

viața românească

CENTRUL DE LITERATURĂ
ISTORIE LITERARĂ ȘI CRITICĂ

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

4

a n u l
X X V
aprilie 1972

PAUL GEORGESCU		3 literatura noastră: realistă, umanistă, socialistă
RADU TUDORAN		9 ciinele (fragment de roman)
MARIA BANUȘ		22 aproape pământ; ovale; amăgire; sub oră; întrebare
HORIA ROBEANU		24 obârșie; umbră; iarnă în iubire; degeful

100 de ani de la moartea lui ion eliade rădulescu

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

memorialistică

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. mironovan
------------------	--	------------------------------

scriitori și curente

ADRIANA ILIESCU		48 școala critică de la „contemporanul” și problemele realismului
EMIL MANU		57 comparatismul beletristic românesc

scriitori străini contemporani

VERONICA PORUMBACU		64 edith södergran
EDITH SÖDERGRAN		70 versuri

actualitatea literară

VL. KRASNASESCHI		73 literatură, societate, educație
ION BĂLU		79 critică și istorie literară

cronica literară

M. PETROVEANU
EUGENIA TUDOR ANTON
ALEXANDRU GEORGE

- 88 „miinile orelor” de radu boureanu
91 „marele singuratec” de marin preda
94 edgar papu: „poezia lui eminescu;
dan grigorescu și sorin alexandrescu”
„romanul realist în secolul al XIX-lea”

pe marginea cărților

IOANA CREȚULESCU

- 100 aurel rău: „turn cu ceas”; alexandru
lungu: „ninsorea neagră”.

FLORIN MIHAILESCU

- 105 al. george: „semne și repere”; marian
popa: „dicționar de literatură română
contemporană”

EUGEN LUCA

- 111 alexandru iar: „eu, consula”

ANCA MIDIA

- 113 letiția papu: „succes”

M. NIȚESCU

- 115 valeriu cristeia: „ținărul dostoievski”

cronica ideilor

HENRI WALD

- 118 limbaj și cultură

cronica plastică

RADU IONESCU

- 128 ciudata întâlnire cu theodoreescu-sion

miscellanea

scrisori către g. ibărăileanu (**demostene botez**) — premise acuzatoare (**vlaicu bârna**) — „telecinema” de radu coșasu (**andrei savu**) — sensul realității (**maria-luiza cristescu**) — falsa notorietate critică (a.n.t.) — microdicționar literar: „juvenil-juvenilă” (**i.m.**) — lacrimi, moartea și finerii (**vl. s.**) — ispitirea criticului (**a.s.**) — o perlă regăsită (**v.b.**) — „nunta în carpați” (**radu rupea**)

cartea

SANDA RADIAN: **nicolae balotă**: „despre pasiuni” — AUREL GOGI: **virgiliu monda**: „corabia pe uscat” — AL. LUNGU: **radu cîrneci**: „oracol deschis” — ADRIANA ILIIESCU: **vlad sorianu**: „contrapunct critic” — LUCIA FENEȘAN: **mihai dușescu**: „scrisori de dragoste” — VLADIMIR SIMON: **dan grigorescu**: „shakespeare în cultura română modernă” — DAMIAN NECULA: **ion coja**: „jucătorul de șah” — ION BĂLU: **al, zub**: „mihail kogălniceanu, bibliografie” 142

revista revistelor — din țară

„Scînteia” nr. 9050/972 (**n. vancu**) — „argeș” nr. 1/1972 (**v. buna**) 154

revista revistelor — de peste hotare

„Novii Mir” nr. 1/1972 (**i.p.**) — „Littérature chinoise” nr. 1/1972 (**anatol ghermanski**) — „Les lettres françaises” nr. 1442/1972 (**n. bârna**) — „Les nouvelles littéraires” nr. 2315—2316/1972 (**i. f.**) 156

literatura noastră: realistă, umanistă, socialistă

Presa literară săptăminală a publicat textul intitulat: „În întîmpinarea 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: Direcțiile 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 Nicolae 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 marxști, 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 crează 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 marxisti, nu au dreptul. Speram ca dezbaterea literara, anterioara si posteroara Conferintei, sa fie insuflata de un spirit militant, precis si la obiect.

Pentru noi, comunistii, omul e perfectibil, noi credem in posibilitatile sale de a se transforma. Sensul profund al comunismului consta tocmai in credinta noastra in perfectibilitatea omului; toate celelalte modificari revolutionare, in economie, in structura sociala, in raporturile de productie si in cele dintre producatori, toate acestea sint doar mijloace de a avea o societate in care omul sa se manifeste in mod plenar. Printre aceste mijloace de transformare a omului se afla literatura si arta. Literatura este deci „factor de educatie multilaterală, menita sa contribuie activ la formarea unui om nou socialist, capabil de daruire, generozitate, elan revolutionar, in acelasi timp curajos, plin de initiative, participant activ la istoria noua, cu o inalta constiinta socialista in stare sa puna deasupra intereselor personale, interesele colectivitatii“. Chiar daca formula omului comunist ar mai putea fi imbogatita fafa de aceasta, ramine sa subliniem: „Conceptia despre aceasta inalta misiune a artei si literaturii reprezinta esenta politicii partidului fafa de literatura, de aici decurgind sarcinile care revin scriitorilor in aceasta etapa“. Din aceasta perspectiva UMANISTA noi nu putem fi neutri fafa de atitudinea exprimata, explicit sau implicit, in opera de arta, atitudine ce este si politica, dar depaseste aceasta sfera, implicind tot ce este util dezvoltarii si perfectionarii pe toate planurile a fiintei umane. Valoarea artistica este un factor absolut hotaritor, talentul fiind forta specifica de zguduire emotiva a cititorului, id est de convingere a lui. O carte fara talent, fara valoare, e inutila fiindca nu convinge; dar o carte rau-intentionata, cu idei ostile conceptiei noastre, este cu atat mai primejdioasa cu cit e

scrisa cu mai mult talent. Si nu mi se pare deloc ciudat ca o carte urmarend a lovi in conceptia noastra, noi o primim ca atare. Ciudat mi s-ar pareea altfel. A incerca sa convingem de dreptatea noastra, prin carti bine intentionate, dar lipsite de talent, de valoare, ar fi nefolositor si chiar daunator. Ar fi si mai primejdios sa ne lasam reprezentati de opere scrise cu talent, dar ostile Iata de ce problema criticii este importanta. Dar, pentru a putea orienta si judeca, trebuie ca critica insasi sa fie orientata bine, sa nu fie confuza. Noi credem, ca si autorii acestui text la care ne referim, ca discutiile despre literatura noastra, totdeauna utile, au, in prezent, o stringenta actualitate, caei sporul cantitativ si calitativ al productiei literare, frumoasa ei diversificare (obiectiv pentru care am depus insistente eforturi) cere o actiune critica de discernere si cernere, de justificare teoretica a unor modalitati noi, de elaborare temeinica a unor optiuni literare ce au aparut ca simple stari de spirit. Simpla ingaduinta fafa de noi modalitati nu mai este suficienta, se simte nevoia unor justificari teoretice a modalitatilor respective si, mai ales, a unei confruntari estetice intre aceste justificari. Vreau sa spun ca a condamna ab initio sau a aclama din principiu un experiment pe simplul motiv al noutatii e la fel de neconcludent si cu totul nesatisfacator, in conditiile unei literaturi diversificate. Noutatea tehnica, prin ea insasi, nu constituie o cauza suficienta si necesara de omologare sau respingere si, fara temei estetic, simpla noutate ramine o prejudecata, intr-un sens sau altul. Cu alte cuvinte, sporul cantitativ si calitativ al literaturii, cit si diversificarea ei, toate semne de fertilitate in cadrul unei libertati bine inlese, cer cu insistenta un egal spor al spiritului critic, cit si al argumentarii estetice. Nimeni nu pune la indoiala nici dezideratul de „autonomie“ al esteticii, nici specificul ca atare al literaturii, nici valoarea, in

ultimă instanță, artistică; dar ceea ce este neserios și prejudiciabil intelectualmente este pauperitatea unor critici foiletoniști ce rămân la faza primară a simplei afirmații exclamative, afirmații ce refuză elementara politețe a argumentării. În ce constă această specificitate a esteticii, a literaturii, a valorii, — în ce constă, anume, valoarea țipată sau făgăduită a operei concrete, prezentată, iată ce nu se mai poate numai afirma, ci trebuie și demonstrat. O critică exclamativă și metaforică nu mai satisface și este nevoie de un efort efectiv pentru a pune opera examinată într-o ecuație estetică și filosofică. Manifestările antidogmatice, foarte utile acum zece ani, dar care și-au pierdut de mult obiectivul, nu pot acoperi lipsa de cultură filozofică și de rigoare intelectuală a unor recenzenți grăbiți și neserioși. Marile succese durabile ale criticii trebuiesc căutate în domeniul istoriei literare, adesea în estetica de ținută și abia la urmă în critica ziaristică, susținută de câteva stilouri febrile, scinteietoare, dar insuficiente numeric în analiza operelor ce apar.

Pentru ca critica literară operativă să-și exercite onorabil misiunea ei tot mai dificilă într-o literatură din ce în ce mai bogată și diversificată artistic este necesar un dublu efort conjugat: pe de o parte, esteticienii să se preocupe mai mult de fenomenele concrete și actuale, pe de alta, ca critica (sau o parte a ei) să-și formuleze 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 caracter, 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 expliciteze 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 posterității și nu autocaracterizări ale unor tineri. Dar ceea ce este necesar este precizarea criteriilor în limbaj estetic și conceptual. Fără aceste precizări nu pot exista discuții 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 literaturii.

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 fenomenelor. 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 durabilul, caracterul actual și construcția de valori perene nu numai că nu se opun, dar se intercondiționează“. Neîndoielnic că raportul dialectic dintre opozitele enunțate mai sus și, în general, dintre general și particular, variază cu stilul epocii, curentul literar și chiar cu talentul respectiv al scriitorului, și nu se gîndește nimeni să prescrie un dozaaj 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 mușai esența „ingineritudinii” etc., 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 atît 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 desăvirșirea acesteia, prin cunoaștere; cunoaștere specifică, desigur, profundă, cu atît mai bine, dar cunoaștere — și anume a realității (căci altceva, ce poate fi cunos-

cut ?). „Problema realismului trebuie mutată din domeniul studiului formei în acela al raportului dintre formă și conținut, dintre operă și sursa sa de inspirație, pe de o parte, și finalitatea sa de comunicare, pe de alta”. Și: „Realism, în primul rînd, înseamnă pentru noi dorință de participare și atitudine activă față de realitate, respect față de adevăr, efort de înțelegere a lui de pe pozițiile filozofiei materialist-dialectice, fără a ocoli nici conflictele, nici confruntările, fără a pierde din vedere sensul dinamic și perspectivele societății noastre”. Realismul ar fi, deci, atitudinea deschisă față de realitate, o atitudine de cunoaștere activă. Consecință a umanismului, realismul e pseudonimul literar al adevărului, dar, pentru a comunica adevărul, trebuie, mai întîi, 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 responsabilă față de atitudinea lui. Dar aceasta nu înseamnă indemn 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”. În unele romane, nuvele și povestiri „Comportările umane apar studiate în determinările lor, neignorîndu-se 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 sfîesc să recurgă la ingenioase inserții eseistice sau la proiecții fantastice pentru a-și amplifica și ascuți problematica abordată. „Se

elogiază de asemenea folosirea unor tehnici narative mai noi, subliniindu-se principiul organic și judicios : „Cîtă vreme asemenea procedee au o justificare organică, și nu urmează doar o „modă“, ele măresc expresivitatea textului și-i reliefează sensul.“. Mărturisesc că e o precizare ce mi-a făcut plăcere fiindcă, uneori, apar articole țifnoase care, în numele ideilor celor mai înaintate, cer o expresie vetustă, obosită, referindu-se la Modele care, și ele, la vremea lor, au fost declarate „mode“. E destul să ne gîndim 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.

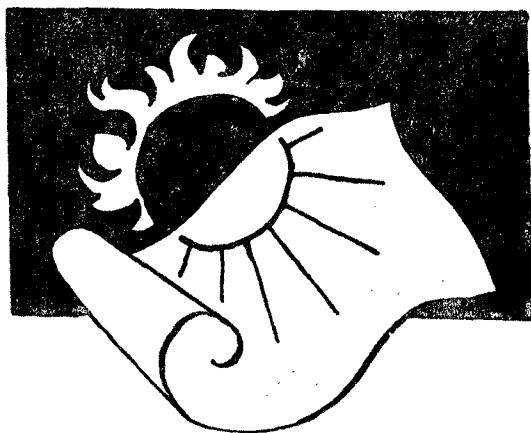
Merită a fi meditat acest paragraf extrem de judicios : „Realismul îi reclamă scriitorului să exploreze lumea în care ne mișcăm, să ia act neapărat de contradicțiile ei, să contribuie la găsirea soluțiilor pentru perfecționarea continuă a societății. Aceasta înseamnă a face din literatură un act de conștiință 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 impietirea 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 mîma. 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 cărora 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 plugului 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, înscarați 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.

Inainte de a incheia, doresc să mai subliniez câteva idei care, printre altele, mi-au reținut atenția în textul „În 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 arta nu comunică nimic, nimănui, și că tot ceea ce contează ar fi niște mijloace de expresie ce nu exprimă nimic, este, firește, o nerozie, ceea ce nu înseamnă că estetiștii ar fi totdeauna nerozi, nu, adesea ei sînt ipocriți : „Încă o dată putem verifica ipocrizia funciară sub care estetismul se ascunde. (...) Fiindcă, în realitate, atitudinile estetiste s-au caracterizat prin repudierea problematicii 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.**



cîinele*)

După zilele cu cețuri, cînd vegetația părea plină de praf și ofi-
lită, cîmpul 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 gal-
ben incendiat, ca o amenințare. Mergeau de un sfert de ceas, pe ră-
zorul care tăia lanul în lung, proiectîndu-se în centrul defileului. Nu
se vedea un copac pe toată cîmpia, nici alt relief, un dîmb, o cum-
până de fîntină. Legănarea rapiței, în bătaia lentă a vîntului stîrnea
valuri și mersul printre ele părea nestabil, însoțit de o amețelă, de
o stare grea, o neliniște și-o nemulțumire, ca un rău de mare.

— Nu mai pot ! mărturisi Maria.

I se părea rușinos s-o înfrîngă natura. Alber mergea înainte și-i
deschidea drumul. Avea pantalonii plini de ciulini, iar polenul gal-
ben îl acoperea pînă la umeri. În altă stare, Mariei i s-ar fi părut
suflet 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 Maria îl avea înfășurat la gît, cu toată căl-
dura după amiezii. Se chinuia, dar nu putea să se despartă de el ;
i s-ar fi părut că rămîne fără apărare.

Mergeau să caute un cîine ; Maria cunoaștea drumul, mai fusese
de cîteva ori la stîină, dar atunci rapita era neînflorită și nu cotropea
cîmpul cu galbenul acesta de cataclism.

În defileu galbenul se îngusta, rămînea o fișie de cîteva sute de
metri, ca 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 pașiște generoasă, plină de clorofilă și de sucuri
mănoase, ale căror miresme calde se ridicau în aer, răscolite de soare.
Maria se gindea că într-un astfel de loc se născuse viața pe pămînt,
dacă nu mai era adevărat că se născuse în apa mării. Îi venea să
se tăvălească în iarbă. Ceilalți versanți erau împăduriți cu fag și pin,
în loturi regulate, ca în plantații ; cîineva hotărnicise pădurea cu teo-
dolitul, urmărind curbele de nivel ale muntelui ; nu putea să fie o
întimplare, natura nu ajunge niciodată la asemenea rigori și si-
metrii. Pădurile păreau armate, puse în front, rigide, sfidînd cîmpia.

*) Fragment din romanul „Maria și marea“.

Aerul se răcea pe măsură ce urcau povârnișul, dar iarba rămânea fierbinte. Munții nu erau înalți, cele două piscuri abia depășeau o mie cinci sute de metri. De la creastă se deschidea un podiș întins pînă la orizont, în piola violetă, dar nu mai lat de cîteva sute de metri, aceeași măsură cu a defileului, cu care se întretăia în cruce, la înălțimi diferite. Dacă i-ar fi dat cuiva prin minte să construiască o autostradă pe creastă, n-ar fi avut de nivelat nimic, nici n-ar fi trebuit să facă tuneluri și poduri, ci numai un viaduct peste defileu. În cazul că ar fi vroit să unească munții. În rest, nu-i rămânea decît să îndepărteze o palmă de pămînt, ca să dea de piatră, și pe urmă să toarne asfaltul.

Între mare și cîmpie, autostrada ar fi dezvăluit priveliști de neîntîlnit nicăieri cu atîta înlesnire. Văzută de la înălțime, marea era mai întinsă, orizontul se ducea pînă la depărtări unde nu ajungeau decît privirile foarte agere. În lungul fărmlui apa avea culoarea azurie, cu o bandă de dantelă albă, de la valurile răsturnate pe plajă. Spre larg se înălbăstrea, ca să ajungă la tente intense și înfricoșătoare. Se vedeau promontoriile, iar între ele vaporul, cu suprastructurile albe lucind puternic în soare.

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

Vorbea despre marinarii de pe „King Alexander“. Tulip închiriasă o șalupă și îi căutase tot fărmlul, pînă în marginea orașului, iar spre nord pînă dincolo de lacuri. Ar fi trebuit să-i vadă cineva, erau treizeci, nu se puteau ascunde, și, mai ales, nu aveau cum ascunde băncile.

— N-ar rămîne decît insulele, continuă Maria.

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

— E imposibil! Insulele nu sînt locuite.

— Dumnezeule mare! exclamă ea dezamăgită. Te întorci la starea 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 oteodată, dacă atmosfera era clară și marea liniștită, și numai după-amiaza, cînd soarele se răsfrîngea în suprafața lor de cretă. Era un mic arhipelag, la opt mîle de coastă, șase insule 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 perspectivă; insulele se deseneau limpede, lăsînd între ele canale de apă liniștită, și de la cea mai îndepărtată pînă la orizont rămânea încă multă mare.

— N-ai fost niciodată acolo? întrebă Maria.

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

— Mergi cu 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 nu trebuia să le afle.

Tăiau podișul, în diagonală, apropiindu-se de versantul opus mării, unde se deschidea cîmpia, întinsă pînă la Dunăre, și potopită de rapită. Cît se vedea, între un orizont și altul al uscatului, nu creștea altceva și să nu fi fost oazele albaștre ale lacurilor, atîta galben ar fi putut să devină primejdios pentru ochi și pentru imaginație. Era o neprevădere, una din acele dispoziții date din birouri; cel care planificase asemenea culturi nu se gîndise că natura, redusă la o singură culoare, putea să sufere transformări chimice nebanuite, să devină infirmă și ne bună, să denatureze compoziția aerului, să dea naștere unei meteor-

logii noi, să modifice chiar și astronomia, apropiind luna sau îndepăr-tînd-o, și făcînd ca pămîntul să se învîrtească mai repede sau mai încet în jurul 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 cîini se năpusti în sus, de pe coastă, lătrînd sălbatic, de se clătina cerul. Ciobanul venea după ei, învîrtînd bita pe deasupra capului, și răcnea mai sălbatic să-i potolească.

Nu le era teamă de cîini, altfel haita i-ar fi sfișiat în cîteva clipe; se așezară spate la spate și nu mai făcură altceva decît să-i amenințe cu pumnii, neîntîmidați, cu privirile pironite în ochii lor roșii, tulburi ca de turbare; cîinii se opriră în cerc, la cinci metri, cu o furie nu înfrîntă, ci doar amînată; așteptau o ezitare de partea cealaltă, arătîndu-și colții, printre care picurau bale. Răsuflarea lor dogora de la distanță.

Ciobanul îi risipi răcînd și lovindu-i cu bita; se duseră, cu cozile lăsate, dar încă neconvinși să se potolească, așteptînd și acum o clipă potrivită, ca să se întoarcă și să atace.

33 Maria se istovise de atîta înconflare; nu-i era frică, nu-i fusese nici înainte, dar nu admitea ostilitatea. Nu admitea să vadă colții scoși fără provocare și fără judecată; se înrăia de atîta nedreptate și fi-îndcă știa că n-ar putea comunica în nici un fel cu haita turbată, ar fi vrut să împuste la grămadă, să secere, să sfișteze, să curme răz-boiul cîinelui cu omul. „Nu v-am făcut nici un rău. Ie spunea în gînd, pe cînd ei, mergînd în derivă, împleticîndu-se, de-a latul, tot își mai arătau colții sălbatici. Am venit să-mi caut între voi un prieten, incredîntă că l-aș iubi mai mult decît pe oricare din semenii mei, ceea ce nu-i nici spre lauda nici spre fericirea mea și a omului. Am socotit că prietenia noastră se poate baza pe dezinteresarea cea mai deplină. Nici unul n-avem ce să cîștigăm de la altul, decît iubirea. De ce nu simțiți că sint de bună credință? De ce mă siliți să vă urăsc și să mă înverșunez împotriva voastră?”

La o sută de metri sub creastă pășteau oile, strînse 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 cîte se aflau în preajmă, stătea înfipt în solul muntelui, cu greutatea împărțită egal pe toate patru picioarele și privea cîmpul 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. Unelte lui de mascul, care-i confereau aici puteri depline, atîrnau între picioarele din urmă, grele, imense, înfricoșătoare, atingînd pămîntul și parcă fertilizîndu-l, valente în toate regnurile. O oaie micuță, adolescentă, poate în primul ei an de viață, cu lina căzută în ochi, oarbă și năucă, se învîrtea în jurul lui, adulmecîndu-l de la distanță. Dar cînd privirea lui 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, impresurînd-o cu lătrături furioase, scuturîndu-i blana, risipind în vînt smocuri albe. Întoarsă, iar începea să dea tircoale maimarelui peste turmă, fascinată și îngrozită de grandioasele lui arme. Nu era nimic nefiresc și totuși Maria simțea un dezgust acru, se șocotea umi-lită, gîndea că natura, creînd cele două tagme și punîndu-le să se caute cu atîta nenfrînare, era perfidă și ticăloasă. Mai bine să se piardă sămînța și să dispară speciile, lăsînd în urmă demnitățile lor, salvată. Îl ura pe bărbatul de lingă ea și pe toți bărbații.

Ciobanul purta un tricou marinăresc, alb cu dungii albastre, ori-zontale. Era la jumătatea vîrstei, 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 copiii desculți se jucau în fața colibei, turnându-și în cap cenușa de pe vatră. Mai din jos venea o femeie cu două găleți de apă pe cobilită. Era tânără, rumenă, foarte frumoasă și părul bălai îi cădea în ochi, ca oii căpiate de dragoste. Poate și ea era căpiată, și aștepta seara, să mulgă oile, să facă mămăliga, să le dea de mincare copiilor, să-i culce și apoi să-și aștepte bărbatul. Ingrozitoare soartă, să aștepti înfringerea, cu propria ta voință și cu propria ta dorință! Maria ar fi vrut să ardă pe rug, să se purifice.

— Era altceineva aici vara trecută, zise incurcată.

Chipul ciobanului îi rămânea necunoscut. Omul încuviință din cap.

— Și de ce n-a mai venit?

— Nu s-a putut. Se face că s-a înecat în Dunăre, astă toamnă, pe când trecea cu bacul la Călărași. S-au înecat și oile cu el, mai toate.

— Îi cunoaștem, continuă Maria. De aceea am venit. Dumnezeu să-l ierte. Voiam să-mi dea un câine.

— Un câine? Ce să faci cu el?

— Așa, să-l am.

— Ia te uită! se miră ciobanul, privind-o cu luare-aminte.

În vreme ce haita ocolea turma în goană și fără oprire, hămăind la oile rătăcite, un câine roșcat, bine clădit, viguros, dar timid, se ținea pe lângă cioban, cu capul în pământ și cu coada între picioare, căutându-i privirea cu ochii încărcăți de mîhnire umană.

— Ce-i cu el? întrebă Maria. E-al dumitale?

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

Era uimită. De cele mai multe ori țaranul nu poartă nici un fel de sentimente ciinelui. Ostilitatea mărturisită în cuvintele de mai înainte stabilea între animal și stăpîn relațiile dintre oameni. Maria acorda faptelor cea mai mare seriozitate, făcîndu-se că nu vede zîmbetul lui Alber, neîncredător și puțin ironic. „E limitat!“ își spuse, aproape cu satisfacție. Se străduia să-l alunge departe, să nu-l admită în intimitatea ei sufletească, să nu se transforme într-o oaică capie.

— Da, nu vorbesc cu el, reluă ciobanul.

Nu dădu nici o lămurire. Cîinele asculta spășit, curbat de mijloc și cu ochii fericiți, de parcă i-ar fi fost rușine.

— Dă-mi-l mie! spuse Maria.

