referințe, și acestea  
| foarte judicios clasificate, consem-  
j nează lucrările referitoare la viața  
l și activitatea lui Mihail Kogălni-  
f ceanu.

J • Cea mai mare parte a referințe-  
j lor sînt analitice. În cazul operei,  
i piesele sînt descrise succint. Arti-  
i colele și studiile mai însemnate  
l despre Kogălniceanu sînt ingenios  
rezumate prin indicarea structurii  
, compoziționale.

O „Introducere” despre persona-  
litatea scriitorului deschide „Biblio-  
grafia”, urmată de o amplă „Cro-  
nologie” (52 p.), cea mai completă,  
publicată pînă acum și din care  
neîndoios va ieși „viața” de mîine’  
a lui Mihail Kogălniceanu.

Un indice de materii și persoane-  
ușurează rapidă căutare a materia-  
lului trebuincios. Cînd bibliotecile  
noastre vor număra cîteva zeci de  
asemenea „Bibliografii”, munca is-  
toricului literar va fi considerabil  
înlesnită.



La rubrica duminicală de „adnotări”, organul Comitetului Central al P.C.R. publică articolul intitulat „O cvadrioenitenară epopee transilvăneană”, sub semnătura scriitorului George Togan, din care aflăm o seamă de date interesante cu privire la zestrea umanistă a Transilvaniei. Este vorba de lucrarea în versuri a lui Christian Schesăus, epopeea istorică „Ruinele Pannoniei” („Ruinae Pannonicae”) de la a cărei apariție s-au împlinit patru sute de ani. Născut și trăit în sinul comunității săsești din Mediaș, Christian Schesăus se numără printre scriitorii umaniști cei mai de seamă din Transilvania secolului al XVI-lea. Epopeea „Ruinele Pannoniei” compusă în versuri latinești, după modelul Eneidei lui Virgiliu, cuprinde istoria Transilvaniei povestită în douăsprezece cînturi.

Din inițiativa forurilor culturale ale județului și sub patronajul revistei „Vatra”, la Mediaș s-au desfășurat la începutul lui februarie festivitățile consacrate împlinirii a patru sute de ani de cînd valoroasa lucrare a lui Schesăus a văzut lumina.

Referindu-se la însemnătatea și conținutul lucrării, iată ce scrie George Togan în finalul articolului: „Valoarea epopeii „Ruinele Pannoniei” este întreită: în primul rînd ca operă poetică, apoi de cronică a evenimentelor care au dus la căderea Ungariei și Transilvaniei sub dominația turcească și, în sfîrșit, ca oglindă a opiniei publice din timpul scriitorului. Opera lui Christian Schesăus e remarcabilă atît în ceea ce privește verificarea și dramatismul povestirii, cît și prin respectarea adevărului istoric. „Ruinele Pannoniei” este simultan o cronică și o epopee, fiind concepută într-un

spirit mult mai înalt și cu totul deosebit de cel al izvoarelor i.t. rice de clasă. Talentul poetului pare în dramatizarea evenimentelor, în plasticitatea portretelor în stilul înaripat și colorat, în cadența versului și mai ales în vibrația afectivă cu care este descrisă mizeria în care se zbate poporul sub împilarea și asuprirea puternicilor feudali. Poetul se implică în evenimente, iar participarea lui cplină de avînt. Opera sa atrage, incintă, instigă și înarmează la luptă contra oprîmării. În reflectarea realității autorul e animat de idealul patriotic de a-și mobiliza contemporanii să ridice țara din ruine. În epopeea în care bardul umanist Schesăus a immortalizat vicisitudinile unor cumplite vremuri se găsește și o descriere pătrunsă de dragoste pentru peisajul transilvănean, realizată în versuri pline de sonoritate. Fiecărui oraș îi sînt închinete scurte, dar caracteristice prezentări, și fiecărei cetăți i se atribuie, în spiritul timpului, o onoare emblematică.

„Mediașul era în vremea lui Schesăus o așezare mică, cu 2500 de locuitori. El a dat însă spirite minunate. Unul dintre acestea a fost și Christian Schesăus socotit azi ca unul din cei mai însemnați poeți umaniști din sud-estul Europei. Opera lui merită să fie larg cunoscută de întregul nostru popor, ce prețuiește creațiile, valorile spirituale făurite de-a lungul istoriei de toți cei ce indiferent de naționalitate, au populat acest pămînt”.

În completarea datelor privind viața umanistului din Mediaș vom cita aici și unele adausuri descoperite în ziarul „Tribuna Sibiului” (Nr. 1229) care ne informează că Christian Schesăus s-a născut la

1540 în Mediaș, ca fiu al judeului regesc Ștefan Schesăus, aparținând patriatului săsesc. A studiat la liceul din Brașov apoi la Universitatea din Wittenberg unde, pentru activitatea sa poetică a fost distins

cu cununa de lauri acordată de regele Ferdinand. întors în Transilvania la 1558 a îmbrățișat cariera eclesiastică, la Cluj, apoi într-un sat lângă Mediaș. A murit la 45 de ani, în 1585, secerat de ciumă.

N. VANCU

## „,argeș'%" nr. 1/1972

Sub titlul „I. L. Caragiu ? revista de cultură editată de Comitetul județean de cultură și educație socialistă Argeș, publică o judicioasă cronică, semnată Gheorghe Tomozei, despre spectacolul „D'ale Carnavalului" pus în scenă de tînărul regizor Lucian Pintilie după piesa lui Caragiale. Raportată la data premierii, cronică ar părea tardivă dar acuitatea observațiilor o plasează în perimetrul actualității, pentru ci e vorba de spinoasa și niciodată epuizată problemă a respectării textului în punerea pe picioare a unui spectacol. Dar e mai bine să reproducem litera nealterată a comentatorului: „Am văzut un spectacol tîrziu, poate degradat, depărtat de lumina lui de început, oferit lenevos nu atît cercetării lui, cîd, cît aplauzelor comode, cu faimă; ma generos marcată de trecerea și pe alte scene, ale străinătății, spectacol țintind afirmarea unor noi valențe ale humorului caragialesc și izbutind atît de bine, încît, finalmente, ne aflăm în fața unei extraordinare competiții meșteșugărești care pune în penumbră (cîd nu-l modifică sau îl ignoră) textul lui Caragiale, impunînd cu ostentație farmecul, de pildă, al actorului Caragiu. E un schimb dureros. Pentru „a avea revelația înzestrării comiciilor noștri mai noi, în prag de abruptitate clasicitate, e sacrificată esența operei caragialești. Asistăm la devălmășii policrome de situații inventate, personaje sînt cu nemăsurat cinism coborîte spre zone de implacabilă „corosivitate", abstrase ori-

cărora asemuiuri cu oamenii spațiului istoric concret și, în acest caz, pare să se redeschidă procesul unei opere care a fost cîndva absurd condamnată pentru excesiva ei „dețășare" de ideile umaniste, cultivînd cu feroare grotescul, morbidul, monstruosul, etc. Se nesocotește lumina măștii comice a clasicului de Ia Haimanale și strălucitoarele-i replici sînt făcute să răsune într-un decor absurd, (într-altfel bine realizat), cu totul impropriu colțului de lume evocat de el. Se pedalează (iarăși ?) pe „balcanismul" operei lui Caragiale și inventarierea cioburilor de culoare ale vitraliului balcanic te face să aștepți, dincolo de lavaboul frizeriei bucureștene, apariția... minaretelor ori a șirurilor de ardei iuți puși la uscat".

Afirmînd în continuare că marele I. L. Caragiale „e uitat, trădat" în acest spectacol, Gheorghe Tomozei se întrebă de ce echipa de actori distribuiți în „D'ale Carnavalului" îngroașă replicile „cu panică de naufragiați" ? Apoi, mai departe, textual : „De ce amendează geniul", propunînd (colaboratori neinspirăți) replici de ei brodite, umplîndu-ne auzul de hîriituri și chicoteli care ne provoacă risul dar sînt excesive, sînt oferite fără măsură. Mița e moldovenizată și e pusă să se lamenteze cu un penibil „valeu!", apare în spectacol și un „haoleu mamă sticluță și bilet devin „sticluță" și „belet", iar în scenele de carnaval, Caragiu jonglează pînă peste poate (și poate) cu un neferi-

cit „nu mai plinge!”. încet începi să te îndoiești de siguranța „monștrilor sacri”. Minute în șir te crezi la un spectacol T.V. invariabil numit de „varietăți” și se insinuează în țesătura piesei (care e o piesă candidă) accidente argotice, un aer „bășcălios”, brutal și fetid (o obsesie, mirosurile : personajele își spală picioarele în ligheane bortelitate, se scuipează cu apa de udat rufele așezate pe călcător, decorul e impregnât de o mizgă grețoasă, de un — bine realizat — jeg) și îți poți spune că vocile care s-au ridicat împotriva lui Caragiale în versiunea Pintilie au fost îndreptățite să fie furioase.