— Ce-mi eeri în schimb? întrebă ciobanul.

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

Maria nu înțelese. Scoase din sac un aparat de radio cu tranzistori, cît o carte, și-l puse să cînte.

— Îl vrei în locul cîinelui?

— Ce marcă e?

— Sanyo. Japonez.

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

Scoase din sîn un aparat cît o lanternă electrică, îl porni și-l acordă cu aparatul Mariei, care emitea tangouri languroase, o orchestră imensă, cu sute de voci. Muntele începu să freacă; oile ridicară capetele iar cîinii se opriră, cu limba atîrnînd pînă în iarbă. Numai berbecul rămase impasibil, privind în jos cîmpul de rapiță.

Cei doi copii lăsară jocul, intrară în colibă și după scurt timp ieșiră, năpustindu-se amîndoi în sus, pe pajiștea povîrnită. Fiecare avea în mîna cîte un aparat de radio cu tranzistori, care emiteau tangourile acelea cu armonia amplificată prin sute de instrumente, nebune, exasperante.

— Tot japoneze! zise ciobanul. Cele mai bune!

— Altceva ce-aș putea să-ți dau? întrebă Maria, aproape umilită.

— Nimic. Ai să iei tainul lui pe tot anul. Dacă nu te împaci cu el și nu ești mulțumită, mi-l aduci înapoi când ai să afli că sintem gata de plecare.

Coborîră la stîină. Femeia cu părul blond căzut în ochi spăla ciuberele, cu apă fiartă, dintr-un ceaur care clocotea pe o plită de aragaz cu două ochiuri. Alături, pe o vatră, ardeau conuri de brad. Jeraticul era roșu cu vine albăstrui; mirosea a rășină cu cîte o adiere de ozon proaspăt.

— De ce mai faceți focul dacă aveți aragaz ?

— Cum s-ar putea altfel ? De cînd ne știm n-am trăit fără foc.

Pe ușa colibeii ieșea aceeași muzică, prinsă de alte aparate ; era o întrecere care dădea amețea și făcea să se legene cerul. Oile veneau cuminți, de pe coastă, una cîte una, intrau în țarc, unde așteptau să le mulgă. După ele veneau cîinii și abia la urmă, neacceptînd escorta lor, cobora și berbecul, cu fuduliile tîrite prin iarbă.

Femeia avea, pe degetul cel mic de la mîna dreaptă, un inel de aur cu piatră albastră. Era de neînțeles, dar piatra nu semăna cu o imitație, și mîna, dedată la treburi aspre, cum se presupun la orice stîină, nu părea nici bătătorită, nici îngroșată ; să nu fi fost înroșită de leșia fierbinte, ai fi luat-o drept o mîină de pianistă.

— Frumoasă nevastă ai ! spuse Maria, cu ochii la făptura aceea inexplicabilă.

— Mi-e cumnată, răspunse ciobanul, pe cînd femeia, la adăpostul părului căzut în față se înroșea ca flacăra de pe vatră. Nevasta lui frate-miu. Trebuie să vină și el mai pe seară. S-a dus cu brînză și caș, să le vîndă în stațiune, că altfel dă lumea grămadă peste noi și nu ne face plăcere.

Rămaseră în așteptare. Pînă atunci se mulseră oile, nu erau multe, numai vreo două sute ; turmă de oameni cu stare mijlocie. Dar toți, femeia, ciobanul și copiii făceau cîte o treabă, nu se pierdea nimic și se vedea că toate mergeau bine.

— Pe-aici iarba e mai bună ca oriunde în țară și cred chiar ca oriunde în lume, spuse ciobanul. Ce-i greu e că facem prea multă cale și mai trebuie să trecem și Dunărea. Oilor nu le place cu bacul de fiecare dată cînd trecem, nu dau lapte o săptămîină.

— De ce nu rămîneți aici ? întrebă Albert. Ați avea ierni blînde și ați scuti drumul.

— Ce-nseamnă asta ? ! Iarna trebuie să fie aspră ! Și-apoi, nu se poate. Cînd vine toamna ne prinde dorul de locurile noastre. Nu mai avem liniște nici noi, nici oile. Ți se face milă să vezi cum se uită în zarea cîmpiei. Noaptea, cîinii se pun să urle. Atunci știm că a venit vremea, și ne luăm drumul.

Sosi și fratele ciobanului ; semănau, erau gemeni. Venea cu doi asini, care îl urmau slobozi, unul în spatele celuilalt. Drept poveri nu duceau decît un desag cu pîne, 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, noul venit, înconjurat de cîinii care zburdau în jurul lui, lătrau veseli și îi săreau în spinare, aproape să-l dărîme, merse drept la strungă, unde femeia sfîrșea de muls oile. Ciuberele pline oglindeau cerul de înserare ; laptele aburea, călduț și leșios, cu miros de lînă, de iarbă și de clo-rofilă. Femeia se ridică, fără să-și dea la o parte părul de pe față, dar, printre șuvițe, se vedea că este îmbujorată. Nu spusese nici o vorbă de cînd veniseră oaspeții. Bărbatul îi dezveli grumazul și îi puse de gît un șirag de perle. Ca și piatra inelului, nu păreau să fie o imitație. Drept mulțumire, femeia își lăsă fruntea în pieptul bărbatului, și rămase cîteva clipe așa, dezarmată.

Pe urmă, frații stătură de vorbă, în drum spre colibă.

— Il dau pe Zmeu, spuse primul.

— Bine faci. Să le dai și tainul.
 — Se înțelege. Ai să-l pui pe samare și să-l duci tu, mîine.
 — Nu-i nevoie, interveni Maria. Nu ducem lipsă de mîncare.
 — Altfel nu se poate. Nu sîntem țigani, doamnă. Luați cîinile cu
 tot ce-i al lui. N-o să ne bucurăm de tainul care i se cuvine.
 — Pot să-i schimb numele ? întrebă Maria.
 — Pe mine mă cheamă Gheorghe, răspunse primul cioban, fără
 nici-o legătură. Aș fi vrut să mă cheme Vincențiu.
 — Pe mine, interveni al doilea, mă cheamă Petre. În italianește
 se spune Piedro.
 — Întocmai așa se spune ! confirmă primul. Chiar dacă nu ști
 carte, aflu din filme.
 — Va să zică Piedro ! reluă celălalt. Pe copii i-am botezat așa
 fel ca să nu le fie rușine de numele lor, dacă le-o fi dat să umble
 în lume.
 Pe o măsuță cu trei picioare, în ușa colibeii, copiii învîrteau
 arcul patefonului.

— Ajunge ! spuse cel mai mic.

Îl chema Quintus, iar pe cel mare, Sextil. Ne mai fiind alți frați,
 însemna că pînă la ei era un hiatus. Mezinul termină de învîrtit arcul ;
 înăuntrul patefonului se auzi un troznet, dar nu se rupse nimic ; numai-
 decît din cutia neagră și lustruită se ridică un glas de tenor, cam spart
 și metalic, totuși limpede, și cu o forță neașteptată, care îl făcea să
 acopere tot muntele. Cînta „Ay, ay, ay !“, o melodie cunoscută în
 toată lumea. Tranzistoarele se opriră ; rămase numai patefonul. Cîinii
 mîncau mămăligă cu lapte dintr-o troacă foarte curată. Mîncau cu
 poftă, dar fără să se înghesuie și să se zădărescă unul pe altul. Oile
 se culcaseră în țarc, strînse grămadă. Pe un tâpsan, deasupra, berbecul
 rumega cumpătat, înfipt în toate patru picioarele, cu privirea de vale,
 unde era drumul lor de întoarcere.

Pe femeie o chema Constanțina și nici pînă la urmă nu putură
 să-i vadă fața mai pe îndelete, căci chiar dacă vîntul îi lua părul
 și-l da în lături, ea își lăsa repede capul în jos, ascuzîndu-se rușinată.
 Poate se sfia să-și arate frumusețea și altora deoît lui bărbat-su.

— Nu-i de pe la noi, dădu lămuriri acesta. Am găsit-o în părțile
 de dincolo de Dunăre. Cam turcoaică.

Părul căzut în ochi suplinea iașmakul. Fusta lungă și înfoiată
 suplinea șalvarii. Pe glezna stîngă avea o verigă de argint, pe cea
 dreaptă una de aur. Amîndouă gleznelor erau subțiri, să se frîngă.

Patefonul fu împins în lături și se puse masa de seară. Cei doi
 oaspeți fură poftiți să se înfrupte din mîncarea obișnuită a stînelor,
 caș, urdă cu mămăligă, iar de băut jîntiță, ultimul produs al laptelui
 de oaie, aproape inexplicabil în consistența lui, extrasă din ceea ce
 rămîne mai inconsistent, zerul străveziu și parcă mai subțire chiar
 decît apa. Precipitatele acestui lichid te fac să te gîndești la enigme
 ale naturii, la alchimie și farmece.

Sfîrșind cu masa înaintea celorlalți, copiii puseră din nou în
 funcțiune patefonul. Același glas de mai înainte cînta o arie de operă,
 cursivă și dulceagă, căreia îi dădea însă un dramatism autentic. Stră-
 dania lui era convingătoare, deși îi rămînea un fundal comic.

— Caruso ! spuse soțul femeii.

— Tatăl nostru l-a cunoscut, la Palermo, adăugă omul celălalt.
 Pe atunci erau amîndoi tineri. Au plecat în America, dar nu cu ace-
 lași vapor, se înțelege.

— Tatăl vostru era emigrant ? întrebă Albert.

— Nu, marinar. Pe „Steaua“, dac-ați auzit.

Alber auzise, desigur. Era un petrolier și parcă eșuase pe Mississipi. Mai mult nu știa, istoria fusese înainte de nașterea lui. Se uita mirat la cei doi frați, la femeie, la copii, la toate.

— Cum de v-ați întors la oi ?

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

— Și cum de-ați devenit ?

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

Alber clătină din cap ; nu credea, nu înțelegea. Maria se încruntă, fulgerându-l cu ochii și făcându-l să tacă. Iar omul continuă :

— Când 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-aici înainte dialogul urmă între ei.

— Ce-nseamnă că au păcătuit ? Nu le-a spus Dumnezeu : „Creșteți și vă înmulțiți și stăpiniți pământul !” ?

— Ba da.

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

Celălalt nu era în stare să răspundă. Se uită amândoi la tatăl lor.

— E o contradicție, spuse acesta. Ați înțeles ?

Încuviințară din cap. Examinându-le fizionomiile, inteligente și convinse Maria își dădu seama că înțeleseseră, într-adevăr. Ea nu înțelegea, dar nici n-o interesa subiectul.

— Am întârziat, spuse, ridicându-se. Pot să iau ciinele acum ?

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

Ciinele roșcat, care rămăsese aproape, asculta atent și obidit, mișcându-și ochii de la unul la altul.

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

Înțelegea, măcar intenția. Se curbă, făcând din trup o jumătate de cerc, poziție în care picioarele nu-l mai puteau duce în linie dreaptă, poziția ciinelui învins, gata să primească loviturile fără să riposteze. Nu scheuna, nu se gudura. Își îndura suferința cu demnitate.

Maria veni lângă el și îl mângâie pe cap, cu puțină rețineră. Ciinele 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, dar le era teamă de mânia unchiului lor și își mușcau buzele.

— Hai, du-te ! repetă ciobanul.

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

— Haide ! zise Maria.

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

Alber pornise înainte, plictisit de toată întâmplarea. Cîinii 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 ți-l leg, vorbi ciobanul, apropiindu-se cu un lanț ruginit, care făcea impresie tristă. N-o să meargă altfel.

Maria se împotrivi ; i se părea nedemn pentru toată lumea. Nu voia un captiv. Se ridică și spuse, autoritară :

— Haide !

Ciinele o urmă, încovrigat, tirîndu-se pe pământ. 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 îndreaptă spinarea și porni în urma Mariei. Tot drumul mersese la piciorul ei, niciodată nu întoarse capul. Nu-l întoarse nici ea. Era crispată și tristă. Câmpul de rapiță se umbrise; marea apăru amurgită. În golf, vaporul eșuat, cu punțile luminate emitea o stridentă aproape sinistru. Se auzea muzică și zgomote de petrecere. Întreprinderea lui Tulip începuse să funcționeze; atrăgea lumea curioasă, snoabă sau plictisită. Cine nu mergea pe vapor să bea whisky, a doua zi nu putea să lege o conversație, rămânea izolat, ca leproșii.

Câinele stătea la ușa cortului, fără să miște; era în el aceeași intransigență ca și în stăpînul care îl alungase. Maria îi puse în față un cotlet rece, pe a farfurie de faianță; nu avusese niciodată un câine, nu știa cum să-l hrănească. Alături puse un castron cu apă și se retrase, să nu-l stînjenească.

Pe la miezul nopții, cînd ieși, carnea și apa erau neatînse, iar cîinele stătea nemișcat, în vechea poziție. Nu-l simțea ostil, dar între ei rămînea o distanță nemișorată. „Te rog, apropie-te, am nevoie de tine! Ești singura ființă pe care aș putea s-o iubesc din toată inima, fără temeri și reticențe“...

Pînă atunci proiectaseră diapozitive cu perechea nordică, dispărută. Venise rîndul unei serii de fotografii făcute în India. Erau imagini convenționale: elefanți, pagode, temple și baiadere. Mașina roșie salva puțin atmosfera banală, ca un documentar cinematografic contrafăcut și nesincer; fata, cu părul ei blond tuns băieteste, cu gîtul lung, cu brațele goale și cu picioarele de cerboaică, dezvelite pînă la jumătatea coapselor avea atîta autenticitate, încît părea mult mai adevărată decît peisajul. Alături, băiatul, deși i se potrivea atît de bine, aproape înceta să existe, devenea un accesoriu, pionul în jurul căruia ea evolua, înaripată și independentă. Maria nu văzuse niciodată o făptură atît de convingătoare. Personalitatea ei, mai de grabă secretă, și micidecum retorică, devenea obsedantă. Îi era imposibil să și-o scoată din minte. O vedea vie, ca în diapozitive, nu mai credea că se încase, scena de pe plajă, cînd o luase elicopterul i se părea proiectată într-un timp care încă nu venise.

— Ce faci? întrebă Alber, din cort, cînd auzi pașii Mariei îndepărtîndu-se.

— Plec.

— Așteaptă-mă!

— Nu! Rămii aici. Să nu vii după mine!

— Unde te duci?

— În India.

Cîinele 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 intre, se așeză pe dușumea, cu botul pe prag. Maria 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 începu să se coloreze, pe urmă apărură imagini: un cer albastru, o esplanadă pavată cu piatră roșiatică, un front de palmieri spre partea mării. Și la umbra unuia, mașina roșie, cu portierele deschise. 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, înaintă cu mîna streasînă la ochi, căutînd să deslușească o imagine de care o separa prea mult soare. Fereastra strălucia, într-adevăr, și Maria se întreba de ce în cameră rămînea întuneric. Plata străbătu distanța de la esplanadă, crescînd pînă ce cuprinsese tot cadrul, și cînd ajunse, sări pe fereastră.

— Eu sînt, Helga, spuse, așezîndu-se pe marginea patului.

— Știu, șopti Maria.

— Ciinele 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 Maria.

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

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

— Dar ciinele 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 portiera. Mașina porni pe sub palmieri, se văzu pînă departe ; Helga făcea semne cu mîna.

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

Trei zile nu se despărți de ea, o urma pretutîndeni ; 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 ciinelui, Maria 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 cîteva zile. Maria îi arătă poteca, spre munte.

— Hai, du-te !

Ciinele se ghemui la pămînt ; i se vedeau coastele și oasele șoldurilor, descărnat.

— Du-te !

Alber luă o gătejă și vru să-l lovească ; Maria îl percută cu privirea, făcîndu-l să rămînă paralizat, umil și ridicol.

— Hai cu 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 urneze.

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 Maria, a treia zi dimineată.

În noaptea aceea rămăsese în cort, proiectînd 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 Maria nu l-ar fi acceptat să meargă împreună, ca în celelalte rînduri. Era tot mai ostilă.

— Nu. Vreau să mă duc eu !

Îl suspecta că ar putea să se întoarcă de la jumătatea drumului și să invoce o minciună, numai din răutate, fiindcă altminteri n-avea decât de câștigat dacă scăpa de ciine.

Cîmpul, pînă la poalele povîrnișului devenise cenușiu într-o singură zi. Îl seceraseră cu mașinile, de la o zare la alta; în aer plutea praf. Se luase o bogăție, era firesc, îi venise timpul, dar natura părea strînsă în sine, sărăcită, crispată. Maria se întoarse cu fața la mare. Se sfîrșea septembrie dar marea nu se schimbase; nu se schimba nici în octombrie, nici mai tîrziu, cînd se scutura frunza copacilor, cînd cădea zăpadă și înghețau toate. Pămîntul se făcea alb, ningea, asupra mării, viscolea groaznic— marea rămînea albastră, mai statornică decât orice din natură. Maria se întreba de ce nu putea s-o iubească. Era nedreaptă, sau se temea de ea? Uneori i se părea că se născuse cu o presimțire; într-o zi marea avea s-o lovească.

Săptămîna trecută, înainte de a fi fost la stîna să ia cîinele, se dusesse cu Alber departe, pe plajă, fără să țină seama nici de ore, nici de kilometri. Se întorseseră pe întuneric. Maria își pierduse fularul, îl ținea în mîna, distrată, și-i alunecase. Pînă să-și dea seama, venise un val, îl luase și fusese imposibil să-l mai găsească. „E o hrăpăreață!”. Marea e generoasă, îl spunea cîinele, odată. Nu-i cere nimic omului, și-i dă tot ce are! Oho!, ce vorbă caraghioasă! Dă tot, poate, în schimb înhață orice îi vine la îndemînă și nimic nu-i mai poți smulge din ghiare!

Maria se pierduse pe cîmpul secerat; o puteai ghici în locul unde se ridică o diră de praf.

Alber o urmărea ofensat și neliniștit. Nu izbutea nici s-o înțeleagă, nici s-o subjuge. Inteligența și virilitatea lui rămîneau amîndouă în inferioritate. Trecea amiază, marea își adîncea culorile. Pescărușii se odihneau pe plajă. Alber privea în larg, stîngerit; nu se simțea singur, cîinele era alături, pe nisip, îl urmărea încordat, neștiind ce are să se întîmple, ce se pusese la cale.

Maria ajunse la jumătatea după-amiezii. La stîna era liniște și-o încrămenire nefirească; în loc să fie la pășune oile stăteau grămadă în țarc, înghesuite unele în altele, de nu li se mai vedeau decât spinările, ondulate. Cîinii, risipiți ici-colo, cu capul în pămînt, cu cozile lăsate, păreau prizonieri, dezarmați și fără dor de viață. Numai cei doi măgari pășteau, unul lîngă altul, dar și în mișcare lor era ceva nefiresc, o alarmă gata să se declare, fiindcă din cînd în cînd ridicau capetele amîndoi de-odată, sondînd cu nedumerire tăcerea și nemîșcarea.

Venirea Mariei nu stîrni cîinii, care deunăzi o întîmpinaseră cu ostilitate. Rămaseră cu capetele în pămînt și cel mult îi aruncară cite o privire posacă. Maria văzu întîi pe cei doi copii, în spatele colibei, în picioare, cu umerii aduși și cu capetele în pămînt, încrămeniți și ei, ca toate. Mergînd mai departe și ajungînd în fața colibei descoperi bărbații. Unul stătea în ușă, nemișcat, ca un stîlp. Alături, al doilea, așezat pe un butuc, cu coatele pe genunchi, își ținea fruntea în mîini. Maria se opri. Pe un pat de crengi verzi, la picioarele lor, zăcea un trup omenesc, învelit cu o cergă în dungii negre, roșii și verzi. Un picior ieșea afară puțin, destul ca pe glezna subțire să se vadă brățara de argint. Maria înlemni.

Bărbatul așezat pe butuc își ridică fruntea din mîini și o privi lung, fără să spună nimic. Pe urmă, în timp ce al doilea rămînea nemișcat la locul lui, se ridică, făcu doi pași și îndepărtă cerga, la căpătîi. Apăru capul femeii, cu părul căzut în ochi, mătăsos, strălucitor și viu. Grumazul, sub bărbie, era puțin umbrît, o undă vineție arăta că singele se răcise în trup, dar mai departe, culoarea pielii desmînța semnul de la început. Pieptul apărea pe jumătate desvelit, cu cămașa trasă în părți printre sîni, amîndoi hemisferici, blînzi și

senini, iar sub cel sting se vedea. Infiptă pînă aproape de plăsele, o lamă argintie de cuțit. Mîna dreaptă a femeii era strînsă pe plăsele, fără a fi încheată; gestul era firesc și casnic. Maria își amintea mîna aceasta mîlgînd ugerile cu mișcări energice dar nu violente, mai de grabă tandre, cu duioșia feminină care unește într-un fel tot ce-i femelă pe pămînt, trecînd peste distanțele dintre specii. Pe degetul arătător lucea inelul de aur cu piatra albastră, nealterat, și poate datorită lui, mîna, deși se invinețea, ca grumazul, nu părea moartă.

Putea să fie o împietate, dar ceva o împiedeca să plece înainte de a vedea chipul femeii. Maria se aplecă și dădu la o parte părul de pe față. O străbātu o înfiorare; dacă femeia murise, părul era încă viu, și nu doar prin iluzie. Îl simțea freamătul și deodată o cuprînsese o tristețe și o durere amare, gîndindu-se că niciodată de aici înainte o mînă de bărbat nu va mai trece printre șuvițe.

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

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

— Dacă vrei, îi spuse, fără să se uite la el, vino să iei cîinele; altfel moare.

— Am să vin mîine, răspunse ciobanul.

Pe la jumătatea povîrnișului Maria întîlni o mașină cu șenile, care urca greu, tăind versantul în zigzaguri. Lîngă 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 pînă la capăt. Cîinele era în locul unde îl lăsase; o simțise de mult și-o aștepta, în picioare, hipnotizat, cu privirea pe cărarea prăfuită. Pe măsură ce Maria se apropia, ochii lui se dilatau, pînă ce ajunseră la o limită care putea fi exasperarea sau imposibilul. Atunci se năpusti spre ea, ca și cum ar fi vrut s-o sfîșie. Dar la doi pași se opri, icnit, își lipi burta de țărîină, se tîrî pînă la picioarele ei și începu s-o adulmece, rotindu-și botul pe sus, ca în transă, căutîndu-și amintirile olfactive în aerul pe care ea îl aducea de pe munte.

Toată noaptea se frămîntă și scînci, 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.

Maria își puse perna în cap, apăsînd-o cu amîndouă mîinile, și dacă nu mai auzi scîncetul cîinelui, se născu în urechea ei un suspin, care nu venea din odaie.

Dimineața, cînd deschise ochii, cîinele se ridicase, o aștepta în picioare, dar tremura din tot trupul și părea gata să cadă. Coborî să-i deschidă ușa de la intrare. Îl văzu năpustindu-se spre cîmpul de rapiță; gonea șerpuit, de parcă l-ar fi bătut vîntul. În capul cărării se opri să aștepte. Maria simțea, știa, învățase, că de data asta nu s-ar mai fi mișcat de acolo, ar fi așteptat pînă 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.

Maria stătea lîngă el, să depună mărturie și să-l apere. Ea îl adusesse. 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 de ascuns.

— Ba da.

— Și n-ai trecut-o la creștinism ?

— Ne-a fost mîntea la altele.

— Înseamnă că a rămas în credința musulmană. Trebuie s-o îngropi după legea ei.

Tulip se oferi să facă slujba. În tinerețe fusese muftiu și mai tîrziu nimeni nu-i luase investiția primită la Istanbul. Avea și dinamită, cu tot dichisul, cu fitil și capse. Cum să lucreze cu ele, ciobanul știa, nu-i trebui explicații. Plecă împreună cu Maria și se opriră la casa de piatră. Lîngă scări zăcea cîinele, mort, învelit cu mînteanul ciobanului. Omul părea lipsit de orice gînduri. Se aplecă, luă cîinele, îl puse pe umeri și porni spre cîrare, fără o vorbă, fără să-i arunce Mariei o privire.

Văzuse odată un om murind de frică. Văzuse cîinele murînd, la sfîrșitul unui salt în aer. Murise de bucurie. Sărea din ce în ce mai sus, înebunit, cu trupul vibrînd metalic, cu ochii ieșiți din orbite, privindu-l pe cioban cu o forță arzătoare. Sărea și nu se putea altfel, alt sfîrșit nu exista decît moartea. Căzuse de-o dată și, după salturile de mai înainte, cînd părea o neființă elastică, fără legătură cu pămîntul și fără densitate, devenise brusc rigid și greu, de plumb.