Și e păcat, cel puțin pentru una din numeroasele idei ale regizorului : o parte din dialogul primului act se desfășoară pe fundalul sonor al apei țiruită dintr-o minusculă cișmea într-un recipient ce reverberază sunete stranii, pare că minerale ancestrale sînt expuse ploilor bacoviene și mai apoi, în răstim-

puri, apa continuă să curgă <riii>, du-i pe interpreți să-i sublinieze prin tăcere, risipa. E o cugetare meschina impură, de parcă apa menita să ducă spre guri nevăzute conțurile dezlipite ale odăii, o jiiil cuvintelor, convenționale, uritul E țectul e copleșitor și mi-a dovedit la ce înălțime s-ar putea ridica marele meșteșugar al scenei și al nliculei, Pintilie, dacă și-l consideră cu și mai mare severitate mijloacele, dacă și-ar refuza succese de circumstanță, dacă și-ar temne™ teribilismul...”

Am reprodus îndreptățită critică exprimată aci, deoarece nu sîntem pentru anchiloza unor spectacole Caragiale „impachetate”, cum erau cele ale Naționalului din ultimele două decenii, nici pentru paupera inovație a regiei de la Notarra. cu „Noapte Furtunoasă” și cu atîfc mai puțin pentru teribilismele combătute de revista „Argeș”. Noutate da, dar fără estropierea textului.

V. BUNEA

## „Iiovîi mir”, mf. 1/1972

„Omul și timpul” și-a intitulat Marietta Șaghinian, memoriile. Partea a doua, din acest număr, este subintitulată — „Școala”, și e o reconstituire a atmosferei din pensionatele și liceele de fete de la sfîrșitul veacului trecut, a vieții moscovite marcate de declinul nobilimii. Amintirile sînt abundent punctate de reflecții despre educație, învățămînt și muncă, despre muzică și literatură, presărate cu numeroase referiri la cultura veche a Rusiei. Sînt reflecții ou o accentuată tonalitate filozofică, întreșute cu numeroase asociații și referiri la actualitate, întemeiate pe o cultură multilaterală. La formarea gustului ei literar-artistic a jucat un rol important obișnuința căpătată încă în școală, de a sesiza esențialul, de a

nu se opri la „aritmetica” vreunui fenomen sau gen de artă, ci la algebra lui, la „totalitatea” sa și la amănunțele exterioare. Ideea aceasta revine în aprecierile sale asupra literaturii sovietice din primii ani de după Revoluție. A devenit o regulă ca „despre literatura anilor 20 să se vorbească cu entuziasm”. I-a trebuit un timp ca în „corul acesta unanim” să constate că oamenii se entuziasmează pentru lucruri diferite și chiar contradictorii. Unora, le plăcea eflorescena diferitelor curente, care vedea în revoluție „> fereastră deschisă spre libertatea expresiei”. Intr-o anumită perioadă, scurtă de altfel, lucrurile s-au petrecut chiar așa — însă lumea noilor relații trebuia, creată sub aspect material. Ea tre-

Ibuia modelată într-un mediu vechi moștenit. Și încă fără să fi avut vreun precedent în această privință. Această creare materială a noilor relații umane, creație grea, îndrăzneată, nemaipomenită, de către oameni apăruiți pe scena istoriei fără reflecții, fără acel „a fi sau nu iți?” hamletian, singurii oameni posibili într-o asemenea epocă istorică — iată ce a devenit conținutul ce trebuia reflectat de către oamenii de artă, și nu numai abstract și retoric, cu accentul pus pe o formă inedită, ci conștiincios, scrupulos, real, cu detalii pînă la micron, pentru a putea înțelege particularitățile lor. Această perioadă mi-e scumpă tocmai pentru că scriitorii cei mai buni au intuit această sarcină a lor, lăsîndu-ne urmele drumurilor care i-au condus spre înțelegerea noii esențe de clasă a omului, care a îndrăznit deodată să se ridice și să ia în mîinile sale opera de construire a unei lumi noi. Printre acești scriitori sînt „bătrînul naturalist Serafimovici... Boris Pilniak, atît de străin de naturalism... Ilya Ehrenburg, format de poezia franceză și de pictura de stîngă”. Anii 20 sînt remarcabili prin noua problematică, a formării oamenilor pe care-i cere socialismul, dezbărați de diferitele ipostaze și manifestări ale individualismului,

în relațiile dintre ei și cu mediul în care trăiesc. Lupta împotriva individualismului trecea ca un fir roșu prin operele cele mai bune ale timpului, și „e dureros cînd această trăsătură acumulată este dată uitării”; cum poți pricepe muzica, dacă atunci cînd asculți o orchestră „nu faci decît să numeri aritmetic tactul, în loc de a asculta întregul”.

În limbajul prozei sovietice din ultimul deceniu, analizat de M. Ciudakova în articolul „însemnări despre limbajul prozei contemporane”, se constată o îmbogățire a limbajului printr-o explorare a limbii poporului din medii și arii geografice diferite, prin atragerea în literatură și reactualizarea unor forme lexicale de mult uitate sau neglijate. Concomitent se remarcă însă și o anumită depersonalizare stilistică a autorilor, care dispăre în spatele unui „ton obiectiv”, lipsit de amprenta personală a naratorului. Acum se schițează un efort vizibil de accentuare a intonației proprii, tle a nu reduce fructificarea literară a limbii poporului la simple transcripții dialogale, oricît de pitorești ar fi ele, ci de a remodca limbajul astfel îmbogățit în funcție de impulsul, obiectul și finalitatea actului creator.

I. P.

## „litfteratiire chinoise'%' nr. 1/1972

Ca și numerele precedente, revista trimestrială de literatură chineză contemporană, redactată în limba franceză, se remarcă printr-o aleasă ținută grafică și printr-un conținut bogat și variat.

Amplul reportaj redacțional „Maistrul Yen”, care deschide revista este dedicat muncii insuflătoare a metalurgiștilor marelui furnal de pe

șantierul 9424, reportaj scris cu patos și sinceritate.

Poezia este reprezentată în acest număr prin trei poeme de Go-Mojo, străbătute de un fierbinte fior patriotic și prin alte patru poeme ale unor poeți contemporani, dintre care foarte interesante ni s-au părut a fi „Cîntecul saboților” de Iu Tsong-sin și „Mandarina roșie” de

Cien Pei, evocări ale furtunosului trecut istoric al poporului chinez.

O proză lirică, grațioasă, cu acea finețe caracteristică gravurilor și stampelor chinezești semnează Cia Ping-teh, sub titlul „Flori de câmp”, povestire ce exultă o duioșie inegalabilă din prezentarea în amănunt a sentimentelor — amestec de bucurie și tristețe pe care le simte intelectualul reîntors în satul său natal spre a participa la lucrările agricole. Inspirată din realitatea imediată, construcția socialistă a patriei ce se desfășoară sub cuvântul de ordine: „Revoluția și prosperitatea producției”, celelalte povestiri semnate de Siao Ma și Ho Siao-ting sînt scrise pe un ton viguros, avînd un ritm trepidant al acțiunii și un echilibru interior al conflictului.

Secțiunea de artă a revistei conține pe lingă cele pomenite nîni aici, un scenariu de film: „Războiul subteranelor”, citeva cronici oramatică și un studiu sintetic al lui Chong Wen despre literatura contemporană și operele sale reprezentative.

Afirmația inițială în legătură eu conținutul variat al revistei o putem completa cu articolul lui Hsiao Wen intitulat „Noi descoperiri arheologice”.

Nu putem încheia rîndurile de față fără a pomeni de ilustrațiile color, în afara textului revistei, care prezintă citeva opere de artă arhitecturală și piese rare din ceramica antichității chineze, ilustrații realizate într-o ținută artistică de învidiat.