Maria începuse să se teamă din clipa cînd ciobanul se ivise pe cîmp. Venea ridicînd praful. Dar cîinele îl simțise cu mult timp 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 apropia omul. Tremurul cîinelui se transmitea, prin pămînt sau prin aer; Maria îl simțea crescînd, nu-și imagina pînă unde putea să ajungă, își dădea seama însă că trebuie să se sfîrșească nefiresc și groaznic. La cîtiva pași omul se opri, cu ochii înfundați în cap, cu fața neguroasă. În spatele lui, sus pe munte era o femeie moartă. Se priviră. Tremurul cîinelui 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; Maria 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 ciobanului, 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 recăpătă viața, începu iar să tremure, ochii îi înviară și se încălziră în timp ce pieptul i se dilata, iar din trup îi ieșeau aburi. Se uita la cioban intens și chinut; mai avea poate o îndoială, poate îi era greu să creadă. Ghiarele se înfipseră în pămînt, încet, precaut, gîndit, pînă ce sprijinul fu deplin. Atunci trupul se strînsese în el, se comprimă tare și explodă scurt. Maria nu putuse să vadă nici pornirea, nici mersul pe traiectomie; mișcarea fusese de proiectil. Cîinele căzuse la picioarele ciobanului, încolăcit pe gleznele lui. Scotea un scîncet de copil, amestecat cu urlat de lup și, încolăcit așa, se urca în sus, spre genunchi.

Maria 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, chelălăia, urla, între bucurie și moarte.

De pe treptele scării, Maria 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 țărîină, se întorcea și sărea iarăși, tot mai sus, pînă la piept, pînă la

umeri. Casa era mai jos, din unghiul ei Maria 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 cîştige înălţimea numai prin forţa musculară a piciorului, era în el un impuls de altă natură, o forţă transcendentă.

Maria care continua să privească împotriva voinţei ei, simţi orescînd în ea o revoltă neclară. Ceva din înţimplarea acesteia o nemulţumea şi-o irita. Îi ura pe amîndoi, pe ciine şi pe cioban. De unde atîta nebunie? De ce atîta 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.

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

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

Tulip nu urcase pînă acolo, avea treburi acasă. Se dusesse după ce făcuse la stîna, 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 năsălie 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 unii pe alţii. A doua zi, o dată cu zorile, îşi reluară lucrul; nu-l sfîrşiră decît spre seară. Merseră la stîna, ciobanii mulseră oile, copiii făcură mămăliga. Mîncară 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 povirnaşul, îndreptîndu-se spre Dunăre. În frunte mergeau doi ciini şi măgarii, după ei copiii, apoi oile, iar la urmă ciobanii, cu restul cîinilor.



maria 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 blînd,
așa că să nu-ți fie teamă.
Sămînță și plantă nimic nu ne întrebă
Curind vom fi cu ele de-o seamă.

ovale

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,
să-l colorez, fără grabă,
pentru ca ochii mei să se bucure, seara,
de oul frumos încondeiat,
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 bine-o să fie în piatră,
în senina cămară, spuneam,
o să fiu netedă și n-o să mai doară,
diamantul va trece sumînd prin geam,
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 casă.

sub oră

Scufunda-m-aș și n-am unde
că-s havuz cu trepte scunde
și secăt. 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 sînt, sub oră,
piatră cheală, cerșetoare,
Mingie-mă, tată soare.

întrebare

Știu un singur rol
și-l repet monoton :

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

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 sămînța Spintecătorului ?

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

horia robeanu



obîrșie

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

Sînt acum singur și sînt bătrîn și părăsit
și nu mi-e somn. Nici foame nu mi-e ;
nici sete. Și nu cer nimic. Nu-mi trebuie nimic.
Dar vă spun că sînt de al vostru
de-al frunzelor.
Am fost toată viața cu păsările,
cu strigătele rădăcinilor
și vîntul vine și doarme la 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
care ne acoperă ca o stea stinsă
căzută fără un strigăt
în care o să ne înfundăm 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 vântul striga
în ferestre. Și începea noaptea cu lungi insomnii,
cu spaime mărunte.
Și nu mai puteam plinge de frig.
Iarna asta cât o să țină ?
Cât o să mai ningă ?
Mai e în ceruri multă zăpadă ?
Florile au murit toate ?
Și păsările ?
Visele pe care 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 căpeăun fioros
care le-a speriat de moarte.

Prin văzduh trec zgomote
de parcă s-ar fringe 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.
Destul cât 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.

paul cornea

profil final

Ultimii ani ai unei existențe sînt totdeauna trîști, ai lui Heliade în mod special, fiindcă, în cazul său, declinul fizic e însoțit de resentimente adînci, eșecuri usturătoare, o conștiință dureroasă a stării de frustrație. După 1860, situația i se deteriorează din toate punctele de vedere: cărțile pe care 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 era de la înființare) îl tratează cu mefiență; adversarii politici îi exploatează erorile vechi și-l urmăresc fără menajamente; confrății se fac că nu-l bagă în seamă sau îl evită; jurnalele îl tachinează atunci cînd 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 ce în ce mai incapabili de a sesiza pulsul epocii, Heliade pare un personaj amacronic, care-și supraviețuiește, fără ecou 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; în decembrie, abandonează și Academia, fiindcă e pus în minoritate, dar poate — cum sugerează Al. Papiu-Ilarian — și ca o consecință a afacerii Albina di Rhona. Drama rupturii de oameni implică, așa dar, și laturi triviale, ceea ce o face cu atît mai penibilă.

În plus, peste tribulațiile carierei și prestigiului, se suprapun nenorociri casnice. O scrisoare către Vegezzi-Ruscalla, din 25 sept./7 oct. 1869, dată de curînd publicității, relevă tragedia domestică a scriitorului: „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 ocular la durerile atroce ce au martirizat pe soția mea. Am trimis-o amalată la Viena, suferind de cel mai crunt reumatism nervos“.

Dificultățile bănești nu lipsese nici ele: le ghicim lesne îndărătul demersurilor insistente și — de ce n-am spune-o — jenante, pe care Heliade le întreprinde, între 1866—1870, pe lângă Ministerul Învățămîntului, în scopul difuzării cărților proprii, rămase în stoc, sub formă de premii școlare.

La toate acestea se mai adăuga ceva: lumea respecta în scriitor pe modestul dascăl de la Sf. Sava, a cărui sforțare eroică dobindise,

cu trecerea anilor, o aureolă mitică; în schimb, îl refuza pe omul de litere contemporan, vanitos și susceptibil, incomod prin fantasma-goria proiectelor, pretenția de a tu-bela spiritele, tonul oracular și vin-bela spiritiv. Realizările de ieri deveneau dicativ. Realizările de azi; cu cât cele dintii suscitau mai le-gitim admirația, cu atât cele din urmă păreau mai criticabile și mai inoportune. Ca să se împace cu opinia, Heliade ar fi trebuit să tacă, să dispară în spatele propriei le-gende. Și fără îndoială, un altul în situația lui de izolare, penurie, in-comprehensiune, sub amenințarea nopții care cobora irevocabil, și-ar fi pierdut elanul creației sau ar fi acceptat, din resemnare ori oboseală, compromisul tăcerii.

Dar Heliade era prea mîndru ca să renunțe, era și prea convins de importanța mesajului pe care-l avea de transmis lumii. Anii trecuseră peste el fără să-l schimbe în mod esențial. Ca și odinioară, își juca, plin de patimă, irascibil, dar superb, personajul de poet vaticinar și erou al spiritului în conflict cu o lume ignară. Hărțuierile de tot felul nu-i stărbiseră nici încrederea în sine, nici aptitudinea de a depăși proza cotidiană și a sui în sfere. Sfidînd perspectivele tulburi ale viitorului, continua să lucreze cu o ardoare juvenilă și să conceapă planuri gi-gantice, ca și cum ar fi avut în-a-n-te-i decenii întregi ca să le ve-gheze aplicarea. Spre sfîrșitul 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 cuprindă pe lângă studii de teoria genurilor (epopeea, poema ossianică) și versificație, o serie de traduceri și de compuneri dintre cele mai im-portante: „Anatolida”, „Mihaida”, „fragmente din „Eneida”, „Divina Comedie”, „Gerusalemme liberata”, „Orlando furioso”, „Fingal”. În con-tinuar, anunța alte două volume, unul conținînd „Soveniri și impresiuni ale proscrisului” (probabil tra-ducerea operei publicate sub acest titlu în franceză, la 1850) iar ce-lălalt — cinci piese de teatru:

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

Extraordinară chiar și pentru o minte obișnuită să disprețuiască prudentele curente e vestea pe care i-o dă unuia dintre cei mai fideli discipoli, lui N. Russo-Locusteanu, prin martie 1870: „Am pus la cale a se organiza o Academie cu mem-brii în număr de la 25—30, între care vei fi chemat și d-ta, Vom elabora cu toții un „Dicționar enciclopedic” ce se poate lucra și ti-pări în mai puțin de cinci ani”. În aprilie, o altă bombă: un „Apel spre librărie națională”, tipărit ca 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 enciclopedic” în 40 volume, o „Istorie universală a globului, a popo-lilor antici și moderni, a științelor, arte-lor și invențiilor umane” în 30 volume!..

E oare în această activitate fe-brilă reconfortarea imaginară pe care 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 vă-dită eclipsă de prestigiu? Proiec-tele și scrierile anunțate constituie în acest sens o compensație iluzo-rie a mizeriilor de tot felul îndu-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 bătrîneții printr-un vâl de utopie? Oricum ar fi, valoarea gestului e semnifi-cativă: deși împrejurările îi sînt potrivnice iar puterile îi slăbesc, Heliade își ocupă, la fel ca tot-deauna, locul în frontul intelectual, și-și apără pînă în ultima clipă „imaginea” sa de cărturar-tribun, de luminist și de iluminat, de re-velator al marilor adevăruri și poet messianic al redesteptării naționale.

Țișnită din adîncurile subconștientului sau impusă de voința bărbătească a autorului care nu înțelegea să dezerteze din cîmpul 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 mînă 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, bintuiți 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 vîrfurile unghiilor, adică fantast, imprezvizibil, locvace, sublim și grotesc, solemn și ridicol, însetat de transcendență și modelat de empirie. Lăsînd 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, nefiînd cuprinse de D. Popovici în monumentală sa ediție din 1940—1943, și nici reproduse în alte reeditări. Deși interesante amîndouă, mai pertinente pentru felul de a gîndi al lui Heliade ni se pare cel de-al doilea. De aceea ne vom apleca asupra-i.

Scriș în 1869 și prezentat, întîi 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 gîndirii 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

al mistificării despre Ossian. Deși la 1870 plămîuirea lui Machperson fusese de mult denunțată iar ideile sale despre Celți nu se mai bucurau de creditul specialiștilor, Heliade îl urmează senin, fără a se interoga vreodată în legătură cu valabilitatea celor relatate.

El îi preia ipotezele poetice dar false cu aceea neclintită convingere că se află în posesia adevărului pe care o avea, oridecîte ori descoperirea într-o carte ceva concordant cu propriile sale închipuiri. Faptul că într-o epocă de pozitivare din ce în ce mai accentuată a științelor umane, Heliade rămîne tributar intuiționismului asertoric și necritic al vechilor autori diletanți, care înlocuiau cercetarea empirică prin analiză logică (în sensul raționalismului secolului al XVIII-lea) și reduceau studiul izvoarelor la o singură sursă privilegiată, e cum nu se poate mai caracteristic.

Ce susține Heliade (via Machperson)? Că druziții — casta sacerdotală a Galileilor — ocupîndu-se, ca și magii Chaldeii ori hierofanții Egiptului, de astronomie și științele fizico-naturale, fiind, în același timp, preoți și medici, au ajuns la o poziție dominantă în vechile societăți celtice. De la un moment dat însă druziții 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 barzilor — care sînt poeți și cîntăreți, slujind druziților spre „a încînta și exalta“ masele. Barzii instituie un fel de „poetocrație“, o ordine ideală și idilică, pe care Heliade se complace s-o descrie, rivalizînd în fanfanie cu Machperson și proiectînd-o în mit: „Barzii, mai presus de aezii și rapozii anticei Grecii, mai recunoscuți și mai ascultați de popoli și de suverani decît profetii Iudeei era consilierii cei mai intimi ai suveranilor ori ai clanurilor; nu era clan, nu era căpitan, nu era su-

veran să nu-și aibă barzii săi ; a-
ceștia însufleteau oștenii la rezel
prin cânturile lor ; ei da semnalul
luptei ; ei se trimetea soli sau am-
basadori în cîmpurile inemice, ei
încheia tractate de pace și de alianță
sau declara rezel. Persoana lor era
sacră și pină înaintea suveranilor
la cari se trimetea soli. Limbajul
lor era grav, independent, altier..."

Heliade accentuează că barzii
își datorau imensa autoritate în-
semnelor genialității, cu care e-
rau marcați din naștere. Ei
știau să improvizeze cîntece în
stare să miște inimile cele mai îm-
pietrite. În deosebi însă le revine
meritul de a fi propagat credința
în nemurirea sufletului și anume,
confirmau altor religii ale antichității,
sub o formă dezbrătată de me-
tempsohoză și de vulgare reprezen-
tări antropomorifice („de iaduri specu-
late de impostori theocapili”).

Trecerea de la druidism la bar-
dism constituie pentru scriitorul
nostru o ilustrare a teoriei sale pa-
lingenezice, după care orice deca-
dență e urmată de o regenerație,
orice epocă critică de una organică,
aptă să realizeze plenitudinea u-
mană, armonia dintre omnire și
divinitate. Impotniva a ceea ce poa-
te ne-am aștepta din partea unui
bătrîn acrit de resentimente și ne-
cazuri, accentul nu cade în această
viziune pe aspectul fatal al regre-
sionii, ca în dialectica vichiană a
lui „corsi” și „ricorsi”, ci pe va-
loarea exemplară a fazei de echi-
libru și progres, în spiritul opti-
mismului saint-simonist.

Și mai surprinzător pentru cine
încearcă să regăsească mecanic
vicisitudinile biografiei în operă e
florul titanian care străbate rîn-
durile lui Heliade. Barzii — ne în-
credințează scriitorul — s-au luptat
„nu spre a supune corpul în
catenele puterii temporale și su-
fletul în catenele eterne ale puterii
sacerdotale, ci spre a forma oameni
liberi, eroi ce întrecă divinitățile
păgîne”. Și, mai departe : „Poemele
lui Ossian anunță lumii timpii noș-
tri moderni în care 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
decît un Apolon, un Napoleon I
cu mult mai mare și mai potent
decît un Jupiter, un Nelson, un
Galileu creștin cu mult mai sapient
decît un Urmus păgîn”. În limbaj
alegoric, Heliade vrea să spună că
poeții moderni — și prin poeți în-
țelege atît pe creatorii în ordinea
acțiunii, ca Napoleon și Nelson, cît
și în ordinea spiritului, ca Shakes-
peare și Galileu — sînt 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 în nemurirea sufletului. „O-
mul Bibliei, Iacob se luptă o
noapte întreagă cu divinitatea an-
tică ; și cînd se revarsă de zori,
divinitatea forțelor e răsturnată,
abia gîfînd, și omul vîngător, e cu
genunchii pe pieptul ei, și fi 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 înainte”. Așa dar, de la I-
acob înainte, adică din momentul
victoriei asupra ignoranței și a pu-
terilor elementare, de cînd ratiu-
nea a început să se exercite, Omul
a devenit un partener în marea
operă a creației. Înseamnă oare a-
ceasta, în 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,
în orice caz, ar fi imprudent să-l
interpretăm în termeni prea cate-
gorici. Heliade nu e un apostat, ci
un suflet profund religios : preocu-
parea lui nu e să răstoarne cre-
dința, ci s-o reîntemeieze, apro-
piînd-o de izvorul evanghelic și
curățînd-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 Platon, 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 înzestrați 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 polemiceilor împotriva maniei „autoriticului” și a diferiților Sarsaili din republica literelor, Heliade se înverșunează în deosebi împotriva pseudo-poeților, a celor care versifică „numărînd pe degete”, se vînd despoților, se „înhamă la carul tiraniei, teocrației, la carul unei caste sau unei găști, cîntă nașterile și nunțile puilor de viperă, preafinală 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 găștilor, poeții zilei, prea înalțați cînd de curtizani, cînd de adulatorii popoului ; aceștia sub diverse forme își iau salariile lor, onorariile lor, titlurile lor și însesii uniformele lor pentru că trăiesc bieții oameni nu ca să creeze ci ca să se îmbuibă”.

Tot atît de nocivi prin semi-doc-tism și pretenția de a se erija în judecători infailibili ai operei con-fraților sînt poeții laureați — „me-diocrități fără putere creatoare, fără geniu, fără talent, fără gust sau cunoștință de estetică, pe atît

de suficienți pe cît și de pedanți”. Versurile lor — adaugă Heliade — „și de-ar avea cîte ceva bun, nu le mai citește nimeni, ca pe ale lui Delille, pe care casta sacerdo-tală îl numea prințul poezilor” Ade-vărul e că îndărăt cu ami Heliade însuși vorbise de Delille în termeni entuziaști dar el avea darul fericit de a uita ce nu-i convine.

Pe cît de violentă e polemica împotriva mediocrităților cu diplome și poziții oficiale, în care ghicim resentimentele adînci ale scriito-rului auto-didact, de multă vreme exclus de la beneficiile protocolu-lui, pe atît de vibrantă și de avîntată e pledoaria în favoarea poe-tului spontan, născut iar nu făcut. Evident, și aici, textul e saturat de identificări tacite și aluzii semnifi-cative : „Vine un om pe lume ; ni-meni nu știe unde s-a instruit ; co-legiul, gimnaziul, universitatea în care și-a făcut studiile este uni-versul întreg... Din cîte vede în creațiunea reală se înalță spre o creațiune mai perfectă... de nu-i plac oamenii reali își creează alți idoli, mai perfecți și în forță și în putere, mai frumoși, mai drepi, mai tari, mai virtuoși... Acel om se numește Homer sau Pindar, Iezechiel sau Ioan din Patmos, Dante sau Shakespeare, Schiller sau Bé-ranger, după creațiunile lui i se dă numele de creator sau poet sau și profet ; și el nici nu știe, ci cîntă precum cîntă filomela sau pri-vighetoarea... Cine i-a dat acest dar ? Dumnezeu. Cine i-a arătat calea spre a se instrui, spre a stu-dia universul, a cunoaște pe Om în cele mai ascunse ale lui, a distinge și însuși a crea frumosul și subli-mul ? Degetul lui Dumnezeu, ca să zic așa, sau ca să mă exprim mai pe înțeles, inima lui, care neîncetat îi zice : mergi ! și tot mai sus, tot mai sus !”.

Pe lîngă atributul spontaneității, geniul poetic posedă și darul de a descifra tainele viitorului : inven-tînd alegorii și mituri, anticipă des-coperiri pe care știința urmează să le realizezeze „Dacă poetul crează un Icar și îi dă aripe sau vede un Elie răpindu-se la cer prin car și cursieri

de foc, el aspiră, vede aeronauți moderni și ai venitorului ce au să străbată cîmpurile aeriene“. Încarnînd virtuțile omenirii întregi, poetul veritabil e capabil să intuiască desfășurarea procesuală a civilizației și să imagineze în sensul perfectibilității: „Cum s-au presimțit aeronauții în Icar, asemenea s-a presimțit omul Mesia, asemenea Femeia Mesie, asemenea toate perfecțiunile, asemenea nemurirea sufletului, asemenea învierea popoilor morți sub apăsarea despotismului, mai împilătoare, mai strivitoare decît pămîntul mormîntului, asemenea după această liberare sau înviere a popoilor se simte în germine în inima fiecărui om era armonică prezisă de toți creștinii primitivi“.

Această lungă și eteroclită enumerare de obiecte ale divinației poetice, care trădează pe cititorul lui Saint-Simon, Pierre Leroux, Fourier și al altor publiciști obscuri din marea familie a utopiștilor și a socialiștilor spiritualiști dinainte de Marx, dovedește că ideologia literară a lui Heliade nu progresase dincolo de stadiul atins în jurul anilor 1850—1855. Dar sub vobularul demodat și anacronic pulsează o încredere absolută în valoarea cognitivă și profetică a poeziei, care restituie slujitorilor ei, într-o epocă de ruptură a raporturilor cu societatea și de mercantilizare a artei, conștiința demnității pierdute. Din nou Heliade e în polemică fațășă cu timpul său, pozitivist și sceptic, care avea sentimentul degradării valorilor, nu și pe cel al mesianismului liric.

În acest sens, el nu se poate reține de la o referință personală directă. O face cu umilință prefăcută („nu viu a mă da de poet“), împins — 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 cînt al **Mihaidei**, care conținea

între altele chemarea înflăcărată la luptă pentru scuturarea tiraniei, lansată de mitropolitul Euthimie: „Abia s-a împărțit prin manuscrise acest cînt și junii ofițeri, junimea întregă din toate stările societății, de la Severin pînă la Focșani, clerul întreg, de la preotul de țară pînă la mitropolit, fiecare oștean simțea în sine pe Buzuști și Calomfirești, fiecare preot, pînă la cel mai debil de sănătate, mitropolitul Neofit, simțea în sine pe Euthimie zelosul, și cînd veni ora, constituția de la 1848 fu dictată de națiunea întregă; autorul ei numai a scris-o“. E superb, păcat că nu e și adevărat! Dacă ar mai fi trăit Bălcescu, dacă ar mai fi fost capabil să scrie Bolintineanu 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, punînd-o pe seama megalomaniei lui incoercibile.

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 incantatorie a versurilor. Ideea eficacității poeziei, a facultății ei de a ajuta la prefacerea lumii, e pledată ca în cele mai bune zile ale romantismului revoluționar pașoptist. Și totuși articolul lui Heliade e din 1870, cînd Eminescu scria „Epigonii“.

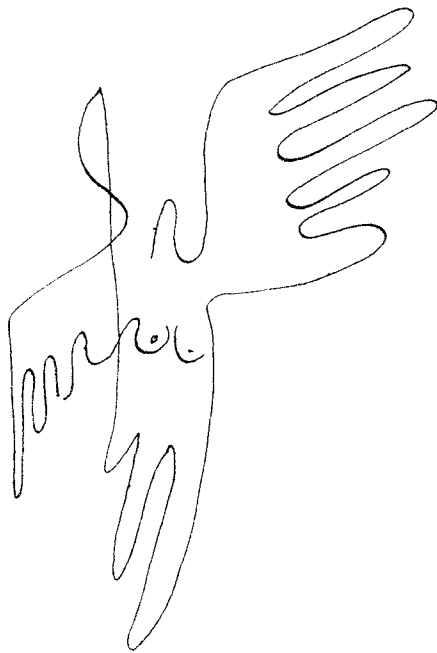
Finalul se mișcă în aceleași zone ale militantismului aprins. Regretînd că „în douăzeci de ani aproape de suferințe și multe și varii“ n-a putut avea „nici repaos, nici mijloacele existenței ca să pot împlini programa ce îmi trăsese (de) a pune în drame toate faptele mari ale românilor“, Heliade se adresează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

ideal, măriți pe Mirci și pe Vlazi, măriți eroii României, înălțați-i pînă la ideal, dați-le toate perfecțiunile de care erau capabili și veți crea o generațiune nouă de eroi, de bărbați de stat, de înțelepți ce vor mîntui țara de situația actuală“.

Așa dar, ultimele cuvinte ale bătrînului cărturar, doborît de privațiuni, de boală, în deosebi de ingraturitate și singurătate, constituie o solemnă profesiune de credință în puterile poeziei și în inerența progresului. În pragul apusului, printre ruinele atîtor proiecte și visuri, el rămînea devotat crezului căruia-i dăruise viața. Și deși nu ignora că vorbele lui nu pot întîmpina un ecou favorabil imediat, avea candoarea sau nesăbuința de a le rosti, ca și altădată, provocator și

pătimaș, fără să încerce o adaptare tardivă și umilitoare la cerințele noii epoci, așa cum făcuseră zădărnici alți colegi de generație. Spre deosebire de aceia, e probabil că Heliade conta pe viitor. „Sînt sigur de eternitate“ — spusese el, trufaș, la 1855, într-unul din momentele critice ale exilului. Fără îndoială, această conștiință imperativă a ceea ce săvîrșise nu l-a părăsit niciodată.

Ca să aibă dreptate, trebuia însă să se distanțeze de contemporani și să-și ocupe locul în istorie. Și în cazul său, ca al atîtor altora, moartea a avut darul să-i transforme existența în destin. „Palingenezia“ lui Heliade începe astfel exact acum un secol, cînd omul a fost definitiv înghițit de operă.



vitrina cu scriitori: ion barbu

Pe omul cu obraji ceroși, albi, cu ochii glauci, de vietate subacvatică, nu l-am uitat atit de ușor. El mi-a rămas în minte din ziua cind s-a purtat atit de disprețuitor și arrogant cu tinerii pe care i-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 decit la valoarea operei sale. De altminteri, el se încadra perfect în acest triptic de mari dificali care se numesc: George Călinescu, Camil Petrescu și Ion Barbu.