ANATOL GHERMANSKI

## 99les lettres frangal®es% nr. 1442/1972

Numărul 1442 al săptămînalului francez oferă, ca de obicei, o cronică vie și nuanțată a evenimentelor culturale și a ideilor novatoare vehiculate în Franța și aiurea. Dintre articolele care compun sumarul acestui număr, două sînt susceptibile de a atrage în mod deosebit atenția cititorului. Un interviu amplu, de peste trei pagini, a fost luat de Jean Ristat lui Roland Barthes, una dintre personalitățile de prim rang ale culturii franceze din ultimele două decenii. Centrul de interes în jurul căruia se organizează cele douăzeci și patru de întrebări ale interviului este ultima carte a eseistului Barthes, „Șade, Fourier, Loyola”. Interviewatul precizează că a abordat acești trei autori (a căror simplă juxtapunere ar putea părea multora bizară) nu pentru a realiza o exegeză a rolului literar sau ideologic pe care l-au jucat, ci pentru a fundamenta, pe marginea textelor lor, ceea ce el numește plăcerea lecturii. Este vorba de un hedonism al intelectului, lipsit însă de gratuitate și vizînd să clarifice

cum se reflectă, prin medierea specifică literaturii, fenomene și relații sociale. Această carte a lui Barthes continuă unele încercări mai vechi ale sale de a evidenția legătura între statutul scrierii (și generalizînd a tuturor formelor de semne și simboluri, a tuturor purtătorilor de semnificații) în sinul unei anumite societăți și funcționarea propriuzisă a acelei societăți. Sînt citate în acest sens mai ales cărțile „Mythologies” și „L'Empire des signes”. În prima, Barthes depista elemente simbolice și mitice care ființează în cadrul societății occidentale (în speță cea franceză) fără a fi recunoscute ca atare. În cea de a doua el a „descifrat textul vieții japoneze”, văzînd alături de Japonia industrială, tehnicistă, capitalistă, o Japonie arhaică, feudală pe unele coordonate, purtătoarea unei mari bogății de semne și de simboluri multiple, spațiu purtător al unui „lux semantic”. Fascinat de acest spațiu, Barthes s-a întreat (restringîndu-și din nou interesul la literatură): „De ce seduce un text?..

plăcerea citirii unui text este ea oare pur culturală? Depinde ea de gradul de cultură sau este mai „corporală” și întreține, în consecință, un raport dialectic cu cultura, comportând numeroase „medicii”?” Toate aceste considerațiuni revelează mobilul cărții anticipând totodată asupra preocupărilor viitoare ale autorului.

Răspunzînd la alte întrebări, Barthes arată, de pildă, care este, în concepția lui, raportul limbajului cu revoluția. El consideră că critica pe care intelectualii din societatea burgheză o fac propriei lor societăți folosește un limbaj burghez, format ie această societate, cu retorica și sintaxa lui. Barthes preconizează o „modelare a „discursului”, o revoluționalizare a lui în esență.

Nu pot fi rezumate aici, din lipsă le spațiu, toate răspunsurile și afirmațiile lui Barthes care sînt toate deopotrivă de interesante însă trebuie să remarcăm faptul că acest interviu, ca și alte interviuri ale lui Barthes, de pildă cele publicate în revista „Tel quel”, depășește, prin amploarea și complexitatea răspunsurilor, dimensiunile unui simplu act publicistic de informare, făcînd jarte implicit din „operele” lui. Este, ni se pare, un necesar apen-jice la carte, un fel de postfață explicativă.

În centrul celui alt articol important se află o altă personalitate de prim ordin a literaturii franceze: poetul și prozatorul Louis Aragon, membru al Partidului Comunist francez, directorul prestigiosului săptămînal al cărui număr 1442 este prezentat în aceste rînduri. Articolul ne înștiințează că Aragon este protagonistul unor seri literare care iu loc la teatrul Malakoff. El ia

loc în fața unei măsuțe și, cu numeroase manuscrise și publicații în față își face autobiografia spirituală, oral, evocînd copilăria lui și formarea lui ca poet, începînd cu primii ani ai secolului și sfîrșind aproximativ prin anul 1928. Aragon povestește cu simplitate și sinceritate raporturile sale cu suprarealiștii, aducînd noi informații și încercînd totodată să demitizeze oarecum această perioadă relativ recentă dar deja „legendară” a literelor franceze. Poetul recită poezii, citește documente suprarealiste (dintre care unul, crezut multă vreme pierdut, a fost recent descoperit), vorbind liber. Articolul nu insistă cu prea multe amănunte. Ar fi de altfel inutil, deoarece nu ar putea fi redat întru totul farmecul raportului direct interuman pe care însă articolul ne face să-l bănuim, convin-gîndu-ne de interesul excepțional pe care un asemenea „spectacol” literar îl poate trezi în masele largi de iubitori de literatură. (Deschidem aici o paranteză pentru a face loc unei întrebări pe care și-o pun probabil mulți dintre cei care iau cunoștință de asemenea știre: oare scriitorii români cu prestigiu și cu experiență literară mai vastă nu ar fi doritori, împreună cu publicul iubitor de literatură, să vadă performîndu-se și la noi, cît mai des, asemenea manifestări culturale, găzduite de pildă de Muzeul literaturii române?).