În perioada cind l-am cunoscut pe poet, lucram la o serie de ample nuvele, stimulat de criticul Lovinescu, și pe care le citeam cu regularitate la cenacul „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 cind 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 niște tineri scriitori necunoscuți. Eram decic că dacă nu va asculta în li-niște 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, cu coupe-pa-pier-ul în mînă. Din pudoare nu reproduc opiniile sale, cu atît mai mult cu cît le-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 obraji ceroși, albi, cu ochii glauci, avea o expresie de uimire, de contrarietate.

*) Diminutivul Margaretei Delavrancea

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

Lovinescu, iritat, s-a îndreptat spre poet :

— Pe ce orbită ?

— Pe orbita poemului.

În acele clipe mi-a fost imposibil să-mi dau seama dacă afirmația poetului conținea o apreciere sau o negație. La sfârșitul ședinței, am ieșit în vestiar cu acest sentiment tulbure și incert. Pe când îmi puneam paltonul, m-am simțit apucat de braț și, o voce gravă, cavernoasă, mi-a spus cu un ton imperativ :

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

Era Ion Barbu. Am încercat să mă desfac din strînsoare, dar era cu neputință. Am protestat furios.

— Nu te conduc, domnule Barbu.

Poetul însă nu mi-a slăbit brațul.

— Mă conduci, te asigur.

Poetul locuia prin Cotroceni. În stație, la lumina becului difuz, 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 observația psihologică, de care faceți abțea 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, nu 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, cît despre roman, acesta este un fel de hală de vechituri în care încap obiectele cele mai eteroclite.

— Și „Craii de Curtea-veche“ ?

— Nu, e un roman poetic, 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 caldarim în cea noapte dintr-o „vreme de lacrimi“, cum se exprimă iubitul dumneavoastră Mateiu Caragiale ?

— Mai discutăm noi, o curmă brusc Ion Barbu, apoi cu 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 simpatice. Nu-i suport pe tinerii băgăreți și familiari. Mă bucură că dumneata nu ești din acest gen de mitici foarte răspinziți în București. Cu asemenea tineri mă port ca 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 întîrzie, Ion Barbu mi-a propus să mergem pe jos, mai ales că nu locuia prea departe. Era și în cea 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 : Edgar Allan Poe. Ceața albicioasă se îndesa, copacii își pierdeau parcă consistența, parcă se topeau ca niște suluri de fum, iar blocurile, ca niște pachetoturi imense, păreau că se retrag undeva, în larg, în spatele valurilor de ceață, trimițîndu-ne semnale luminoase, enigmatice. Oamenii treceau pe lângă noi ca niște fantasme. În fund, între malurile ceoase curgea o Dimboviță de lac negru, fluid, în care se reflectau puzderie de lumini tai-

nice. De altminteri, totul în această noapte era învăluit în taină. Nu mai zăream nimic în jur, nici bulevardul, nici cheul Dîmboviței, nici oamenii. Unde ne aflam? Deodată m-a stăpînit sentimentul neliniștitor și acut că am pătruns într-o zonă necunoscută, misterioasă și solitară. Plutea de jur împrejur o liniște deplină. Nu se auzea decît glasul poetului cu intonații profunde, tulburătoare, care sunau straniu în această noapte aburoasă. Îl ascultam răpit, fermecat de vraja verbului său evocator, nuanțat, subtil și incantatoriu.

— Această plimbare este răspunsul meu la „Fata Zăpezilor“. Acum întelegi?

— Da, și vă mulțumesc.

Urechea mea, ca o antenă sensibilă încerca să recepteze mai departe verbul său vrăjit, dar nici un sunet nu mai ajungea la auzul meu. M-am dezmeticit, m-am uitat în jur. Eram singur! Poetul nu se 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 infrigurat, dar pe nici una din porți nu se vedea stema corbului sau poate n-o vedeam eu.

Oricum, odată cu dispariția poetului, priveliștea a recăpătat înfașurarea 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 primul tramvai și am coborît 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 evocîndu-l pe Ion Barbu, acea plimbare de noapte, cu vraja ei unică, de neuitat, a răsărit la suprafața sub condeiul meu, din negurile amintirii, unde stătea scufundată ca o insulă de corali, ieșită din valuri..

Din acea noapte s-a stabilit, așa putea spune, un fel de pact secret între noi, căci niciodată, în decursul anilor, n-am avut de suportat impulsurile, bruscările lui Ion Barbu, suferite de alți prieteni tineri ai poetului, unii dintre ei mai buni prieteni decît mine, ca de pildă Oscar Lemnaru, Aurel Baranga, Aurică Elias, Adrian Rogoz, student la Matematici, studentul preferat al poetului, iar mai tîrziu prietenul său. Firește că nu toți cei care-l întîmpinau pe Barbu erau „mateiști“ 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 mamei. Și nu rareori, după orele de cafea, întreg grupul își petrecea noaptea la vreo grădină bucureșteană, unde Aurică Elias, fiul patroanei unei celebre case de mode pe atunci „Madame Giselle“, amator literar și muzical, plătea consumația și delecta asistența, cîntîndu-i la chitară. Cu Aurică Elias m-am împrietenit și eu, dar mai tîrziu, cînd s-a căsătorit cu frumoasa actriță Nicole Verona și o ducea destul de greu, rămînînd astfel cu puțini prieteni. Eram singurul prieten al lui Ion Barbu care făceam derogare de la libațiunile nocturne și de la ritualul mamei. 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 gîngăș în relațiile noastre, dar într-un chip surprinzător de delicat, deși bunul meu prieten Oscar Lemnaru căuta să-l aștîze împotriva mea pe tema mamei. Asta s-a întîmplat la „Capșa“ și Oscar Lemnaru era derutat de slaba reacție a lui Ion Barbu care n-a rostit decît o blîndă dojană:

— Îmi pare rău, domnule Șerbu, că în prietescul nostru stăruie o umbră: nu-l iubești pe Matei.

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

Ion Barbu și-a sprijinit bărbia în baston, devenind foarte atent :
— Explică-te !

— Pentru mine un creator este acel scriitor care are arboreșcență, creează o întreagă lume. Spun, de pildă, lumea balzaciană, proustiană sau dostoevskiană, sau ca să revin la literatura noastră, lumea lui Rebreanu, lumea bengesciană, camil-petresciană sau mihăiesciană. Nu pot să spun lumea caragialiană decât gândindu-mă la Ion Luca Caragiale, nu la Matei Caragiale, deoarece Matei are câteva tipuri și nici un caracter. Arta lui stă în rafinamentul senzațiilor, în distilarea unor arome tari și subtile, în vraja evocărilor, într-un cuvânt, în poezie.

— Este deci un mare artist ! a conchis Ion Barbu cu oarecare vehemență, ridicându-și bărbia de pe minerul bastonului și privindu-mă fix.

Oscar Lemnaru a intervenit din nou, provocator, dar poetul a făcut un gest de iritare :

— Lasă-l să vorbească.

— Indiscutabil, este un mare artist ! Eu fac însă o distincție între artist și creator, distincție pe care nu pot s-o aprofundez pe loc, dar ea există în cugetul meu. Pot doar să spun că nici Rebreanu, nici Hortensia Papadat-Bengescu nu sînt scriitori-artiști, adică ai minuției stilistice, dar au forță creatoare.

Ion Barbu a rămas puțin gînditor, nu mi-a răspuns, nu mi-a retras simpatia sa, dar subiectul Matei Caragiale n-a mai intrat niciodată în discuțiile noastre.

Cum cele povestite mai sus s-au petrecut după 23 August, cer voie cititorului să reviu la anii cenaclului „Sburătorul“. Îl întîlneam destul de des pe poet în cursul săptămîinii, după amiezile, căci la cenaclu nu mai venea. De cînd stabilisem o legătură mai intimă cu el, mă amuza să-l observ cum reacționează : ori de cîte ori se deschidea ușa și apărea un tînăr scriitor, poetul sufla pe nări, ca o morsă, se foia nervos pe scaun și mă temeam pentru acel tînăr să nu comită vreo imprudență, ceea ce i-ar fi atras fulgerele lui Ion Barbu. Odată totuși „catastrofa“ n-a putut fi evitată ; un tînăr scriitor recent convertit la catolicism, pe nume Petre Boldur, a avut neagra inspirație să examineze într-o lumină critică ortodoxia, clogîind catolicismul, care, prețîndea el, a dat mari personalități în toate domeniile : artiștii Renașterii, gînditorii și sfinții ca Thomas d'Aquino, acest print al gîndirii, spre deosebire de ortodoxism, care n-a dat nimic culturii universale. Atît i-a trebuit lui Ion Barbu. A luat pur și simplu foc. I-a aruncat cîteva ochiade furioase tînărului ca să-l intimideze, iar cu o mîna se juca în buzunar. Se auzeau zornăind o grămadă de monezi și mă așteptam că dintr-o clipă în alta, o ploaie torențială de bănuți să cadă în capul imprudentului tînăr. Eu și prietenul meu, poetul Vlaicu Bârna, de față la scenă, am înghețat. Maestrul, cu masa sa impasibilă, resemnată, aștepta. Catastrofa părea iminentă. Nu știu însă prin ce miracol, poetul și-a stăpînit minia, și deși enervat, i-a făcut tînărului un scurt istoric al ortodoxismului, citînd nume de părinți ai bisericii, de sfinți, de mari învățați, de arhitecți și de străluciți artiști ai artei bizantine, ca un reflex al ortodoxismului. La o încercare de replică a tînărului scriitor, Ion Barbu, excedat, a isbucnit vehement :

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

Și ca să-l turtească definitiv :

— De altfel, dumneata ai o față degradată.

Tînărul a amuțit.

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

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 care poetul a îndeplinit-o cu rigurozitate, în hazul cafenelei bucureștene și al „scepticilor nemintuiți”. Criticul Lovinescu însuși, primindu-i vizita după terminarea penitenței, nu s-a putut împiedica să-l întrebe în glumă, cu o fină ironie :

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

Poetul a înțeles aluzia, s-a colorat ușor în obrajii 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 el 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 le frecventa poetul, totuși nu eram lipsit de vești despre el, unele fiindu-mi relatate chiar de criticul Lovinescu, iar altele de F. Adereea. 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 cu o rezervă glacială curtea poetului. Indignat, Ion Barbu a sărit în picioare, tocmai când gazda sosise cu cafeaua, și arătând-o cu degetul pe „vinovată”, a perorat cu glas tare ;

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

Și a ieșit ca un vîrtej pe ușă, spre stupeorea celor două femei.

A doua ispravă barbiană s-a consumat la „Café de la Paix”, care în acea perioadă, din preajma războiului, mișuna de agenți și publiciști reacționari. Doar poetul Alexandru Teodor-Stamatiad nu avea nimic cu această vermină reacționară. El se ducea acolo mai mult din spirit de frondă. De cum apărea în pragul cafenelei, cu mustățile răsucite în sus, agresiv, cu nelipsita-i umbrelă pe care o purta ca 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 auzul 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 bătaiosului poet, deoarece toată lumea îl cunoștea, îi cunoșteau aceste fandări ridicule și toți se mulțumeau să zîmbească ironic și să-l lase în voia sa. Poetul se așeza la o masă și comanda sonor :

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

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

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

Odată cu risipirea negurii fasciste, într-o dimineață, nu mult după 23 August, am intrat în cafeneaua „Capsa”, împreună cu prietenul meu. Dinu Hervian, care abia ieșise din ilegalitate. Am dat de Ion Barbu. Cred că el m-a întâmpinat mai întâi. Nu-mi amintesc exact cum a luat naștere discuția în jurul erorii sale politice. Îmi aduc însă aminte de asprimea atitudinii mele, care desigur l-a afectat, deși nu l-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 ca să-și ștergă ochii care i 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 cu totul, dar mi-a reimprospătat recent memoria, tot prietenul meu Dinu Hervian. Peste câteva zile, soția mea m-a sunat la redacție, cu glasul tremurat de emoție :

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

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

A doua zi pe la 5 și $\frac{1}{2}$ d.a. s-a auzit soneria. Am deschis ușa. În prag era Ion Barbu.

— Poftește, domnule Barbu. Ce s-a întîmplat ?

Poetul era agitat, se trăgea de mustață.

— Vorbim înăuntru, nu pe palier.

— Desigur ! Te rog să mă ierți ! Poftim înăuntru. Eram grăbit să aflu ce e cu dumneata, m-am scuzat. S-a trîntit într-un fotoliu, picior peste picior, fixindu-mă 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. Mi s-a spus că s-ar fi pomenit și numele meu.

— Nu cred.

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

— Sînt convins că nimeni nu se va atinge de dumneata, iar la nevoie ai putea vorbi cu George 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 măsuță, n-aveam birou, de altfel nici 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 cu palma peste masivul op al „Istoriei literaturii“... Mare poet ! a continuat el să ricaneze cu 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 flașeta lui Arghezi și cu atît 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 încîntat ? 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 cu o pasiune demnă de-o cauză mai bună.

— De nedreptatea lui m-au consolât criticii E. Lovinescu, Șerban Cioculescu și Pompiliu Constantinescu.

— 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 răsoit iritat masivul op și cînd a ajuns la studiul despre opera sa, mi-a indicat cu degetul arătător următoarele rînduri : ... „De pe acum se constată rușinea poetului de emoțiile curente, tendința de a îmbrățișa viața prin unitate“ ... Asta nu-i pornografie ? Călinescu voia să spună : ... „De pe acum se constată rușinarea poetului de emoțiile curente, tendința de a îmbrățișa viața prin unitate...“

Între rușine și rușinare nu este diferență de nuanță, ci 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 prestidigitatie 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, dedesubtul 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 pamphletar 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, cu aceia se purta de-a dreptul necruțător. Astfel, pe N. Davidescu, 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 infățișat ca un „ciorap boțit“, i-a dat lovitura supremă, în aceste ultime rînduri, pe care le citez din memorie, în care mi s-au gravat pe vecie : „N. Davidescu a fost o javră și a rămas o coadă“. Așadar, la acest om necruțător cățărat pe scară a venit Ion Barbu să-i ceară volumul de poezii. Era un gest nebunesc, demn de Ion Barbu, însă care l-a inlemnit de uimire pe F. Aderca, secretar de redacție la „Bilete de papagal“ și cel care mi-a relatat scena. Din capul scării, Arghezi contempla răutăcios calviția 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 zărint într-unul din rafturi volumul „Cuvinte potrivite“, a scos cartea, apoi s-a trîntit iar în fotoliu și a început să frunzărească volumul. Deodată iluminat, de parcă în acea clipă ar fi făcut o descoperire, începu să citească. Era poezia : „Niciodată toamna“. Citea și scanda, bătînd tactul pe brațul de lemn al fotoliului :

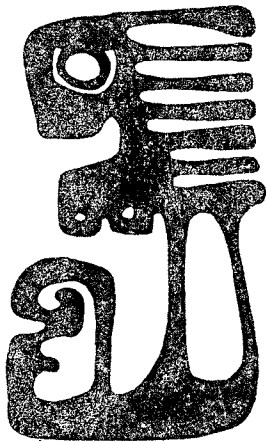
Ni-ci o da-tă toam-na nu — fu — mai fru-moa-să
Suf-le-tu-lui no-stru bu-cu-ros de moar-te
Pa-lid aș-ter-nut e șe-sul cu mă-ta-să
No-ri-lor co-pa-cii le ur-zesc bro-car-te.

Involuntar in memoria mea s-a deșteptat observația lui Călinescu despre ciclul Uvedenrode, unde criticul spune : „poate că ritmica e prea săltăreată, sugerind obscenități“ :

„Încorporată poftă,
Uite o fată :
Lunecă odată
Lunecă de două
ori pînă la nouă
Pînă o-nfășori
În fiori ușori
Pînă o torci în zale
Gasteropodale“.

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

— E foarte frumoasă !... m-a înginat poetul, ironic, apoi a zvir-
lit volumul pe divanul-studio, s-a sculat brusc și a fișnit pe ușă ca o
săgeată, spre stupoarea soției mele, care nu-l cunoaștea pe poet, nici
nu știa ce fel de om dificil era. Ca 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 tînărul critic Horia
Groza și care suna cam așa : „Ion Barbu are trei linii : o linie poe-
tică, o linie matematică și o linie cînd sare de pe linie“.



ion cruceană

o inedită de ion barbu

Inteligentul și foarte activul elev Barbilian C. Dan a promovat cu media anuală 8,00 clasa întâia gimnazială (1906—1907) a actualului liceu „Nicolae Bălcescu” 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 Cimpulung Muscel, după ce culesese 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, — matematica¹. Soră bună, caligrafia îi ține isonul cu 6,67, iar fratele desen cu 7,00, pe câtă vreme notele la disciplinele umaniste, de imaginație, depășese cu mult rezultatul anual. Este singurul an școlar pe care l-a urmat la liceul din Pitești.

Așezat în pensiune la Chița Căteudache (str. Egalității nr. 25) — în cameră cu Stelian Rădulescu dintr-a VI-a², copilul „respectos peste măsură”, va păstra acestuia un „cult” de superioritate spirituală, bazat pe o comportare colegială fără îngimfarea 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 Rădulescu va citi Barbilian C. Dan, în clasa I-a fiind, „Aforismele” lui Schopenhauer în traducerea criticului Titu Maiorescu. La o lecție de științele naturii profesorul Stefan Zottu rămâne 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 Rădulescu micuțului Dan se întipărește adinc în inima acestuia și-i determină părinții să-l invite în vacanța mare la Cimpulung, cu care ocazie copilul și adolescentul se pierd în nenumărate excursii prin munții Muscelului.

Când, la 11 iulie 1960, acum binecunoscutul poet Ion Barbu, în același timp profesor universitar de matematică Dan Barbilian, face o excursie la Cimpulung-Muscel, trecind prin Pitești, prima lui grijă este să-l viziteze pe fostul coleg de pensiune, pe octogenarul pensionar Stelian Rădulescu.

Cu afecțiunea nedezmintită timp de peste o jumătate de secol îi scrie pe tratatul de „Teoria aritmetică a idealurilor (în inele ne-comunicative)”³ pe prima filă: Lui Stelian Rădulescu, octobre 1906—iulie 1960, iar pe a doua pagină acest autograf:

Cînd, umanist în germen, citeșezi Eneida
Și-mi explicai măsura altarului lui Dido,
Vechimea-n frumusețea ei dublă mi-ai vădit-o
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 în dura,
Ascunsa exegeză, Iubite Steliane!

Ion Barbu
11 iulie 1960.

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

²) Născut la 20 martie 1888 în 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. Confundându-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 încercare 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 încercarea. El înțelege că a fi comunist nu înseamnă, prin definiție, a fi un om perfect, un computer răspinzând 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 Ceteraș apar în acțiune nu în chip de marionete debitând lozinci și posedând miraculoasă capacitate a prestidigitatorilor de-a preschimba porumbeli în panglici sau vice-versa, ci ca oamenii adevărați, cu greșeli și cutezanțe, îndoieli și nădejdi, cu lacrimi reținute și râsul larg. Ceea ce-i unește, conferindu-le

o rudenie „sui generis” mai puternică decât a singelui — rudenția spirituală — este crezul nestrămutat 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 ei 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 cu care vin în contact. Cerchez, care le vehiculează pe întreg spațiul scenic, este „personalitatea” în sensul romantic al cuvîntului, în comparație 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, gîndurile și acțiunile. Aceeași tensiune sufletească care la Cerchez explodează prin exhibiție pozitivă, își amihilează 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

...căciune didactică, o demonstra-
ție „pro domo“ :

Gore: Un om... un om... un
om... Imaginile n-au cusururi, nea-
stăi cusururi sînt perfecte, și fiind
perfecte nu se mai pot perfecționa.
În schimb eu... Dacă sînt om, în-
seamnă că am un avantaj enorm
asupra închipuirii. O însușire pe
care el n-o va dobîndi niciodată.
O calitate în fața căreia calitățile
zâmbet-sale se vor pleca, înfrînte,
se pîmînt... Și mai am și o armă
completă, împotriva căreia el nu
poate lupta. În nici un chip. În nici
un chip! Arma mea e dragostea.
Eu sînt viu... Eu îți mîngîi părul.
Eu te sărut...

Magdalena: Iubitul meu, ești mai
tare decît tine...

Gore: Idealul meu este să ajung
la ideal.

Din această confruntare, nu mar-
șura rece, ci lutul fierbinte iese
învingător. Ideea va mai fi reluată
în „Cerulea” nu există”, în care Fe-
ceia Lunii venită din spații unde
nu există timp, nici uzură, nici sen-
timent, nici durere sau bucurie este
pusă în contact cu pămîntul. Căci
a fi om înseamnă a alerga spre
o fîntă, a năzui mereu spre auto-
depășire, a avea un scop care, ase-
menea zării — se depărtează pe
măsură ce-l ajungi. În asta, însă,
constă permanența competiției spirit-
materie. Fiindcă în clipa în care
una din aceste două roți ar încre-
meni, n-ar mai exista viață. Cete-
raș ar putea fi numit ceea ce în
restrul secolului XIX era conside-
rat un „raisonneur”. Într-un sens
de contravine acestui termen, fiind-
că funcția sa clasică consta în a
vădeca lucrurile fără a interveni în
acțiune. Ceteraș, însă, nu numai că
intervine, dar conduce de așa ma-
neră lucrurile încît ele capătă cu
vital alt curs. El nu acționează nici
prin forța exemplului impus ca mo-
del, nici prin rezoluții pe care toți
alții sînt obligați să le respecte,
nici nu debitează lecții învățate pe
înafară. Modul său de a preda o
văditură în care crede — aceea
a adevărului social, spiritual sau
activ — este maieutica socratică.
El pune numai fițilul aprins, iar
cecare ajunge la o mai bună cu-

noaștere a lui însuși și a celorlalți
prin ardere proprie.

Între Cerchez, Gore și Ceteraș
există totuși cîteva 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
mîine (Cerchez), 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 „Ziaristi” apare sub
forma publicării sau a unui arti-
col demascator în apărarea utecis-
tului Ion Gheorghe, sau a limpez-
zimii vieții afective și spirituale a
Magdalenei în „Șeful sectorului su-
flete”, a reabilitării unui fost
infractor care prin comportarea sa
ulterioră 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 greșală, 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 dezinteres-
ată. Fuga lui Tonovici e ascun-
dere a 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 excruc prin alterarea spi-
rituală a tineretului cu literatură
ieftină, printr-o apologie a crimei

și-a violenței 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 înfometate, despre boala, tristețea și umilința adunate în suflet. Fiindcă clownul pe care gangsterii onorabili și onorați l-au crezut domesticit și-a scos masca, pretinzind lumii a doua sa față: adevărul!

S-a pus adeseori problema filiației M. Sebastian-Al. Mirodan. Dar paralelismul propus („Ultima oră — „Ziaristii“; „Steaua fără nume“ — „Șeful sectorului suflète“) 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 suflètească 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 frîng, în care „stelele nu se opresc niciodată din drumul lor“, în care Bucșan este — în ultimă instanță — „un om mare“. În piesele lui Mirodan, Șeful sectorului suflète discută despre „fericire la nivel înalt“, fiindcă secția lui are sarcina să „construiască suflète“, adversarii lui Ion Gheorghe vor avea de luptat nu numai cu demnitatea și cinstea unui singur om, ci cu-a unei societăți întregi care-l apără. Magdalena nu mai este o Monă-bibelou, făcută din puțină lene și mult parfum, ci o ingineră chimistă care dorește să-și perfecționeze continuu pregătirea, pentru care viața nu se compune din alcov și distracții mondene, ci din ore de laborator, cu eșecuri și izbînzi de sine-stătătoare, parte constitutivă din ființa ei. Există un optimism profund care se degajă din teatrul lui Mirodan nu la modul doctrinar, prin rezolvări superficiale, declamatorii, prin auto-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

decît niște momente — și ele începe — dintr-un lanț nesfîrșit de acțiuni, de defrișări de teren care vor urma. Articolul scria în apărarea lui Ion Gheorghe va apărea la timp, dar el nu va fi decît punctul de plecare al unor alte bătălii în mars; Magdalena și-a regăsit echilibrul suflètească și pe ea însăși, dar acest summum de secvențe oscillatorii care formază viața o va arunca cu siguranță în noi situații dificile cărora va trebui să le facă față; Ileana, Annel și Allion se privesc pentru prima oară în adevărata lor lumină, o privire care deschide însă nenumărate perspective pline de sămînța necunoscutelor zbateri și căutări care-i vor depărta și-i vor uni.

Optimismul nu rezidă așadar în filozofia clipei, ci urcă tîcîc, dar copleșitor, de la cel mai nesemnificativ amănunt pînă la problemele grave care se ivesc în substanța pieselor. El provine în primul rînd din conștiința comunicării cu ceilalți, din convingerea eroului aflat într-un moment de cumpănă al vieții sale că nu e singur. Optimismul trebuie depistat din gestul trimiterii scrisorii de către Ion Gheorghe la redacție, din prezența în cugetul Magdalenei a Șefului sectorului suflète, din încrederea pe care i-o acordă Ceteraș lui Allion. Această strîngere de mînă scurtă, energetică și fierbînte care se simte vibrînd în subtextul fiecărei replici este mîndria și încordarea spre înălțimi, încrezătoare în puterea adevărului. Mirodan nu aplică o etichetă, nu transformă umanismul socialist într-o dogmă. Totul decurge firesc, nu există nimic schematic, nu circulă aici nici o monedă falsă. Este surprîns procesul de naștere al unei conștiințe noi, o naștere grea, dureroasă. Fiecare personaj aduce cu sine o lume, purtîndu-și pîrticica lui de adevăr, parțial, care-i conferă un grad anume de trăinicie. Fiindcă altfel ciocnirea de forțe ar semăna cu vetejla ostășilor de plumb. Teatrul lui Mirodan este într-o anumită măsură un tribunal. Procurorii pot fi ei înșiși acuzați. Între scenă și spectator a dispărut orice barieră. Omul din

pus în discuție, interogat, să se condamne și să se procedura este însă spumoasă. Operează printre honorabilii. Se utilizează tot ce este încă întrebuițat. Nu e nici clasicul tic verbal din „Ziariștii”, nici limba florilor (violetele Marcelei Cerchez). În schimb, piram-relativizare a personajelor o interpretare proprie. Nu e relativă în conștiința ei imaginea ei (relația — Șeful sectorului suflătoare). — Șeful sectorului suflătoare folosită de Montesquieu „Scrisorile persane” a unor personaje venită din altă lume — pentru a putea scoate în evidență specificul ultimei — este de Mirodan într-o ecuație temporară. Din călătoria lor în Stelianu și Popescu se întorc amint cu încă cineva din spațiu. Reacțiile Femeii din sint manevrate în sens invers din „Scrisorile persane”; s-a e metamorfozat în omagial.

putem trece peste semnifica-mesajului umanist al dramai lui Mirodan fără a ne opri la poemului dramatic „Cineva să moară”. Este, într-un fel, o mică teatrală a „Surisului Hic”. Sînt prezentate aici ultime douăzeci și patru de ore din viața lui Vasile Roaită. Este — în același dialog cu istoria, fie și în desfășurarea ei actuală — „Ziariștii”, „Șeful sectorului suflătoare”, „Noaptea e un sfetnic bun”, respectiv. Piesa nu-i decât un monolog despre tinerețe, descurajare și sacrificiu. Suita altele, respectiv „Celălalt” (conținutul) și vocile (ale lui, cefaristului, muncitorului, la „Herdan”, femeii de la „grevistului cu torța, ale lui, etc.) îi conferă ceva din misterul antic sau, mai bine zis, transpuse într-o versiune modernă. Utecistul iese în întâmpinarea morții fiindcă iubește prea mult viața, fiindcă oriunde și în orice condiții nu vedea decât aceeași viață care stătea scris: „întrarea

interzisă”. Nu-i este ușor să se jertfească; vocația eroică nu-i decît un mit inventat de neeroi. Acționează într-un anumit fel fiindcă așa simte, fără să mediteze în acel moment la grandiosul faptei. Este o idee asupra căreia ne face atenți Stendhal în „Minăstirea din Parma”. În clipele în care Fabrizio del Dongo participă la una din marile bătălii napoleoniene, nu vede decît praf, oameni morți sau răniți, sânge, cai alergînd înnebuniți de vârcă, totul într-un iureș amestecat din care nu știe cum să se salveze întreg. Mai târziu, istoricii vor consemna aceste momente într-un mod grav și riguros, fascinați de măreția lucrurilor percepute în timp. Faptul că Mirodan nu folosește numele lui Vasile Roaită, ci pe cel generic — în cazul de față, calitatea lui de utecist — este încă un argument în favoarea unei jertfe împlinite parcă de la sine. „Oricare în locul meu ar fi făcut la fel” — este unicul răspuns pe care ni-l putem imagina ca aparținînd lui Roaită. Utecistul va ști să moară cu simplitate, îndeplinindu-și misiunea, care e — în mod paradoxal — singura lui șansă de-a supraviețui.

Indiferent de modalitatea comică sau tragică a pieselor sale, Mirodan reușește să imprime pretutindeni un dramatism al dezbaterii, al cărei mecanism încearcă să-l descifreze într-unul din eseurile lui Bielinski: „Cînd cei care discută doresc să se domine unul pe celălalt, caută să-și atingă reciproc oarecare laturi ale caracterului sau coarde sensibile ale sufletului și cînd în timpul discuției se percep caracterele, iar sfîrșitul discuției îi pune într-o situație nouă pe unul față de celălalt, atunci aceasta e în felul său, o dramă” (S. Iosifescu — „Eroi și conflicte în dramaturgia noastră actuală” — Espla — 1955 pp. 77—78). În „Ziariștii”, punctul maxim al dezbaterii este atins în momentul în care Tonovici își dă seama că totul e pierdut, că planurile i-au fost dejucate pînă la ultima limită. Reacțiile lui sînt ale unui om care se înecă văzînd cu ochii și care dă desperat din mîini în speranța

scriitori români contemporani

absurdă că poate va reuși să ajungă la mal. Acest strigăt aproape animalic al instinctului de conservare este pus în contact cu noblețea adînc umană a lui Cerchez :

„Tomovici: Atunci, cum de nu te sperii? Cum de ești atît 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 Utecist cînd replică „Celuilalt“ (— umbra luminii) că „strada nu va fugi“. Dar tîria pieselor lui Mirodan nu constă în jocul științelor al replicilor. Oricît de multă vervă, gust al paradoxului, inventivitate și acid spiritual ar poseda, teatrul său nu se 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 era prizonierul ideilor, Cerchez le domină. Aceasta fiindcă Gelu Ruscan, ca și Pedro Graila ca și mulți alți eroi ai lui Camil Petrescu, priveșc ideile la modul eleat al lucrurilor. Transparența lor cristalină rămîne fixă, egală cu ea însăși, înghețată și nemdurătoare, ca un sfinx lacom de ofrande. Și e firesc ca ei să devină astfel victimele propriilor lor principii.

Personajele lui Mirodan pleacă de la realitate la idee, imprimîndu-i astfel legile mișcării, „panta rhei“ heraclitean cu așezatul căruiu idea suferă permanențe metamorfoze, fiind aceeași și întru altă, ca însăși viața. În asemenea condiții este greu de stabilit prin demarcații nete trăsătură dominantă a teatrului său. Ideile conduc acțiunea, dar ea este cea care le modelează. Spectacolul de idei este expresia unei atitudinii critice, consecvente, superioare, față de piesă. Ceea ce predomină e meditația și poezia elevată. Spectacolul de acțiune implică o participare mai intensă, autorul e creator și spectator deopotrivă. Mirodan neuşește să îmbine ambele tendințe, fără a face însă un compromis. Aceasta decurge din însăși structura omului contemporan, alina deocît cea de acum cincizeci de ani. Dinamica vieții sociale fiind mai vie și mai complexă, omul este silit să gîndească acționînd pentru a nu rămîne în urmă, acest ritm imprimîndu-se în tot comportamentul său. Totul este surprins, cooptat sau eliminat din mers. Timpul bălînd în cadențe tot mai rapide, pendulul cu ceas și cuc al buricilor a dispărut, ca și sacolele de primire, lămpile cu abajur, lungile introspecții psihologice, dramele strict sentimentale, etc. „Cîtă luciditate, atîta dramă“ se spune în motto-ul înscris pe frontispiciul teatrului lui Camil Petrescu. „Cîtă luciditate, atîta stăpînire de sine“, ar putea parafraza omul contemporan. Lamentația sau, în cazurile-limită, sinuciderea (v. Gelu Ruscan) e convertită în acțiune dătătoare de echilibru. Cerchez este un om care „e plîns“, care știe foarte bine gustul suferinței. Dar atunci cînd simte că Brînduș e nefericit în dragoste îi vorbește despre voință și autoînvîngere. Poate că scena nu e una din cele mai izbutite din punct de vedere al realizării formale, dar care alta e reacția lui Klo din „Condiția umană“ a lui Malraux, pus într-o situație similară, a Dorei din „Cei drepi“ din piesa lui Camus, a Lindei din trilogia faul-kneriană?

Mirodan știe ca puțini alții să
... epocii, să-și centreze pre-
... în jurul oamenilor tineri.
... așa cum o înțelege el,
... este un atribut cronologic, ci
... spiritual. Și nu e vorba aici
... un temperament exuberant sau
... un acord cu ideile
... mai înaintate ale vremii. Sin-
... om tânăr din „Citadela sfâ-
... ” a lui Lovinescu e bunica.
... psiholog din „Noaptea e
... sfelnic bun” e mai tânăr decît
... sovici sau Horațiu. Între acesta
... urmă și Gore se pare că nu
... nici o diferență de vîrstă,
... una foarte delimitări care își
... de aceste delimitări care își
... ecoul în operele multor ar-
... dramaturgia lui Mirodan pre-
... o particularitate în plus. Ea
... pe scenă nu numai conflictul
... nouă mentalități, ci frămîntările
... generației noi în genere, proble-
... educației ei. De la „Ziaristii”
... Transplantul inimii necunos-
... se remarcă un neîntrerupt
... de gîndire pe această temă.
... lui Mirodan devine un test
... dragoste, dorința de reali-
... și autodepășire, participare
... viața socială și credința în vii-
... care răspund generațiile ani-
... 50 și '70. Se înregistrează fluc-
... și schimbări de direcție pe
... capacității de-a visa, dra-
... își menține centrul de greu-
... în perimetrul sufletesc supus
... variației, dorința de realizare este
... de puternică, bijbielile ine-
... oricărui 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,
neîncorsetat de nici o rigiditate de
ordin formal sau substanțial. El
înțelege că a fi înscris în prezent
nu înseamnă a împrumuta o for-
mulă dramatică de ultimă oră, a fi
vasalul unor teorii „en vogue”, ci
a ataca partitura actualului în care
sîntem prinși în ce are el mai grav
și mai sensibil, fără prejudecățile
celor două șperietori literare: tra-
diția și inovația. Mirodan este unul
dintre cei care nu-și risipește ta-
lentul descriind în mod impecabil
frunzulițe și pîrlișe, concentrîndu-
se monocord în jurul unei sin-
gure teme — și aceea de natură
perenă — ci anchetîndu-și epoca
în marile ei revoluții de natură so-
cială, cu adînci implicații psiho-
individuale. Mirodan se include ast-
fel în seria nesfîrșită a alergătorilor
vieții predîndu-și umul altuia.
torțele, purtătorul de cuvînt al
unei lumi a cărei lege fundamentală
este satisfacerea crescîndă a nevoi-
lor materiale și spirituale ale uma-
nității.



I

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.

Recitindu-l pe Gherea, am ales câteva 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 sîntem legați prin lanțuri de fier”; „o descriere a lucrurilor așa cum sînt 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. Discutînd aici „direcția *Contemporanului*”, vom avea în vedere deopotrivă și unele articole ale lui Gherea apărute după 1891, cînd revista dispăre, dar care se ocupă, de asemeni, de realism și de teoria ogîndirii. Continuăm atunci seria citatelor semnificative: „Zugrăvirea însă a frumuseților naturii cere mai întîi un simțămînt și o admirație dezinteresată pentru ea”; natura trebuie „zugrăvită de hatîrul ei”; „cînd Eminescu însă a voit să vorbească de natură pentru ea însăși, atunci s-a inspirat de la țărănime, a imitat, în parte chiar transcris, poezia populară” (...) „Pentru că țărănul poate să priceapă în adevăr și să tubească natura, artisticeste vorbind”; pentru „a o evoca în creațiuni artistice” natura n.n.) artistul trebuie să aibă „dezinteresarea necesară”; „numai cine a trăit la sat poate să judece cît de frumos, de natural, de adevărat e acest peisaj sătesc de iarnă”; „aceasta e o adevărată amiază de vară la sat. Cu ce putere e redată natura întreagă”.

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

analiza accepției pe care Gherea a dat-o acestor concepte pe care le-a folosit cu deosebită insistență: una ar ține de o viziune oarecum superficială istorică, în sensul că, fără a-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 și exhibarea lor în afară de sensul operei întregi a lui Gherea.

Socialist, C. Dobrogeanu-Gherea preia unele din tezele generale ale esteticii marxiste, aplică — mai cu seamă — materialismul istoric, susținând ideea artei cu tendință, aplicând în literatura noastră un determinism uneori mai aproape de Taine decât de Marx, adică insistând mai mult asupra „mediului” decât a „clasei”. Om de cultură largă, multilaterală, sincronică, Gherea e contemporan, intelectualește, cu Taine, Renan și Brandès, cu Flaubert, Zola și naturalismul, cu reacția neoclasticistă în poezie — parnasianismul. Ca atare, el va introduce în dezbaterea culturală, pe lângă termeni marxisti, 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 sorisului, 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 nedialectică 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”, „ogândire”, „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, afirmându-se cu insistență și nu fără o oarecare ostentație, ca o prezență în contemporaneitatea imediată, națională și internațională. *Contemporanul* urmînd și tradiția '48-lui românesc, a năzuit la un dialog cultural cu Europa și, în primul rînd cu Franța. Așa s-a desemnat sincronismul (uneori cu decalcuri importante) spre care a tîns mereu literatura noastră — după pașoptiști prin contemporaniști și prin *Literatorul* lui Macedonski, apoi, cu Eugen Lovinescu, prin *Sburătorul*. Fără îndoială, calea aceasta cunoaște mai multe alte etape, dar nodurile cruciale sînt 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. Vroim să aducem în țara noastră discuțiunea asupra marilor teorii științifice la ordinea zilei la popoarele civilizate din apus. Credem folositoare pentru patria noastră împrăștierea cit mai mare a cunoștințelor cîștigate în privința lumii*”. Lui Gherea îi aparține observația că patruzecișioptul românesc, spre deosebire de patruzecișioptul din Occidentul Europei, a însemnat „*transformarea unei întregi întocmiri sociale*” și mai mult decât atât, redesteptarea națională. Dacă prin „*Occidentul 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 Méditations” 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-îndelung 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” ci ca

prezență socială; trecutul istoric nu este, în principal, evocat pentru efecte decorative, înscenări tenebroase, evaziuni individuale, ci, în cele mai bune lucrări ale genului, ca un trecut de luptă socială și națională ce este rediscutat din perspectiva prezentului, și spre a fi pildă și îndreptar aceluia prezent. Așa se explică de ce în literatura noastră trecerea de la romantism spre realismul critic s-a făcut fără convulsivități și bătălii literare.

Este indiscutabil că acest concept, realismul, de este considerat ca raport între ficțiunea artistică și realitate, intră în definiția oricărei forme de literatură, fiindu-i consubstanțial, căci artă fără de referire — într-o formă sau alta — la realitate, nu este de conceput. Realismul secolului al XIX-lea este însă un curent literar anume, legat de teoriile științiste și avîntul pozitivist al epocii. Thibaudet observă că realismul cunoaște două aspecte: este pesimist — în măsura în care exprimă descurajarea ce a urmat după 1848, și optimist atuncî 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 de ordin general, trebuie să le adăugăm, în ce ne privește, specificarea unor particularități: la noi „decepționismul” 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 nu s-a preocupat, romantic, de istorie, a încercat să surprindă situații contemporane în comedii satirice în felul dramaturgiei lui Alexandri.

Pentru a demarca victoria romantismului în Europa se ia ca dată convențională anul 1830. După această dată, artiștii încep să reflecteze asupra utilității artei, asupra funcției sale regeneratoare în

raport cu societatea, asupra eficacității artei în restaurarea ordinii sociale sau în consolidarea unei noi ordini; opera de artă trebuie să aibe „o misiune”, ei îi revine să „reflecteze sentimentul umanității progresive” (Sainte-Beuve). Darwinismul propune noi termeni meditației asupra societății și artei: determinism, evoluție, ereditate, selecție. Pozitivismul consolidează atitudinea materialistă față de realitate și face să circule cu intensitate conceptele cu care operează: observație, descripție, experiență. Crește interesul pentru construcțiile intelectuale elaborate pe baza datelor cercetărilor concrete și încep a cădea în desuetudine speculațiile excesiv abstracte: e o stare de spirit, este Epoca ce stimulează această foame de concret și încearcă să satisfacă apetitul pentru realitate („Le goût de la réalité”). Știința este singura 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 cauzalităților, 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 façon sensible”), adresându-se nu numai rațiunii ci și inimii și simțurilor omului. Astfel încît, într-o literatură cum e cea franceză, acest fel de realism poate fi racordat, sărindu-se peste romantismul de la începutul secolului al XIX-lea, cu realismul secolului al XVIII-lea, ce cultiva descripția societății și a moravurilor ei, precum și literatura de idei. Taine susține că „de la roman la critică și de la critică la roman distanța nu mai este, astăzi, mare. Ambele genuri sînt acum o mare anchetă asupra omului”. La noi 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 desfășoară,

în continuare, ca un pandant necesar al criticismului acid și acerb realist. Pe de altă parte, evaziunile fanteziste ale unor neoromantici tîrzii nu pierd din vedere obiectivele realismului critic, îi dau ajutor, colorînd visarea cu o tentă de concret, de social.

Cum spuneam, în Franța de după 1830, prin apariția saint-simonismului 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 Comte) care se constituie și în criteriu 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 ambiguitate. Pe de o parte, în numele obiectivității, se cere artistului renunțarea la despletirile sentimentale și la orice fel de manifestări intens subiectiviste, egocentrice, și înlocuirea acestora cu o descripție a realului atentă, obiectivă. în felul analizelor de laborator, științifice; pe de altă parte, artistul este îndemnat să ocupe un loc în Forum, să facă în așa fel încît arta să aibe o „eficacitate populară”. Or, această accepție (ce presupune o dicotomie) a conceptului de obiectivitate a preluat-o și Gherea. Atacat de „autonomiștii” convorbști, el a trebuit să revină mereu, făcînd precizările de rigoare, fără a-i potoli pe adversari și fără a-și lămuri foarte exact colegii și discipolii (Sofia Nădejde, Rion, C. Vraja, A. Bacalbașa, H. Sanielevici, Vlahuță). Trebuie observat că a doua generație „pozitivistă”, încerca să limpezească mai vechile neclarități teoretice: parnasiienii declară că fac „artă” pentru artă și rețin din pozitivism obiectualismul, dacă denumim astfel descripția obiectelor și detașarea (științifică !), anularea subiectivității în fața a ceea-ce-este-de-descriș. Zola, prin lucrarea „Romanul experimental”, 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 parte,

au un anume, al lor, tendenționism. Este de presupus că Gherea, atacând formula „artă pentru artă”, avea în vedere și contradicțiile dintre teoriile și operele acestei noi generații „pozitiviste”. Însă Maiorescu și ceilalți convorbiriști au atacat dinspre o ca totu altă direcție. Sustinând „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 cuvântul un raport de corelațiune imanent creației artistice: raportul subiectiv-obiectiv. Curentul romantic a încurajat *lirismul* ca expresie a exacerbării subiectivității, influența eului, retorica, gestul declamatoriu. Realismul critic înseamnă temperarea, potolirea acestora, în serviciul obiectivității, lucidității, observației inteligente și cât mai apropiate de știință. Imaginea poetului vișoros, gesticulativ, inspirat (după unele concepții de către divinitate), ocrotit și stimulat de Muză, ori imaginea numai aparent opusă, de fapt de aceeași esență — a cîntărețului răpit de vișari, pierdut în contemplațiune, plimbându-se în solitudine, pradă unei dulci melan-

colii sau unei tristeți amare — acest mod, să-i spunem romantic, de a-l vedea pe cel ce scrie versuri nu mai este „la modă”. Se creează dimpotrivă un nou portret-robot: scriitorul-cercetător în felul omului de știință, luindu-și înseamnări, făcînd fișe, triindu-și materialul adunat și ordonându-și-l în vederea elaborării (în etape, în versiuni succesive) a unor tomuri masive care să cuprindă, științific, descripția unor fenomene sociale și adevărul asupra lor.

Anii 1850—1890 au însemnat pentru Franța un moment de înflorire a romanului — fără ca albe genuri să dispară, ba încercînd în această „luptă pentru existență” să supraviețuiască (în sens darvinist) prin re-adaptare, ceea ce le-a impus (organic) modificări. La adăpostul flămurei pe care scrie „artă pentru artă”, „artă pură”, poeții își apără dreptul de a exersa ritmul frînt, contorsiunile poetice, combinații de linii, volume, culori; tururi de forță în metrică, izbînzi în găsirea unor noi posibilități de a rima. Arta trebuie să devină nu mijloc ci scop în sine, singurul său scop trebuie să fie Frumosul, versurile trebuie să fie făcute pentru nimic, constituind o plăcere în sine. Formula artiști pentru artă o vor adopta parnasienii: „Chantons, contons, comme Schéhérazade” va spune Bainville, uînd că Șeherezada povestea ca să nu fie omorîtă. Parnasienii, repetăm, vor reține însă din pozitivism plăcerea descripției exacte, obiective. De asemeni — au adoptat formula „artei pentru artă” unii mari scriitori realişti, ca Flaubert, ce era speriat de ideea că adepții „artei utile” i-ar împune să dea cărților un alt sens decît acela spre care observațiile sale „științifice și impersonale”, obiective, imparțiale, îl conduc.

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

de mare obiectivitate. Realismul critic al secolului al XIX-lea și ultima expresie a sa, naturalismul, au rezolvat problema obiectivității investind pe artist cu misiunea de a observa societatea și a-i face o descripție 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 oare din același om, după mediile în care acțiunea sa se desfășoară, tot atâția oameni diferiți câte varietăți există în zoologie”? (Introd. la „Op. compl.” ed. Calmann-Lévy).

De altfel, termenii de *realism* și *naturalism* au circulat multă vreme în paralel și înclocuindu-se reciproc, cum se observă și în opera lui Gherea. Unii istorici folosesc și azi termenul de naturalism pentru a denomina întreaga școală realistă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. În acest caz, teoria „romanului experimental” susținută de Zola nu ar fi decît o particularizare tardivă a unor principii de bază, o îngroșare a lor, o prelungire pînă la ultimele consecințe. De fapt, așa și este: părerea după care între cele două metode ar fi o „contradicție ireductibilă” este greșită. Gherea, la noi, s-a slujit de ambele concepte deopotrivă pentru ca abia tîrziu 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, Flaubert, 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 modelul 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 principii de care s-a servit la vremea sa ar fi valabile, în absolut, pentru literatura din todeauna, 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 raporturile literaturii cu societatea sînt programatice și restrictive în măsura în care tind să constituie, în articole-program, o direcție a realismului critic ce urmează a se consolida în opoziție cu o alta: cea romantică.

S-a opus *Contemporanul*, romanticismului 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 ca drama, subiectul ce ne-am ales să vietuiească 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 a 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-romantism, realism-idealism, naționalism-documente omenesti, însă, după cum mărturiseste, 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”, „fanteziile” (scriitorului n.n.).

Toate acestea sînt adevărate, rămîne însă întrebarea dacă folosind noțiunea de *ogîndire* a înscercat cumva Gherea să-i depășească sensul convenit în epocă și care era sinonim cu 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 realității și-au impus-o, s-au găsit totuși voci care să-l acuze de „subiectivism”. Rămîne de văzut dacă Gherea 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 Gherea sau ceilalți critici de la *Contemporanul*, de exemplu Sofia Nădejde, ar fi fost prea darnici cu precizări și detalieri în această problemă. Evident, o formulare ca „*descriere a lucrurilor așa cum sînt în realitate*”, foarte în genul epocii și preluată în exces de criticii de la *Evenimentul literar*, *Adevărul* sau *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 rînd și fiecare în parte își are primejdiile

sale, căci ele își dovedesc funcționalitatea numai în întrepătrunderea lor. Tendențiozitatea nu poate fi cu adevărat înțeleasă decît în corelație cu întreg procesul reflectării artistice.