În afară de aceste două articole, care se remarcă în primul rînd, conținutul revistei are o bogată deschidere în toate domeniile artei: literatură, teatru, cinema, muzică și plastică.

N. BĂRNA

## Les nouvelles litteraires", nr. 2315—2316

Francois Levi semnează articolul „Mitul Buzzati”, cu ocazia morții scriitorului italian, survenită la Milano, la 28 ianuarie. Autorul „De-

șertului tătarilor” a avut în timpul vieții trei pasiuni dominante: muntele, pictura și, desigur, literatura. Buzzati a lucrat din 1928 la redac-



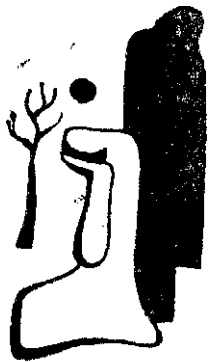
ția revistei „Corriere della Sera” : „Jurnalismul pentru mine — spune Dino Buzzati — nu a fost o a doua meserie, ci un aspect al meseriei mele. Optimum-ul din jurnalism coincide cu optimum-ul din literatură. Și nu văd cum practica jurnalismului, când e vorba de jurnalism bun, ar putea să influențeze >in scriitor”. „Dino Buzzati — spune Francois Levi — își datorește consacarea „Deșertului tătarilor”, emoționantă epopee a unui ofițer, Giovanni Drogo, care, fascinat de mirajul gloriei militare, își petrece viața la o frontieră, în așteptarea unui eventual război...” „Deșertul tătarilor” a fost originea „mitului” Buzzati, numele sciitorului fiind asociat de atunci unor mari maestri ai literaturii fantastice : Kafka, Poe, Borges... mai tîrziu Gracq”. Literatura fantastică a lui Buzzati este particulară, fiind marcată prin refuzul magicului, supranaturalului. Universul lui Buzzati a fost fuga timpului. Opera lui, tradusă în multe limbi (Camus chiar a prezentat o adaptare a unei piese a lui, „Un caz interesant”, în 1955), deși inegală — cărțile lui neatingînd înălțimea „Deșertului tătarilor”, nu va îmbătrîni, „ea îl va pune, fără îndoială, pe Buzzati, la adăpostul Purgatoriului literar care-l pîndește pe orice scriitor după moarte, ea însăși fiind o meditație continuă asupra morții”.

Următorul număr din „Nouvelles Littéraires” publică articolul lui

Jean Baleveze „Tabloul unei vieți” cu ocazia deschiderii de către Institutul neerlandez, a expoziției. Sursele de inspirație ale lui Vi'neent Van Gogh” ; documentele folosite pentru această expoziție aparțin Muzeului național Van Gogh, care se va deschide curînd la Amsterdam.

Autorul spune că norocul nostru pentru a-l cunoaște pe Van Gogh este de a poseda corespondența, în majoritate adresată fratelui său Theo. Dar, pe lângă aceasta, se mai află o seric de documente, păstrate datorită cumnatei sale, Jos. Este vorba de gravuri extrase din revistele ilustrate, stampe japoneze, pe care Van Gogh le colecționa. Neexistînd fotografia, vom vedea în desena. El îi admira pe gravori: „Entuziasmul pe care mi-l inspirau aceste desene, scria el fratelui său, a rămas mereu viu în mine”. Erau ilustrații din „Graphie”, „London Illustrated News”, „Illustration”. Van Gogh a reprodus și tablouri celebre, (învierea lui Lazăr de Rembrandt, Bunul Samaritean! de Delacroix, Muncă la cîmp de Millet. „Această expoziție — spune autorul articolului — ne ajută să-l cunoaștem mai bine pe Van Gogh. Emoționantă, ea ne arată lucrurile la care el ținea, ce iubea, ce-i plăcea să privească mereu, ca acea gravură după „Angelus” a lui Millet, pe care o lua cu el în pelerinările lui, și pe care o agăța mereu pe peretele locuințelor sale”.

L. F.



M.I.