În estetica marxistă, teoria ogîndirii este privită ca raport dialectic între eu-l ce ogîndește și obiectul de ogîndit. Analiza acestui raport nu se mărginește la fenomenul estetic și nici nu pornește de la el, ci se situează în sfera largă ce cuprinde întreaga multitudine de relații care se stabilesc între om și realitatea obiectivă, în procesul cunoașterii. Sufletește, omul nu este nici ogîndă pasivă, nici obiectiv fotografic neutru: el participă și, într-un anumit chip, potrivit personalității sale, bogăției sale sufletești, reflectînd, el interpretează deci *modifică*. Modificarea s-ar produce prin selecție, anumite elemente sînt „prinse” în obiectivul acestei ogîndiri altele nu: realismul critic vorbește de „tipuri”, el cere reprezentarea a ceea ce este esențial, reprezentativ, tipic, „tipuri comune cu care ne întîlnim în fiecare zi”. Practica muncii și cunoașterea științifică nu sînt străine de subiectivitatea omului ce reflectă, totuși, *descoperirea științifică ori produsul muncii*, există în ele înșile 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 eului artistului; existența unui ego *conștient* și indiferent în raport cu creația artistică, în timp ce un altul, *inconștient*, și-ar pune tiranic amprenta pe operă. Existența unor stări, sentimente, imbolduri, traume *neconștiente* încă, nu poate fi tăgăduită în spiritualitatea nici unui individ, fie el artist ori nu; artistul, însă, creează cu *întreaga sa personalitate*. Impresia după care opera de artă, ca obiect, ajunge să se distanțeze într-atît de cel ce a zămislit-o încît poate fi cercetată într-o pură obiectivitate, este o pură *impreste*. Din acest moment al analizei ogîndirii artistice, s-ar conveni pornită analiza conceptului de *determinism*, fiindcă tăgăduirea influenței pe care

personalitatea omenească a artistului o are asupra operei, aici își înfățișează rădăcinile. Nu este mai puțin adevărat că, o dată creată, opera artistică prezintă și un aspect de prezentă pur fenomenologică, închisă, rotunjită, definitivă. Obiectul artistic nu poate fi înțeles încă pur 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 decât în procesul recepției, el există artistic în măsura în care emoționează estetic pe cel care îl cunoaște de el. Emoția estetică, arată Gherea, nu este una de pură calitate, în măsura în care omul îl cunoaște 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-însul afecte, idei etc. eterogene 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 ce își propune să „descrie” „lucrurile așa cum sînt în realitate” este nu o imagine nemijlocită a lumii obiective, așa cum se prezintă ea într-o 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 obișnuiți ale unui anumit gen, să-i zicem literar, de care creatorul trebuie să ție seamă, fie că le acceptă fie că le încalcă programatic, imperative ale unui curent predominant într-o epocă. Astfel încît, această „oglin-dă” a vieții, care 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 acea imagine pe care o realizează cunoașterea științifică, altfel spus, să facă astfel încît 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” au avut-o 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 oglin-dirii. Totuși, o anumită simplifi-care 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 întrucîtva dialectica procesului de oglin-dire estetică, și în echilibrul dintre obiectiv și subiectiv au ajuns la paradoxul că subliniind ponderea obiectivului de *reflectat*, au exacerbat — involun-tar — tocmai rolul pe care îl are subiectivitatea. Trebuie să obser-văm 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 încît echilibrul e nestatornic, într-un chip sau altul „balanța” se înclină fie spre *subiectiv* (și atunci se cunosc momente de înflorire a romantismu-lui, avangardismului), fie spre obiectiv (și avem de-a face cu scrii-tori clasici, realști-critic, natura-liști, 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 sim-plu joc de procedee stilistice ci sur-prinde 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-subiectiv este implicit inerent și immanent operei pe cînd „tezismul“ (noi l-am numi ilustrativism), este, în raport cu opera, exterior, explicit, transcendent, fără de necesitate, adaos, balast. Or, dacă astăzi, nu toate articolele acestor tineri avîntați își păstrează actualitatea, este în bună măsură pentru că au simplificat acest proces al reflectării asupra căruia, scriind despre tendenționism și tezism, Ghenea aduce fundamentale observații.

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

„dezinteres“ al subiectului ce, reflectînd, se anulează pe sine ca subiectivitate.

Astfel, subiectivitatea artistului cunoaște un proces dublu: ea caută a se exprima, dar și a se depăși pe sine, spre a realiza o reflectare („ogîndire“) esențială și completă, cît mai apropiată de adevăr. În același timp, participarea subiectului trebuie să fie de o extremă și specifică intensitate spre a colora într-un chip unic și original rezultatul „ogîndirii“. Ghenea a atras atenția asupra interpretărilor îngust 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 admirație dezinteresată pentru ea*“ (dincolo de scopuri de agrement, turistice, etc.); sau: natura trebuie — „*zugrăvită de hătîrul ei*“; sau: scriitorul trebuie „*să vorbească de natură pentru ea însăși*, trebuie „*să figureze și să iubească natura artisticeste vorbind*“.

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



comparatismul beletristic românesc

Polivalenta epocă literară cuprinsă între cele două războaie oferă cercetătorului exigent și un original fenomen comparatist, dar comparatismul românesc, ca știință, nu se constituie decât după cel de al doilea război mondial, prin cercetările și studiile de adâncime 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. Dima. În România, literatura comparată ca disciplină a „științei literaturii” s-a „pozitivat”, afirmându-și obiectul, metoda și principiile abia în ultimele decenii, o dată cu literatura universală, disciplină cu care, în mod organic, are cele mai multe interfețe, 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, *Études de littérature comparée*).

Între cele două războaie universalitățile românești și-au format specialiști în limbi slave, s-au dezvoltat într-o oarecare măsură cercetările în domeniul orientalisticii, s-au prezentat câteva teze de doctorat în literatură comparată pe fond germanist și pe fond romantic, s-au înmulțit studiile de folcloristică 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 comparatismului românesc. 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 decât cercetarea scolastică tentația de omologare spirituală a valorilor românești, plonjarea în universalitate a spiritului nostru modern. Prin analiza aspectului comparatist, asociativ mai mult decât 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 introduse 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 parnasianismul francez trecut prin Nietzsche sau Ion Barbu și proza fantastică europeană, Ortiz și literatura română (*Memorii II*, p. 100—103) etc. Studiile despre J. J. Weiss, elaborate sub direcția lui Emil Faguet, 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* (urmata 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 înțelesul științific al disciplinei, în opera lui E. Lovinescu toate drumurile duc totuși la comparatism. Sin-

cronismul său teoretizat și aplicat e un comparatism sui generis, un comparatism subsumat.

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

În Critice IX (Poezia nouă), 1928, Lovinescu discută problema „specificului național”, problema reluată pe plan comparatist, ulterior, de Tudor Vianu și Al. Dima. În această privință 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. (...) Trecînd de la un mediu etnic la altul, ideea se refractă: unghiul de refracție constituie originalitatea fiecărui popor”. (Istoria civilizației române III).

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 această undă concentrică, prin această difuziune imitativă. Aceasta e principala contribuție comparatistă a criticului E. Lovinescu, tradusă de unii exegeți ai operei sale prin termenul contagiune spirituală. Studiul său despre Gh. Asachi (1921, 1927) are multe implicații comparatiste, implicații solicitate de studiul izvoarelor apusene în opera și în special în poezia asachiană. Dar unui scriitor ca Gh. Asachi, cu o operă 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 moldovan în context european pe temeiul teoriei imitației, teorie pe care o va dezvoltă însă cu precizie mai tirziu.

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 aceleiași spirit cosmic. [...] Chiar dacă renunțăm în mare măsură la punctul de vedere comparatist, marea cultură 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 literar universală criticului; mai mult, afirmă adesea că în literatura română trebuie să vie 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 și raporturi adecvate și substanțiale „Un tînar de viitor începe prin a face estetică în jurul gîndirii și literaturii universale” (Instrucțiuni pentru colaboratori).

În Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent (1941), dar mai ales în compendiuu întîlnim pas cu pas comparații metaforice. Impresii-le asupra literaturii spaniole (1946), articolele cuprinse în culegerea publicată de Adrian Marino și Vasile Nicolescu — Scriitori străini (1967) ca și cronicile optimistului (sau anterior ale mizantropului) abundă de asociații și comparații, dar sediul unui așa-zis comparatism beletristic, estetic, îl aflăm în Cursul de poezie din 1938. Scriind despre Clasicism, Romanticism și Baroc, comentînd pe clasici sau pe moderni, G. Călinescu nu-i tratează izolat ci

scriitori și curente

in relații comparative chiar dacă nu întotdeauna comparatiste. S-ar putea spune că în această extraordinară operă nu găsim studii comparatiste, dar găsim extrem de multe imagini critice comparatiste: Ovidiu este un Petrarca al antichității, poezia sa are pe alocuri „accente lamartinieni” și „foarte multe idei tipice poeziei galante a secolului al XVIII-lea”, are chiar „atitudini eminesciene”. Costache Conachi e un „Petrarca ras în cap”; Anton Cehov are „Tristețea veselă a lui Molière”; „Război și Pace” este un roman proustian etc. Adevsea face comparații între personaje: Vronski-Werther; Ana Karenina — Madame Bovary. În altă serie de asociații și deducții Ovidiu e primul „mare romantic european”, Dante e „hugolian”, Petrarca e un presimbolist și amintește involutiv de Mallarmé etc. Alte comparații apropie pe Grigore Alexandrescu de Condillac, pe Zilot Românul de Tracy, pe Ion Popovici-Bănățeanu de Hoffmann (observând la fiecare din ei o metafizică burlescă, o tendință barocă), pe Eminescu de Millevoye, pe Urmuz de Jarry sau de Lautréamont etc. În altă parte discută „elenismul briților” etc.

Dar, dincolo de asociațiile insolite, mai mult sau mai puțin argumentate, G. Călinescu (cel din comparatismul poetic al Principiilor de estetică), cere ca fiecare critic să fie un „comparatist rutinat” (nu în accepția lui F. Baldensperger, Paul Hazard și tot grupul de la Revue de littérature comparée), făcând raportări substanțiale de structuri artistice și nu enumerări de teme și izvoare. Ideea va fi reluată la noi mai ales după cel de al doilea război mondial (Tudor Vianu, Al. Dima). În Principiile de estetică G. Călinescu pune pentru prima dată problema de bază a disciplinei pe care o numim literatură comparată vorbind de discutarea comparatistă a structurilor literare și negînd categoric, după cum am văzut, simpla inventariere de motive, teme, izvoare. În repetate rînduri criticul s-a ridicat împotriva tematologiei compartiste, împotriva sur-

sologilor de tip sorbonard. În Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent a discutat cu foarte multă atenție influențele exercitate asupra literaturii noastre moderne mai ales, stăruind cu prudență asupra sintezelor pe care le produc aceste influențe. Camil Petrescu e bergsonian, proustian (pentru că „înfelege să cultive fără stînjnire fluxul amintirilor”) și gidian (pentru că respectă autenticitatea absolută a amintirii, dînd numai în jurnal motivațiile).

Cea mai comparatistă lucrare călinesciană pare a fi Opera lui Mihai Eminescu și anume capitolul Eminescu în timp și spațiu. Aici G. Călinescu discută problema izvoarelor poeziei eminesciene, teoretizînd și prezentînd într-un scurt istoric conceptul de originalitate, definit prin dualismul model-operă. Astfel, în poezia modernă izvorul devine înriurire (reminiscentă 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 eminesciene fără să cunoască arheologia solului românesc în care a crescut poetul nu poate înțelege deloc influențele și înriuririle posibile (Goethe, Lenau, Lamartine, Bürger, Herder etc.). „Greșala izvoariștilor, 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 folosească datele istoriei literare, în vederea „așezării scriitorului în timp și spațiu, la confluența momentului național cu clima contemporană” (ibidem).

G. Călinescu, studiind izvoarele lui Eminescu descoperă timpul și spațiul lui, care nu sînt și acelea ale contemporanilor, dar mai descoperă, 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 mîna izvoariștilor sau a sursologilor, face din Eminescu un „monstrum eruditioris“, atoașteștiutor 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 comparatismului românesc, o ilustrare a cercetării temelor o constituie suita de extraordinare fișe comentate intitulată *Universul poetic*, publicată inițial în *Jurnalul literar* și reprodusă ulterior în *Gazeta literară*.

Literatura comparată e pentru Lucian 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.“¹ Ne întîlnim 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 sensul culturii exemplificările se extind și în domeniul literar: *Gongora*, *Mallarmé*, *Paul Valéry*, *Eminescu*, *Hölderlin*.

În câteva locuri din *Trilogia culturii* ne întîlnim 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).

Întîmplătoare 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 *stil* (1935) și grupate într-un fel de filozofie comparată sau estetică specială comparată, a artelor plastice: un fragment din *Pietre pentru templul meu* e ilustrativ: „Pe cînd grecul lucrează cu forme ideale, liniștite, măsurate și simetrice, iar germanul cu forme mai puțin stilizate, ce-î drept, dar totuși forme — bogate, cu exagerări și lipsuri — așa cum le produce viața organică și creațiile, — îndul în plămămurile sale de orice soi e diform; totul ia dimensiuni monstruoase, fantasticul e exagerat pînă la absurd; arta îndulului ar vrea parcă să țină și ea pas cu tendința sa spre infinit“ (p. 39).

Contribuția lui Blaga în domeniul comparatismului 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*, *Carmil Petrescu* demonstrînd incongruența estetismului, a calofiliei cum denumea așa de adecvat acest fenomen, opunîndu-i ideea de substanță, utilizează exemple din mai mult 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 genului 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 în care primează textul), între formule diverse (romantice, clasice) proiectate în contexte naționale sau vorvind 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

¹) G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* 1941, p. 964

estetică dramatică, la punerea unor probleme implicit comparatiste prin natura lor. Discutind 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 Fundațiilor 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 (Transformările 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, pasiivitatea contemplativă, prestigiul culturii, stabilitate și previzibilitate, triumful individului față-n față cu triumful mitului social și decăderea adevărului etc., continuând 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 „desființarea 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, combinând 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 tratându-l în comparație cu Romantismul și ilustrându-și teza cu exemplificări din literaturi și arte aparținând popoarelor europene.

Dincolo de teoretizări coincidente cu acelea ale lui Blaga (Etnic și estetic — deosebiri de stiluri naționale cu trimiteri la Wölfflin), Mihai Ralea face asociații comparatiste impresioniste: Balzac-Dostoievski sau Marcel Proust-Dostoievski. Cele mai interesante pagini sînt cele de estetică: Arta și artă (1930), Despre noutate în artă (de confruntat cu teza sa de doctorat, Ideia de revoluție în doctrinele socialiste, publicată în românește în 1930). Caracteristică 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 Considerații 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 ajungînd la concluzia că senzaționalul e aventură morală la un scriitor ca Flaubert și simplu meșteșug la André 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: Frères qui trouvez beau tout 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 meșteșugul 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 năvelă și teatru francezii sînt maestri. În cultura franceză, față de cea germană și engleză, abundă tratațele 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 brînzei, (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 hume — 1940) ca și textele din periodice reproduse în excelenta ediție de Scrieri în patru volume, din 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 Mallarmé, caută corespondențe între Hölderlin, Rilke, Stefan George și John Keats, apropie, din păcate neconvingător, pe Fernand Gregh de Rilke etc.

În studiul consacrat Theogoniei eminesciene urmărește ideile anti-chității 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, înfîlțit 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“¹. 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 comparate (Limitele artei lui Brăncuși).

Paginile de critică literară² ale lui Vladimir Streinu ca și studiile sale de istorie literară³ sau cele dedicate versificației românești⁴, sînt prin natura lor raportate la scriitori și literaturi străine. Citarea autorilor străini devine aproape o metodă de cercetare, sau mai exact de ilustrare a unor cercetări. Tudor Arghezi este comparat în mod inevitabil cu Charles Baudelaire, Ion Pillat cu Ronsard, Mistral, Moréas sau Francis Jammes, Hortensia Papadat-Bengescu cu Marcel Proust, Gib I. Mihăescu cu Stendhal sau Dostoievski, etc. Este evident aici

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

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

³) Vladimir Streinu, Clasicii noștri.

⁴) Vladimir Streinu, Versificația modernă, Buc. 1968.

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

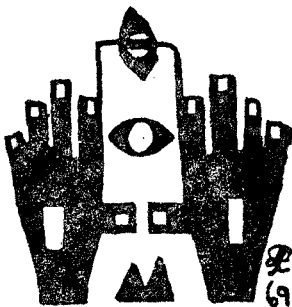
Mai comparatiste ni se par eseurile lui Vladimir Stretnu cu subiecte sintetice cum ar fi Tradiția conceptului modern de poezie în care discuția literară străbate mai multe literaturi: Boileau, Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry etc. Într-un alt articol de acest tip, construit pe o idee comparatistă, criticul, ca să-și demonstreze teza nu mai alege ca-n articolul anterior numai poeți de mîna întâia, 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 Hotnog, Constantin Băleanu, Lazăr Iliescu. Aceeași tendință demonstrativă în studiul Poeți ai plebei¹.

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 excelenta sa carte, unică în cultura noastră, Versificația modernă (1967).

În Etudes sur la littérature 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, Mihail 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 Pârvan, 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.



¹) Revista Fundațiilor, VII, nr. 4, aprilie 1940, p. 137

edith södergran*)

Cînd norii negri treceau pe cer, /
o mamă veghea peste patul pruncu-
lui său / și-o voce de înger cînta
lauda tuturor lucrurilor. // În
tînăra mamă, tăcuta laudă-a nopții
/ ca un ecou vibra. / O, cum se mă-
reau dimensiunile lumii / în timp
ce ecoul vibra. / O, cum se măreau
dimensiunile lumii / în timp ce
pruncul dormea! Acest imn e scris
de o poetă care n-a cunoscut niciodată
bucuriile maternității. De unde
complexul frustrării, căci pentru o
femeie, oricînd și oriunde, certitudinea
supremă vine de la un copil:
„El își înalță mîinile dincolo de
cer / și el dă răspunsul: ! Eu sînt
cel pe care-l iubești / și-l vei iubi
totdeauna“, spune Edith Södergran
într-un alt poem. Toată existența
poetei care a innoit lirica septentrio-
nului în primul pătrat al secolului
XX, se desfășoară sub semnul
frustrării: un complex psihologic
modern, pe care îl trăiește înaintea
de a se extinde, polimerizat, în bă-
trîna Europă și tînăra Americă.
Frustrată de sănătate, mai precis
predestinată bolii, părintele său
purta într-însul 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, dezzechilibrat și
incult, și mama, de o mare cultură

pentru vremea ei, care-și tirani-
zează fiica bolnavă, cu grija și
dragostea ei, nu a existat acea ar-
monie propice copilăriei, nici la
Petersburg, unde s-a născut în 1892
poeta, nici în villa din satul care-
lian Raivola, unde și-a petrecut
primii ani de viață, pe malul
unuia din cele o mie de lacuri ale
Finlandei: „În fundul grădinii
mele e-un lac toropit — scrie
ea într-un poem — Eu care
iubesc pămîntul, nu știu nimic mai
bun pe lume decît apa. // În apă
se-afundă toate gîndurile / pe care
nimeni nu le-a văzut, / gîndurile
pe care nu îndrăznesc să le spun
nimănui“. O casă înconjurată de
arbori, printre care se preumblă
singur, ca „prietena a bătrînilor
brazii“ și „confidentă secretă a cor-
bilor tineri“. Nu departe, locuită
de un „zeu bolnav, pădurea melan-
colică“, unde va rătăci în căutarea
poveștilor uitate de mult. În apro-
piere, „copacii copilăriei“, care o
vor privi muștrător în amurgul
vieții, imputîndu-i parcă însăși
boala de care s-a lăsat doborîtă, și
încercînd a-i descoperi tardiv „tatna
vieții“. Într-un cuvînt, un decor ve-
getal tonic, tipic finez, de care se
desparte la vîrsta de zece ani, pen-
tru a pleca împreună cu mama ei,
din nou, la Petersburg.

Aici, o nouă frustrare: aceea de
cultura în limba maternă. Un copil
suedez, originar dintr-o Finlandă

*) La 80 de ani de la nașterea sa
(1892—1922)

încă neprecizată oficial pe hartă,
 scoarizat într-un institut german
 Deutsche Hauptschule zu Sankt
 Peter, unde învață fiice de mari
 burghezi din capitala culturală a
 țării. Nu e de mirare că, în
 anii de școală, ea îi descoperă aici
 pe impresioniștii ruși. După cum
 se vede de mirare că se simte alceva
 în acest mediu inconjurător: „sînt o
 străină în țara aceasta“, notează
 în poezia intitulată sim-
 ple *Bu*, „mi s-a spus c-am venit pe
 lume în captivitate“. Senzația cap-
 tivității se transmite în cercuri con-
 centrice, cînd aprige („*captivă, cap-
 tivă... / Eu vreau să-mi rup lan-
 gurile*“), cînd nostalgice („*O pasăre
 captivă trăia într-o colivie de aur
 într-un castel alb, lângă o mare
 de un albastru adînc*.“ Nu o dată
 simte nevoia a se căța în copaci,
 să să caute de sus cu privirea
 Jumal din hornurile țării“ ei:
 Care e patria mea, — se întrebă
 uneori — *E oare depărtata Finlandă,*
sub noaptea ei înstelată?“

O adolescentă de școlăriță că să-
 cădă subredă, traversată de ela-
 nuri romantice pentru colege, profe-
 sori, profesoare, gata să se reverse
 în cele patru limbi pe care
 înțelege să le stăpînească: suedeza,
 germana, franceza, rusa. În total,
 peste 200 de poezii de pension, a-
 păsătoare toate departe încă de ori-
 ginalitatea ce o va scoate din neo-
 romantismul poeziei suedeze cu par-
 țutul tipic *fin de siècle* și din tona-
 litatea melancolicilor fluide ale unui
 Heland.

În 1907, rămîne orfană de tată.
 După doi ani, ea însăși trebuie să
 se interneze în sanatoriul prin care
 moare părintele ei. Nimic comun
 între ce scrie aici și paloarea ori-
 ginală a poeziei așa-zise spitalicești,
 lași motivele de deprimare nu sînt
 altele. O anxietate mostenită, o
 neliniște nestăpînită împotriva bolii ce
 o măcina, o spaimă și un dezgust
 îndată ascuns față de acest așeză-
 ment de sănătate, o fac să pară ex-
 tatică în ochii tovarășilor ei de
 internare. Urmează două spitalizări
 la Davos, între 1910 și 1914, între
 două călătorii în Italia. E epoca
 de aur a celei mai personale, mai
 caracteristice poeme ale ei. La poa-

lele masivului unde se petrece ac-
 țiunea *Muntelui Magic*, își scrie
 Edith Södergran majoritatea *Poe-
 zțiilor* ce vor apărea în 1916, noi
 în raport cu legănarea cantabilă a
 contemporanilor ei, descătuse de
 tiparele fixe, pe care se încumetase
 să le părăsească pînă la ea, în Nord
 un singur poet: norvegianul Sigb-
 jörn Obstfeldler, modelul real al
 eroului rilkean, Martin Laurids
 Brigge.

Universul poetei apare configurat
 încă în volumul de debut. De la
 primele poezii, ne întîmpină un „co-
 pil al naturii necontrafăcut 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 pa-
 nic, ciudat pentru starea sănătății
 ei, cu o admirație — explicabilă
 cel mult prin contrastul cu șubre-
 zenția ei fizică — pentru omul pu-
 ternic al lui Nietzsche, pentru „su-
 praomul“ încă nehipostaziat și de-
 naturat de naziști. Decorul versu-
 rilor e cel obișnuit: un motan care-i
 toarce în poală „povestea viitoru-
 lui“ (Anna Ahmatova avea să pri-
 vească odată pisica ei „cu ochii vea-
 cului“), o grădină cu flori: trandafiri,
 iacinte; dar dincolo de toate
 aceste elemente cotidiene, dorul
 imens de lumină al nordului. Căci
 dacă, în lumea mediteraneană, mi-
 tologia e antropocentrică, în șep-
 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. / ... / Inima mea
e tot mai mîndră cu fiecare mișcare
de revoluție a soarelui. / O, tu cea
mai mîndră dintre inimi, / întinde-ți
*spre soare brațele, / cazi în ge-
 nunchi, deschide-ți soarelui piep-
 tul.*“ Soarele îi dă speranța revig-
 orării: „*Voi fi sănătoasă din creș-
 tet în tălpi, / cu raze de aur în*
sînge“; el o face să se vizeze „*raza*
rîzînd a unui soare de purpur“. În
 așteptarea lui jubilează „*tîneretea*
cu fața încinsă“. Euforia luminii e
 totală: „*Calc pe soare, stau dreaptă*
în picioare pe soare. / Roșu ard
marginile norilor. E soare. / Soa-

scriitori străini contemporani

rele m-a sărutat. Nimic nu seamă-n lume cu sărutul solar. / ... / *Adie-mi cerc de lumină, cunună pe frunte.*“ Bucuria și durerea sînt legate, ca și la alți mari poeți suedezi, de acest astru al zilei. El decide crugul anotimpurilor: vara coaptă, a cărei dulceață „curge ca perle de pe fiecare arbor“, iarna, acea „insulă rece“ pe care o părăsește iubitul, primăvara care-și lasă la despărțire „fluierul spart“ pe malul lacului, toamna care însemnează înaintea 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 scîlpirea magnifică. / ... / Un mare adio se-apropie, despărțirea de ele-n curînd.*“ Accente södergraniene se vor regăsi în vestitul poem al lui Gunnar Ekelöf (1907—1968), intitulat *Absentia animi* („*Toamna, toamna cînd îți iei adio ...*“). Dar în timp ce poeta păstrează certitudinea revederii, de unde și „somnul ușor la intrarea în hibernare“ („*Sînt pe pleoapele mele răsuflarea unei mame / și buzele unei mame pe inimă; / dormi, ațipește, copilă, soarele-acum a plecat*“), la mai apropiatul în timp Ekelöf, la poetul cu conștiința traumatizată și de-al doilea război și de cataclismul atomic care a întunecat și soarele cu explozia sa apocaliptică, despărțirea autumnală de astrul luminos echivalează cu prăbușirea în neant.

Noaptea e îmblînzită de lună, de scîlpirea astrului mort, sub care se desfășoară o parte din an, toate aceste elementare ale omului nordic (nu spunea un predecesor, Erik Axel Karlfeldt, într-un poem: „*Sub luna amo, / sub luna bibo, / sub luna vivo, / sub luna moror*“ ?), ori de sori mai mărunți, de stele presărate în poezia cosmică a Edithej Södergran cu o generozitate netărmurită: „*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 funte de stele?*“ În fața casei ei, stelele cad sunînd pe pămînt, umplîndu-l de așchii astrale. Stelele prescriu fericirea sau nefericirea omului („ste-

lele sînt inexorabile“), ele pot acorda sau refuza maternitatea: „*fericirea e departe, e la tînăra femeie de colo care coase o pătură de copil*“.

Războiul izbucnit în 1914 grăbește întoarcerea acasă a mamei și fiicei care se bucură de revederea peisajului natal: „*Arborii copilăriei mă-nconjoară și mă sărbătorește / ... / iarba-mi urează bun venit la întoarcere... / Mă odihnesc cu capul în iarbă; în fine acasă. / Întorc spatele spre tot ce-am lăsat în urmă*“.

Nu ecurile primei conflagrații mondiale, trezind celebra „angoasă“ a unui Pär Lagerkvist se fac simțite în volumul de Poezii, receptat foarte divers de critică: noul nu e primit niciodată foarte ușor. Dar în acest sfîrșit înfîrziat al secolului XIX, marca, abia prin revoluția din 1917, la această răspîmbie între Răsărit și Apus care e Finlanda, mîna aprigă a vremii începe să treacă profetic peste coardele eoliene ale *Lirei de septembrie* (titlul unui nou volum, ce va apărea după mutarea poetei la Helsingfors, în anii izbucnirii revoluției). „*Globul pămîntesc aparține celor care poartă într-înși muzica cea mai înaltă*“ va afirma unui ziarist poeta care salută în primele momente, în versuri, prăbușirea vechii întocmiri: „*Jos toate arcurile de triumf! / ... / Loc alaiului nostru fantastic! / ... / Ar trebui să ne batem pentru mana viitorului. / Ridicați-vă, crainici, / vă zăresc de pe acum hăt departe; / ziua cere un cîntec de cocoș.*“ Dialogul ei cu semenii în preajma cutremurului nu are nimic de Cassandra. Înnoirea lumii o umple de fericire, ca și Cuvîntul pe care-l rosteste în întîmpinare: „*Oameni, oameni, / ca ploaia care cade din cer, / cobor pe pămînt. // Ochii mei preafiericți au văzut stelele, / am prins fulgeru-n dreapta mea, / puterea, puterea se revarsă de pe buzele mele. // Destinul m-a pus de strajă soarelui-răsare. / Un salut spațiilor din jur — / zilei noi ce s-apropie*“.

Glasul ei strigă în tonalități expe-

gioniste chemarea : „*Intindeți mii-
 nile fraților voștri și lumea / se va
 schimba la față*“. El se transformă
 câteodată în ropot de furtună : „*Oa-
 meni / oare nu uraganul trece pe
 cer, / cel pe care dorul vostru l-a
 înălțat la culmi? / Necunoscuți
 conduc universal. / Mai înalți, mai
 frumoși, aproape zei*“. Lupta colo-
 rează aprig nopțile lumii : „*Imi a-
 prind lumina peste tot Atlanticul.
 / ... / Sunt aurora... / Cornul sonor
 imi spinzură pe șold. Dimineata ro-
 sie înfloreste pe ocean*“. În anii res-
 pectivi, o viziune cosmică și ge-
 neroasă a revoluției, o înaltă con-
 cepție a omului purificat de pre-
 judecăți și eresuri, o face să „hără-
 zească viitorului... întreaga ome-
 nire“ : „*Pe toți îi voi face să se
 închine unei zeități mai curate. /
 Pe toți superstițioșii îi voi goni
 cu nuia fără grai*“. Cuvintele ei,
 care erau pînă atunci ca parfumu-
 mul „*în noapte / al unei flori in-
 vizibile*“, au acum alt timbru, ele
 se nasc din cutremure asurzitoare :
 „*Lovește, ciocan sclăpitor... în
 chipul de piatră. / Dezgroapă-mi
 sufletul, / ca să aflu cuvinte ne-
 cunoscute vreunei limbi omenești*“.
 Pentru a le găsi, a le sculpta, în-
 seamnă a-și sculpta propria per-
 sonalitate umană. „*Eu nu cioplesc
 numai cuvinte, mă cioplesc pe
 mine însămi*“. Acum se simte mai
 legată ca niciodată de lumea pe
 care aspiră s-o regenereze prin
 verbul ei : „*O, lasă-mă să întind
 brațele, viață. / O, larga mea i-
 simă — Aștept / să-mi aud
 glasul... / Cuvintele mele / vor
 cădea ca torțe aprinse în mulțime*“.
 Are dreptate prietena ei Hagar
 Olsson, care îi caracterizează poe-
 zia, într-o prefață la postume, ca
 o „*voce puternică a omului care
 se vorbește în larva prăbușirilor*“.
 Indiferent de diferențele de timbru
 ulterior, poemele amintite
 ar putea lipsi din nici o anto-
 logie „a poeziei universale închi-
 sate revoluției“.

Nici *Lira de septembrie* nu e
 primită mai puțin ambiguu de cri-
 tici, ceea ce o decepționează pe
 autoarea care speră să poată trăi
 din scris. Înțelegere găsește în
 schimb la Eino Leino, o natură

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

O nouă criză provoacă poezia al-
 ternanțe cumplite între depresiune
 și exaltare, între suferință și orgoliu
 nietzschean („*Fugiți în singurătate !
 Fiți oameni ! / Nu pitici cu membre
 chircite / ...eroi, trupuri agile, creș-
 teți coloane !...*“), adorare a înnoi-
 torului lumii, Eros („*Noi, tovarășii
 de joacă ai lui Eros, nu vrem decît
 un singur lucru : / să devenim noi
 înșine flacăra din flacăra ta*“) și
 ură împotriva-i din pricina chinuri-
 lor iubirii („*Eros, tu cel mai crud
 dintre zei, / sufletul meu nu plutea
 ca o stea fericită / înainte de a-l
 atrage tu în cercul tău roșu ?*“ ...),
 între certitudinea răspunsului în
 dragoste și dezamăgire („*Odată am
 iubit un om, el nu credea în ni-
 mic... / Veni într-o zi rece, avea
 ochii goi / și plecă pe-o zi grea cu
 uitarea pe frunte. / Dacă nu-mi va
 trăi copilul, e fiindcă-i al său*“),
 între chiotul vital și presimțirea
 morții la zenitul dragostei : „*Am
 venit la tine goală ca o femeie. /
 ... / Am uitat totul, am uitat copilă-
 ria, căminul, / nu-ți mai știam de-
 cît mîngîierile ce mă țineau pri-
 zonieră. Și tu ai luat surzînd o
 oglindă și m-ai rugat : privește-te-n
 ea ! / 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, precum
 Emily Dickinson, Edith Södergran
 îl simte la fiecare pas în preajmă,
 în priveliștea înconjurătoare. Poate
 că însăși nunta orfică a fetei blonde
 a pădurii anticipă confundarea cu
 natura, prin moarte. O „*nuntă în
 codru*“ de o rară frumusețe, cu
 martori brazii de pe colină, pinii
 de pe povîrnișul abrupt, înepeni

veseli de pe costișă, toate florile în horbote albe, o nuntă în care pădurile „își presară polenul în inimile oamenilor“. Ca „ultimă floare de toamnă“, ea trăiește cu sentimentul fragil al vieții, al cărei sfârșit îl bănuie aproape: „*Sint ultima floare a toamnei, / sint cel mai tânăr grăunte al anotimpului mort: primăvara. / E-atît de ușor să mori ultima: / am văzut lacul atît de feeric și-albastru, / am auzit bătînd inîma verii moarte. / Caliciul nu-nchide în el decît sămînță de moarte*“. În univers, printre porțile deschise către cele patru vînturi („o poartă de aur, spre răsărit, pentru dragostea ce nu vine vreodată, / o poartă pentru zi și alta pentru melancolie“) e „și o poartă pentru moarte — ea e de-a pururi deschisă“. Uneori moartea vine pe neșimțite, în timp ce „*fecioara dansa pentru toamnă, pe covoare îngălbenite, / ea se micșora, se rotea și cădea, se stîngea. / 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: „*Iată tărîmul eternității / torentul trece pe-aci. / Moartea cîntă-n tufișuri / monotonele ei melodii*“. Cel mult, absența Cuvîntului o întristează: „*Moarte, pentru ce tăcerea aceasta? / Venim de departe, / ni-e sete de-o vorbă. / N-am avut niciodată o doică / să știe să cînte ca tine*“. Finalul poemului e depunerea la picioarele morții a unei imaginare cunune, poate de lauri, poate de nuntă, pe care nu o dată, în cîte o „*oră electrică*“ a sunțit-o „*prea grea pentru puterile*“ sale: „*Coroana ce nu mi-a-ncins fruntea vreodată / o las tăcută la picioarele tale. / 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 „*Umbră viitorului*“ (1920) nu sînt înțelese de contemporani, numai Hagar Olsson, prietena care o va iubi geloasă, pînă la capăt, și asupra că-

reia își fixează tandrețea poeta decepționată, o elogiază pe exaltată ce se apropie acum o clipă de antroposofia lui Rudolf Steiner; un soi de teosofie cu întarsuri mistagogice într-însa, din care însă poeta nu reține decît nucleul naturii divine a realității.

În 1920, o ultimă zguduire a sănătății ei precare: gripa spaniolă, care îi provoacă o nouă criză, o secătuire lirică aparent ireparabilă. Acum redactează și traduce în germană o antologie din poezia suedeză a Finlandei, căreia nu îi găsește însă editor, și care nu apare decît fragmentar în revista de avangardă *Ultra* a fino-suedezului Elmer Diktonius.

Cercul biografic i se închide între arborii copilăriei, care îi cer socoteală pentru înrosirea vieții („*Ce s-a ales din tine...?*“). La sfîrșitul anului 1922, boala evoluează rapid și fatal. O ultimă hemoptizie îi provoacă sfîrșitul în 1923, în noaptea Sfîntului Ioan, pe la începutul verii, atunci cînd ritualul păgîn al focului purificator se desfășoară pretutindeni, cînd penechile sar peste flacăra rugurilor aprinse pe coline, — sărbătoare păgînă excepțional evocată de Gunnar Ekelöf, poetul suedez care începuse să scrie, înainte de propria moarte, monografia Edithej Södengran.

Înmonmîntată în cimitirul ortodox cu care i se învecinase casa, aproape de tufele de zmeură unde credea în copilărie că e ascunsă cheia tuturor tainelor vieții, poeta nu avea să se bucure de pace nici după moarte. Războiul i-a mistuit în flăcări vila din Raivola, rătăcindu-i pînă și lespedea de pe mormînt. (Așa cum presimțise odată, uneori „*viitorul ne calcă în picioare...* / *Nu sîntem demni nici de crucile ce rămîn pe mormînte.*“)

Ultimele poeme îi apar editate de Hagar Olsson în 1925, sub titlul *Tara care nu e*. O țară de care „*luna îi vorbea în rume de argint*“ și unde ea spera să întîlnească, în fine, dragostea plenară..

O artistă care sparge tiparele poeziei suedeze de dinaintea pri-

mului război mondial și uimește, după cel de-al doilea, publicul german, ce o va citi tradusă de Nelly Sachs, pe cel francez care va avea la îndemână câteva versiuni (Jean Clarence Lambert, Pierre Naert ș.a.) și pe italienii care vor tipări opera sa în două volume bilingve. Dar în afara harului și intuiției lirice, Edith Södergran a fost dintre artiștii care și-au și *gindit* propria artă. Și, așa cum accesul la scrieri va dezvălui în viitor ținuta etică a poetei (aparitia treptată a corespondenței n-a schimbat oare și opinia Americii despre Emily Dickinson?), adnotările ei pe manuscrisul versurilor depuse la editura Schildt, salvează numai printr-un hazard de la distrugerea voluntară a restului de manuscrise, ne îngăduie să-i cunoaștem talentul aforistic (gen larg răspândit în Suedia). Incluse în volumul din 1951, sub titlul ad-hoc de *Impresii pestrice*, ele sînt nu o dată niște mici bijuterii ale crezului estetic („Poeziile despre cosmos n-ar putea fi decît șoaptele“), despre crezul etic („Datoria celor care vor să facă omul mai bun nu e să predice morala, ci să schimbe ființa lui intimă, restructurînd condițiile exterioare necesare sănătății lui morale. Morala a început acolo unde ar trebui să sfîrșească: prin a da celui care dorește o direcție a dorului“). Idealul ei etic e „o umanitate pură ca o floare“, iar menirea artistului e jertfa pentru altul: „Vine un ceas cînd îți spui: gîndurile tale nu mai sînt doar ale tale. Și atunci îți dedici toată viața altora“. În sfîrșit, n-ar fi neinteresant a-i cunoaște reflecțiile despre critica literară: „Un adevărat critic de artă ar fi cel ce ar înțelege legitimitatea internă a unor modalități deosebite artistice, a unor naturi creatoare deosebite“ sau „Recenzentul e deseori o persoană care vorbește atît de mult despre o carte, încît nimeni nu mai știe ce valoare are într-adevăr. Dacă și-ar îndepărta rostul, criticii ar trebui să spună răsplat ce cred despre carte, pentru ca să nu rămîna vreun dubiu, ce este cartea...“

În mitologia populară, viața omului atîrnă de o stea; la moartea sa, se zice, îi cade și astrul din cer. O altă credință, dimpotrivă, vede sufletele celor morți reluîndu-și locul în văzduh în chip de stele. Acceptînd convenția ultimă, am putea găsi pe firmamentul liric o ciudată „constelație a gemenelor“, care ar apropia-o pe Magda Isanos de Edith Södergran. Firește, lirica noastră venea pe lume în 1916, în anul cînd apărea primul volum al fimo-suedezei. Dar există, peste vreme, un paralelism biografic frapant, chiar dacă exterior — deși s-ar putea spune că oamenii sînt responsabilii de propria lor biografie: amîndouă au trăit îndrăgostite de viață, exaltate, amîndouă au fost răpuse pretimpuriu, chiar dacă nu de aceeași boală, aproape la aceeași vîrstă; amîndouă au proorocit un timp de care nu au mai apucat să se bucure. Pasiunea solară exacerbată a nordicei o regăsim și la poeta română: „Soare de-aramă, zeu popular printre plante“, cîntă 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 sub fereastra mea ploii“); luna „cu raze furișe“ luminează „coroanele zeilor, de laur și de mirt“; ea însăși se simte „sora ierbii de afară“, cu „sufletul fraged... pînă la buze de fraged“. Și în universul ei, populat de zei care seamănă a pomi și tufișe, de „zîne de rouă“ ori „zîne de ceață“, îi ajung la urechi eocourile revoluției, pe care o visează înnoind lumea: „vom pune goarna de aur... pentru fiecare, / pentru vestea cea mare“. Și așa cum nordica soră spera odată să adune pe „toți drumetii fără vatră“ în preajma ei, de vreme ce „cu cît îmbătrînim, / știm mai bine cît sîntem frați și surori“, să-i poftescă într-o „grădină mare“, unde „fiecare și-ar aduce o comoară“, și împreună ar „deveni un popor“, tot astfel Magda Isanos cheamă omenirea pămîntului la „ospațul“ din inima ei: „Credeai că tînda asta-i ascunsă / pentru întreaga lume rotundă / și totuși, lumea a-ncăput / a ospătat, a plîns,

a cîntat, a gemut. // Tîndă scundă a iubirii... / Tu pe toți ține-mi-i! / să-i ascultăm: Ei vin / de sub asprele cercuri polare, / de la Gange, de la Congo, de la Rin...". Oare nu venea, printre atîția chemați, și poeta Nordului spre geamăna româncă ce scria la sfîrșitul războiului: „Mă gîndesc la oamenii risipiți / pe-ntînsul pămîntului / Toți poartă semnul spaimei și-al așteptării. / Sînt frații mei / ... / O, numai de s-ar putea / clădi pe pămîntul de sînge ud" ? Oare nu erau sentimentele sfîrșitului ce tulburau „ultima floare de toamnă" nordică înrudite cu elegia Magdei Isanos: „La trecătorile munților /

Gem cu tîmpla pe stîncă. / Și-aș fi vrut să te laud încă / luminată culme a munților, // De-am fi-m-părțit pe dreptate / toate durerile lumii, / cît pe inima mea cît pe inima ta, / eu n-aș muri așa tî-nără" ? Și nu e, în accentul despărțirii de lume a acesteia: „Viață, pentru unii ai fost / masă pururi întînsă / pentru mine ploaie pustie, / tu, cu nedreptele-ți cumpene: / și totuși, plecînd, te salut regretîndu-te!" — un răspuns al Edithai Södergran, care scria cu puțin înaintea propriului sfîrșit: „Cînd voința mea se va împlini într-o zi, mă voi stînge: / Salut vieții, morții, destinului meu..." ?

dyonisos

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-afirm 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-nvierea.

primăvară nordică

Toate castelele nălucite în vis s-au topit ca 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 țarm.
Bătrînul brad veghează visînd
la norul cel alb, ca o fată, sărutată în vis.

scriitori străini contemporani

cele patru vânturi

Nici o pasăre nu vine să se piardă în birlogu-mi 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 vânturi.

O poartă de aur, spre răsărit, pentru dragostea
ce nu vine vreodată,

o poartă pentru ziua, și alta pentru melancolie,
și-o poartă pentru moarte — ea de-a pururi deschisă.

Zilele toamnei

Zilele toamnei sînt transparente,
picțate pe fondul de aur al pădurii..

Zilele toamnei surîd lumii-ntregi.

E-atît de bine să-adormi fără nici o dorință,

săturat de flori, obosit de verdeață,
cu coroana roșie a viței la căpătîi..

Ziua de toamnă a ostenit să dorească,
degetele sale nemilos sînt de reci,
în vis de pretutindeni ea vede căzînd
ne-nterupt, fulgi albi.

Toamna

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,
în timp ce o despărțire freamătă-n crengi.

Un mare adio se-apropie, despărțirea de ele-n curînd,
dar revederea e sigură.

De aceea mi-e somnul ușor cînd adorm cu capul pe braț,
cu capul pe braț.

Sînt pe pleoapele mele răsufierea unei mame

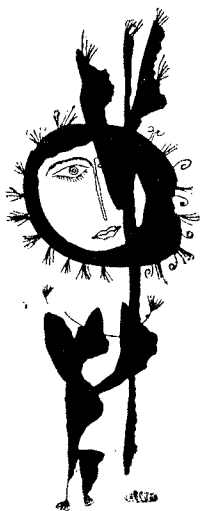
și buzele unei mame pe inimă :

dormi, ațipește, copilă, soarele-acum a plecat.

scriitori străini contemporani

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.
Uriși, 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,
mîini fatale, începeți opera voastră.
Sfărîmați o bucată de cer. Înroșit.
Ar trebui să sfișiem, să lovim.
Ar trebui să ne batem pentru mana viitorului.
Ridicați-vă, crainici,
vă zăresc de pe-acum, hăt departe ;
ziua cere un cînt de cocos.



literatură, societate, educație

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 schematică 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 privity 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 extraestetici 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, izvorît din relativismul constatat al gustului.

Oricîtă prudență justificată am dori să dovedim față de extrapolările 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 întrevede, 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 catitivă, 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 decât 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 contingențe cu sociologia creației privite 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 mână în mână cu încercarea sociologiei de a reconstitui tipuri și structuri de societăți, după operele literare socotite ca moda-

lități de cunoaștere socială (fenomene economice, ideologii politice, tipuri de profesii, organizare familială, statutul femeii, trăsături tipice ale orașelor și satelor, producție folclorică, valori, aspirații).

Din cele câteva direcții de studiu amintite mai sus, putem trage concluzia provizorie că premisele și metodele de lucru sociologice aplicate în teoria literaturii se opresc — cum poate e și firesc — la „emittător” și la „mesaj”, în timp ce formele de cercetare sociologică propriu-zisă sînt atrase cu predilecție de originea socială și de conținutul social al operelor și curențelor, deci de aceiași termeni din schema comunicațională. Dacă pe această structură suprapunem și o scară a 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), nici 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 cîte și ce feluri de cărți sînt 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, sînt 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 cît și ce se citește, este normal să ne întrebăm cît 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 lăuntrice, cît 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 „emitaătorului“, care, în cazul scriitorului, vrea să comunice o stare reală intuită afectiv, exteriorizînd valori și norme numai în mod implicit (cu excepția, poate, a pamphletului 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 decît 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 adevăr, pe lângă ancheta de opinie, o asemenea cercetare are la bază observația sistematică, directă și participativă, ancheta longitudinală, metoda panel, metoda caz. Ținem totuși să subliniem că în lipsa unei asemenea baze științifice, evaluarea socială a literaturii cade ușor sub imperiul empiriei sau intuiției.

În numărul pe 1971 al revistei „Studii internazionali di filosofia”, P. A. Michelis își exprima doar credința nedemonstrată științific în întoarcerea la urmasism prin compoziții anterioare reflecției, prin forme evanescente și emergente din haos, prin enigmele limbajului pitic al subiectivismului excesiv, prin extrapolarea metodelor de laborator (Op-Art, Cinetic-Art). Caducitatea acestor producții ale „modernismului fără frîu” putea fi desigur demonstrată prin incapacitatea de transmitere, sau prin absența mesajului. Evaluarea lor socială, lăsată de Michelis doar în subtext, din care cauză și apare ca subiectivă, ar fi fost însă ușor de explicitat prin studiul efectelor, cit și prin analiza categoriilor de „consumatori” care se înfruptă din deliciale ininteligibilului și iraționalului.

La rîndul său, Paul Rostenne adresează 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 Beckett), din punct de vedere al educării omului în vederea dezalienării prin transformarea realităților sociale.

Rafinamentul mijloacelor științifice și exigențele sociale au pregătit, după părerea noastră, suficient terenul pentru depășirea schemelor unilaterale societate-scriitor, operă-cititor și pentru abordarea, paralel 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 diferitele intervenţii opera cea mai promiţătoare poate eşua, nu fiindcă nu 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 desule. 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 contra-influenţă, cu o contra-educaţie făţişă şi deliberată. Există însă şi forme mai insidioase de non-educaţie, pe care a ambianta 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 tînărul să intuiască o discrepantă între valorile macro-sociale afirmate declarativ şi cele ale micro-grupului practicate efectiv, pentru ca promovarea oricăroră dintre aceste valori, dar mai ales a celor din cultura dominantă, să fie înţimpinate cu scepticism, dacă nu cu ostilitate, atunci cînd sînt transmise prin literatură.

La acest nivel al analizei noastre, afirmaţia generală pe care sîntem 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 concordantă cu ceilalţi factori educativi, inclusiv cu ambianta macro şi microsocioală. Căile de intervenţie în această direcţie devin, prin urmare, 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.

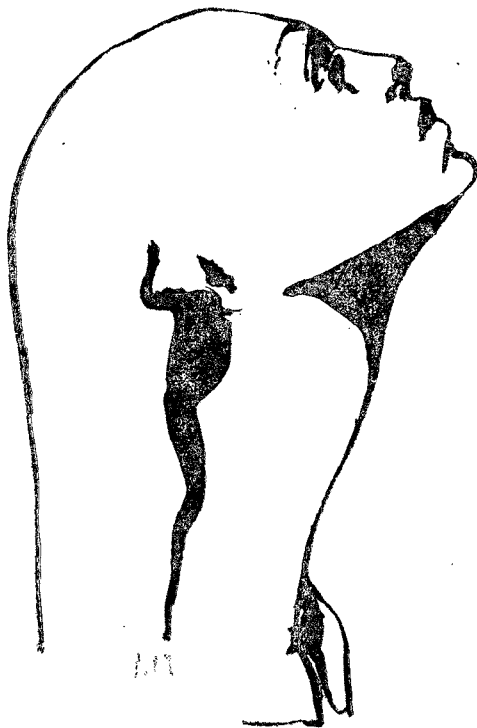
Decalajele care pot să apară aici nu sînt însă numai de natură calitativă, ci şi cantitativă, graduală. Idealul promovat de o operă literară este cu atît mai greu de asimilat, cu cît nivelul de evoluţie culturală pe care îl traduce se află la o distanţă mai mare de nivelul mediului sau individului receptor. 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 sînt proprii, mai dispun de suficientă forţă pentru a se opune unui nou model de societate şi de cultură, progresist în comparaţie cu cel existent.

Şi dacă vrem să descindem 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 înfipte în personalitatea de grup şi posedînd o longevitate 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, menţinîndu-se integral sau parţial chiar atunci cînd moravurile, reprezentările, sistemele de valori explicate 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 care 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 cît beletristica însăși soar-
be, în oarecare măsură, din izvorul
culturii aluvionare a unui po-
por, acele trăsături — consonante
sau disonante culturii noi — care
corespund trăsăturilor de persona-
litate ale artistului creator. În tre-
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 pînă
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, după schimba-
rea radicală a infrastructurii. Și tot
praxisul marxist, care deschide
științei și filozofiei calea împlinirii
prin reumanizarea societății, este
cel care ne ajută să înțelegem că
transformarea omului — latura cea
mai temerară a transformării în-
tregii realități — își găsește în cer-
cetarea sociologică și antropologică
a scriitorului, a operei de creație
și a efectelor educative ale literatu-
rii, temeiurile necesare pentru au-
tocrearea permanentă a personali-
tății grupale și individuale, ca și
a ambianței culturale care o expri-
mă și în care se poate dezvolta în
continuare.



Ion Bălu

critică și istorie literară

Critica și istoria literară sînt două
ale aceleiași discipline, observa
mai bine de trei decenii în ur
G. Călinescu, iar adevăratul is
literar rămîne înainte de toa
un critic. Putința de a sesiza via
estetică a operei, capacita
de a spune *da* sau *nu* în fața
unui poem, roman sau piesă de tea
sînt elementele pe care se clă
autoritatea criticului, hotărî
pentru existența sa ca glas
stînc în contemporaneitate. Vir
criticului observă înainte șe
sencilor linii de rezistență, ori la
cele friabile ale unei scrieri, re
lîndu-i pe plan spiritual dimen
sionale ideale.

Metaforic vorbind, drumul criti
onest, a cărui probabilitate
de propriul eu este aprioric
înțeleasă, se aseamănă cu dru
temerarilor navigatori care, în
zorca marilor descoperiri geografi
căutau noi căi maritime spre
Criticul rămîne surd tentații
comune și ignoră relațiile de
tenie. Trăind în contingențele
sului, el se abstrage efemerului,
cînd, ca și poetul, spre absolut,
etern. Înțeleasă astfel, critica
supune vocație, criticul trebuind
de el însuși un bun artist, capa
să vadă faptele în desfășurarea
epică. De la Titu Maiorescu la
Călinescu, aprecierea estetică a

fenomenului artistic a cunoscut o
evoluție semnificativă și astăzi, li
teratura prezintă specialistului con
tururile unei hărți în relief. Excep
tînd relativ puținele vîrfuri ce scri
jelesc cerul, privirile zăbovesc pe
multe dealuri, pe numeroase col
ne și se pierd pe un ocean de cîm
pii. Repetăm lucruri știute. Alții,
înaintea noastră, au spus esențialul.
Le reluăm totuși, deoarece reafir
mîndu-le, ne exprimăm implicît a
partenența la o anumite concepție,
la un anumit mod de a înțelege cri
tica și istoria literară.

Două sînt aspectele esențiale sub
care se înfățișează ierarhia valori
că în literatură. Ne reține luare-a
minte mai întîi o distanțare esteti
că a scriitorilor. Lîngă Ion Barbu
nu poate fi în nici un caz așezat
Simion Stolnicu, este cu neputință
să-l punem pe Șt. Petică alături de
G. Bacovia. Există apoi o scară va
lorică în interiorul producției artis
tice a aceluiași autor. A pune un
semn de egalitate între „Enigma
Otiliei” și „Bietul Ioanide” pe de o
parte, și „Cartea nunții” și „Scri
nul 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 cri
ticul nu aduce un punct de vedere
estetic asupra literaturii. În conse
cinență, el va risipi laude egale pen
tru scriitori aflați pe trepte valori
ce diferite sau se va entuziasma
pentru opere evident deficitare ar
tistic.

Și critica și istoria literară au ca
obiect comun opera sau operele.
Fiindu-i caracteristic un mod speci
fic de existență, opera se individua
lizează printr-o structură fizică ex
ternă. Ea este, alături de numeroa
sele lucruri ce ne înconjoară, dar
calitativ deosebită de ele, un „obi
ect”. Din rafturile bibliotecii ne pri
vesc sau privim mii de „opere”. In
diferent de voința noastră, opera
„trăiește”, în această trăire intrînd
ca atribut esențial permanențitatea.
Datorită permanenței, în ciuda
schimbărilor fizice survenite ulterio
r (altă ediție, alt format, alte ca-

actualitatea literară

ractere tipografice), opera își păstrează o identitate distinctă, putînd fi oricînd 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 izbuteste să ni se impună ca realitate fictivă autonomă, fie că ni se pare știut din alte opere asemănătoare. Alteori, după cîteva 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. Afirmția 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 cîteva. Prin însuși actul alegerii, facem conștiință 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 relevă personalitatea criticului, afirmația sau negația nu sînt suficiente prin ele înșile. Lăsăm la o parte faptul că valoarea nu poate fi decît relativ determinată, dar, cu 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-

domină unul sau altul din abverbe, ori amîndouă se află într-un relativ echilibru. Afirmția ca și negația trebuie să fie clădite pe o demonstrație care singură are rol de a ne convinge, prin argumente, de justetea opțiunii criticului.

Operațiunile intelectuale caracteristice fazelor demonstrației sînt cunoscutе, și Adrian Marino le-a reluat și expus nuanțat în „Introducere în critică literară“. De unde vine atunci insatisfacția noastră? Din sentimentul că nu totdeauna critica curentă își motivează satisfăcător opțiunea. S-ar putea obiecta că e vorba aici de tehnică. Nu se poate nega, fără îndoială, existența unei „tehnici“ individuale, dar cînd despre un poet, de regulă debutant, criticul afirmă că este „excepțional“ și că e deajuns, spre a ne convinge, „de a cita“ și reproduce în întregime una sau două poezii, procedeu nu ne convinge, pentru că dorim să știm de ce piesele reținute au plăcut cronicarului literar și din ce cauză le-a ales tocmai pe acelea și nu pe altele.

Se spune, de obicei, în asemenea cazuri: citatul mă reprezintă și izolez din operă atît cît mă reprezintă. Desigur că prin reținerea unuia sau mai multor citate personalitatea criticului se dezvăluie, dar deseori citatul este neconcludent absolutizat. Partizanii îl evcă pe G. Călinescu, care a teoretizat și utilizat citatul, dar să se observă că autorul „Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent“ nu pune în relație directă excepționalitatea operei de citat ci, aproape fără excepție, citatul urmează unei constatări, unei observații referitoare la calitatea sau lipsa de valoare și în urma unei sume de observații și citate este formulată aprecierea globală. Numai astfel citatul se dovedește capabil să încorporeze alături sensul lui și un întreg univers de semnificații semantice.

Uneori opera constituie pretextul unei disertații adiacente. Plecînd de la tema cărții sau de la oarecare alt amănunt, criticul întocmește un mic „eseu“ care are o legătură mai

proprietăți ori mai depărtată cu opera concretă. Genul l-a atras pe Mihai Ralea și, malițios, G. Călinescu i-a surprins mecanismul: „Auzi vorbim despre asasinarea împărătesei Elisabeta, despre viața la mîndre pe timpul lui Caserio și nu știi că e vorba de Argezi; sau intri tocmai în toiul considerărilor asupra nobleței engleze și nu știi că e vorba de Sadoveanu”. Dacă Mihail Ralea era unul dintre criticii care avea obiceiul să-și exprime impresiile cu voce tare, formând „punote de vedere noi în raport cu o operă”. „Eseistul” contemporan, în cele mai multe cazuri, scrie pe un detaliu oarecare o arhitectură personală, dar construcția nu transmite sentimentul valorii estetice deoarece, printr-o inversare a raporturilor, opera servește drept pretext „realizării” criticului.

Alteori, cronicarul literar comută, suind pe toate părțile părere de confrăților despre o anumită eră, reținînd nepotrivirile, exagerările, contradicțiile. Firesc este ca un volum să suscite impresii felurite, dar dincolo de inventarierea părților altora dorim să cunoaștem opinia personală a celui care înzestrează inventarul.

În o dată, mai cu seamă în analiza poeziei, criticul pune exclusiv accentul pe studiul formei, prefăcându-se a uita că valoarea unei creații lirice nu este condiționată de rafinamentul tehnicii. Emoția determinată de „Gorunul” lui Lucretia Blaga nu este explicabilă prin elementele stilistice. Nu avem treaba de tabloul complet al figurii de stil spre a descoperi eufonicele baladei „Riga Crypto și Iaponașul”. Prozodia și stilistica unui poem pot fi cercetate, dar nu cu încrederea că reținînd virtuțile estetice ale textului, oricît de perfect ar fi, explicăm valoarea.

Întrînd de la critic, putem izola unele modalități, însă important este altceva: absolutizarea uneia dintre „tehnicile” servește, în ultima instanță, adevăratei inaptitudinilor analitice.

Înțelegem, pentru noi în primul rând, să demonstrăm existența ori

inexistența estetică a operei, să-i reliefați nonvaloarea. Vom convinge 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, regîndind-o și recristalizînd-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 descifrării înțelesului total. Operele adînci, pluridimensionale, opun constant rezistență la dezvăluirea sensului, semnificația lor este plurală.

Noțiunea de structură ce caracteriza inițial una din direcțiile de dezvoltare ale psihologiei contemporane, formulată și aplicată la istorie de filozoful W. Dilthey, a fost teoretizată în literatura noastră critică, de pe poziții diferite, de G. Călinescu 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 penumbră, cînd elementele componente se ordonează în chip necesar în jurul unei idei, a unei convingeri proprii, căreia avem sentimentul că i se supun faptele. Așa este posibilă introducerea în analiza critică a „sintezei etice” de care vorbea G. Călinescu.

Opera încorporează în universul său interior o posibilă infinitate structurală și elementele ei intră, parțial sau total, în funcție de privirea 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 „inventează”, cum zicea G. Călinescu. Descoperirea 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. Când în romanele aceleiași, 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 când privirile 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 dând puțința cititorului de a întui inefabilul operei, de a auzi apelul ei secret.

Momentele fundamentale ale analizei rămân 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, afirma 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 organicitatea operei, evidențiem sistemul ei circulator. Pe de altă parte, descrierea universului operei alcătuiește, afirma Paul Georgescu, „treapta necesară judecării de valoare ce trebuie cit mai mult dezlegată de subiectivitățile inerente lecturii”. Descriind, criticul caută lanții cu care scriitorul și-a ridicat edificiul, subliniază originalitatea lui, consemnând la fiecare pas, prin intermediul judecăților de valoare,

realizările și eșecurile parțiale în constituirea imaginii de ansamblu, complexitatea ei. Criticul caută fondul intim, inaccesibil cunoașterii discursive, năzuiește a exprima ceea ce este opera însăși, nu numai ceea ce este ea în raport cu alte opere.

Preferăm demonstrația răbdătoare și atentă, când criticul își sustine cu stringență logică afirmațiile și infirmațiile. Ne displac afirmațiile categorice, oricât de strălucit formulate, limitate la enunțul nud, după cum nu ne pot convinge afirmațiile ce nu se sprijină pe nimic sau sînt clădite pe elemente îndoielnice și echivoce. Nu credem în lipsa de valoare a operei când criticul nu ne aduce dovezi, oricît patos ar pune în negație. Afirmăm și ne susținem afirmațiile, negăm și oferim probe. Ne plecăm doar în fața evidenței, a ideilor distincte, limpezi.

Explicarea are totuși un timp relativ de aplicație. Nu e cu puțință a explica tot. A spune totul înseamnă a răpi cititorului puțința de a visa pe marginea textului. Apoi, efectiv, sîntem puși în situația de a renunța în anumite momente la explicare, deoarece străduința de a introduce cît mai multă poezie în explicație se restrînge negativ asupra creației însăși; pulverizează particularitatea imaginii îndeosebi în cîmpul liric, fenomenul e frecvent. Aici, deși mai totdeauna găsim un sens, sensul nu e sinonim cu înțelesul, și a căuta de fiecare dată, mai cu seamă în poezia modernă, o motivare rațională oricărui text poetic este o lipsă de fantezie critică.

Prin explicație și descriere, criticul se așează în mijlocul universului imaginar al operei, în centrul ordinii ei cosmice. În acest proces analitic, găsind și justificînd o structură, surprinzînd interdependența necesară a elementelor, acceptînd și respingînd, criticul își subordonează inevitabil pluritatea metodelor critice cunoscute. De la G. Ibrăileanu la E. Lovinescu și de la Paul Georgescu la D. Micu, critica nu a procedat altfel. Mariile cărți critice contemporane: Paul Georgescu — „Polivalența necesară”. D. Micu — „Început de secol”, G.

„Istoria literaturii române I”, Mihai Gafița — „Duliu Bădescu”, Mihail Petroveanu — „Bacovia”, Adrian Marino — Opera lui Al. Macedonski”, N. Maiorescu — „Contradicția lui Maiorescu” ș.a. se caracterizează prin deschidere spre un anumit criteriu critic.

Nu trebuie să deducem de aici că pentru explicarea aceleiași fapt, criticul folosește toate metodele. Utilizăm una din ele, preferăm o alta, în funcție de o a treia deoarece însăși ne impune un criteriu selectiv.

Străduința criticului merge spre surprinderea valorii estetice a unei opere ce constă — simplificat — atât în adâncul conținutului, cât și în esențialitatea lui, care ne redescoperim înfiorații și plăceri, în plurale ipostaze. Fără să palpabilă valoarea nu negăm obiectivitatea a operei, nu o considerăm o formă goală căreia îi insuflă viață criticul, ci numai prin procedeele cunoscute o facem palpabilă. Ar fi o eroare să se creadă că se susține că prin actul analitic opera ar exista numai în funcție de recunoașterea cronicarului critic. Valoarea este o calitate dependentă a operei și indiferent de obiectivitatea criticului ea rămâne aceeași. În același timp opera rămâne în fața criticului pururea deschisă; se oferă oricui știe să ia, oferindu-și de fiecare dată o parte din propria-i ființă.

Momentul analitic, în care sfârșim unitatea operei spre a-i reconstitui structura, nu alcătuiește decât o treaptă a actului critic. Sentințele și semnificațiile reținute în momentul analitic au drept scop înțelegerea prin sinteză a aspectului unic, irepetabil sub care se înfățișează inițial opera. Însă cu o deosebire esențială. Retrăind emoția, criticul reconstituie opera, dar reconstituind-o, introduce în imaginea propriei lui aprecieri estetice. În acest fel, critica devine o activitate regândită și reflectată” (De la „Critică”, constituindu-se într-o „exercițiu analitic” a personalității critice” (G. Călinescu).

Realizând sinteza, criticul își plasticizează impresiile cu ajutorul imaginilor critice, însă orice definiție metaforică acoperă, inevitabil, doar parțial opera. Născută dintr-o insuficiență a limbajului logic, imaginea metaforică nu are șansele de a se transforma, cum se afirmă, într-un „instrument de cunoaștere revelator”, cu toate că își trage seva dintr-o realitate obiectivă. La capătul demonstrației sale, criticul ajunge nu o dată la concluzia că deși a spus mult, a rămas neexprimată tocmai „realitatea monadică” (Vladimir Streinu), ireductibilă a operei. Crescută pe suportul analitic, metafora nu are consistență în afara demonstrației critice.

Personalitatea criticului imprimă demersului analitic și sintetic subiectivitatea lui. Criticul întrezărește o structură, conștiința lui selectează și introduce ierarhiile artistice crezute corespunzătoare, dar percepția îi este „impusă” de orizontul său comprehensiv, scoțind la iveală un mod de a înțelege și interpreta, dezvoltând un gust, o sensibilitate, un temperament, o anumite vibrație estetică. Însă în subiectivitatea lui, năzuința criticului este de a rămâne impersonal. Aceasta înseamnă că explicarea și justificarea valorii, străduința de a demonstra realitatea artistică a operei presupune obiectivitate. Cu alte cuvinte, judecata estetică nu poate fi exprimată decât în funcție de normele interne ale structurii. Pentru 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 claritate. Totuși, adesea, în umbra subiectivității înfloresc 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 numele a ce, ce grupare anume de critici reprezintă și ce caracteristici anume are această grupare. Cînd

sînt mai multe grupări trebuie văzut ce este comun acestor grupări, ce anume au detectat în această carte. Aș avea mai multă încredere într-un studiu psihologic asupra receptării unei cărți, decît în articolul unui critic salariat al unei reviste“.

Dogmatismul se manifestă prin obstinația cu care presupușii „moștenitori“ ai unei personalități îi „apără“ memoria, cenzurînd 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.

Lipsa 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 însăși imperfecte. E de la sine înțeles că fenomenul literar de azi nu poate fi analizat făcînd 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 aducîndu-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 sînt nejustificat extinse asupra întregii opere a scriitorului. Nu ne referim numai la cronicile literare curente, unde asemenea manifestări sînt frecvente. Avem în vedere chiar studiile de istorie li-

terară care, prin chiar natura lor ar trebui să se subordoneze unei viziuni unitar-istorice.

Cine cercetează, de exemplu, bibliografia călinesciană a ultimilor cinci—șase ani nu poate să nu observe că, excluzînd puține notabile excepții, criticii care au scris despre G. Călinescu ignorau tocmai criteriul istoric. Orbiți de strălucirea operelor de maturitate comentate admirativ, ei au proiectat această strălucire asupra activității totale a scriitorului, trecînd cu vederea dimensiunile estetice și ignorînd sinuozitatea reală a personalității reale pe care singur studiul integral și cronologic al operei ne-o pune în față.

Insuficiența orientare a criticului în problemele literaturii străine constituie o altă sursă a aprecierilor eronate. Privîndu-se de cunoașterea valorilor universale esențiale, el își limitează inevitabil orizontul. Nu e mai puțin adevărat că doar raportată la literatura străină literatura națională își dezvoltă realitatea ei dimensiuni.

Critica nu poate aspira să fie o „știință“, dar criticul e necesar să fie om de știință. Psihologia, sociologia artelor, phișanaliza ar trebui să-i fie familiare. Pregătirea istorică, nu neapărat o specializare, ci o orientare de ansamblu în domeniul 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 se impune iarăși; indiferent de preferințe și înclinații, ideal este să nu rămînem fascinați de un singur concept despre artă. Într-o lume a specializării stricte, paradoxal, criticul — avem mereu în față pe criticul înăscut — reface imaginea unui homo universalis.

Impedimente în calea receptării estetice, desigur, s-ar mai găsi. Aș adăuga numai că înțelegerea criticii ca receptarea valorică a literaturii are drept corolar respingerea fără menajamente a mediocrităților. Criticul spune contemporanilor adevăruri crude fără a menaja susceptibilitățile. În acest sens au de-

marile conștiințe estetice ale literaturii române: Titu Maiorescu, Ghera, Ibrăileanu, E. Lovinescu, G. Călinescu.

Dacă, prin a face critică literară se înțelege stabilirea valorilor estetice, a scrie istorie literară înseamnă a întreprinde o istorie a scrierilor. Obiectul istoriei literare este valoarea literară a operelor și pentru a o sesiza istoric literar trebuie să fie critic spre a putea emite judecăți estetice. Istorie literară fără critică nu poate fi conștientă și însuși istoria literaturii se oferă exemple concludente. În cei puțin de un deceniu, „monografiile” foarte laudate la apariție s-au stins iremediabil, cariul ce le-a surpat ieșind acum cu deosebire în evidență: lipsa percepției critice.

Scriitorul este un om care are scenariul său epic irepetabil: momente de stagnare, de luptă cu sine însuși, cu insuficiențele reale sau bănuite ale personalității lui. Ne referim la personalitatea artistică a creatorului. Istoricul literar este cel care să ne ofere imaginea sa particulară, individuală, despre această evoluție, și nu o poate realiza decât subsumând opera în ansamblu unei direcții, unei structuri. Ni se propune o structură, dar ipoteza sa e arbitrară, ci numai colorată de un coeficient relativ de subiectivitate.

În accepția dată mai sus, nici un subiect al istoriei literare nu poate fi considerat epuizat. Este cu totul normal ca în zece monografii despre, să zicem, Tudor Arghezi, să se reflecte zece fețe ale poetului, zece posibile unghiuri de investigație a universului artistic arghegian. Totuși, practic, lucrurile nu sînt atât de simple. Datorită lipsei percepției estetice, mulți istorici literari nu au, obișnuit, puțința de a descoperi o structură. În cazul acesta, „monografia” se reduce la o monotonă citare „obiectivă” și „științifică” a opiniei altora.

Dacă istorie literară viabilă fără sentimentul valorii nu e cu puțință, istoric literar lipsit de informație și erudiție rămîne la suprafața fe-

nomenului artistic. Însă, în anii din urmă, în literatura critică contemporană s-a afirmat și s-a consolidat, 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”, „profesorul”, de cealaltă criticul și istoric literar „creator”, al cărui zimbet ironic îl acoperă pe cel dintîi. Primul ar întruchipa spiritul didactic, al doilea ar semnifica spiritul creator. În consecință, s-ar contura două mentalități distincte: una prăfuită a eruditului, alta elevată, capabilă de fine interpretări, a creatorului. Inevitabil, multiplele nuanțe intermediare sînt principial excluse.

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

Documente s-au publicat și se publică, poate nu în ritmul pe care l-am dori, dar cînd se crează premisele unei atari întreprinderi, reacția 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 rectificări, nu minore, unor știute date de stare civilă, majoritatea criticilor au respins-o pentru chestiuni secundare, opunînd-o mai ales monografiei lui G. Călinescu. „*G. Ibrăileanu. Restituiri literare*” a aceluiași a avut o primire identică. Lășînd la o parte puținele și discutabilele atribuiri eronate, volumul aducea o de loc neglijabilă contribuție la nuanțarea gândirii critice a lui G. Ibrăileanu. Exemple se pot adăuga, dar important este altceva. În 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 sînt apariții curente: ele se adresează unui cerc determinat de lectori, sintetizînd cercetările într-un domeniu și oferind un punct de plecare pentru o cercetare specială.

Departe de noi gîndul că nu ar exista cercetători onești — a căror contribuție documentară la dezvoltarea disciplinei rămîne 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 numărîndu-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 strîngerea 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 prin anticamererele palatelor lor; iar ignorantul bine dotat sau trece indiferent prin fața capodoperelor inaccesibile lui, sau, în loc să înțeleagă operele de artă așa cum sînt efectiv, inventează altele cu imaginația. Totuși munca laborioasă a primului poate cel puțin să-i lumineze pe alții; pe cînd genialitatea celui de al doilea rămîne, în raport cu știința, cu totul sterilă”.

Izvorită dintr-o concepție folcloristică asupra literaturii, prejudecata anti-erudită conturează indigența spirituală și oroarea de muncă, firește obositoare, a documentării, a multor tineri critici care invocă tot autoritatea lui... Croce. E adevărat, esteticianul italian a sesizat, cel dintîi, diferența existentă între erudit, omul de gust și istoricul de artă, dar se uită că imediat adăuga: clasificarea „desemnează trei stadii succesive de muncă, fiecare relativ independent față de cel în raport cu următorul, dar nu cu cel precedent”. În concepția lui B. Croce, istoricul literar „creator” rămîne înainte de toate un erudit: „...istoricul adevărat și complet, înglobînd în el, ca premise necesare, pe erudit și pe omul de gust, trebuie să adauge la calitățile acestora virtutea înțelegerii și a reprezentării istorice”.

Constantă esențială personalității critice, erudiția, incluzînd cunoașterea uneia sau mai multor discipline adiacente — permite utilizarea criteriilor multiple pentru studierea fenomenului literar în totalitate și în corespondențele lui 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 sine, reclusiunea în arhivă și bibliotecă să nu i se pară o povară. Erudiția semnifică știință și mucenicie.

Studiul unui scriitor, indiferent de locul lui în ierarhia valorilor, să pornească de la cunoașterea porțiilor exacte ale operei. Nimic

trebuie lăsat la o parte. Volu-
antume și postume le adău-
piesele rămase în paginile pe-
ricolelor, toate parcurse cronologic.
contribuțiile documentariș-
și întreprindem investigații
deoarece textul oricât de insig-
nificant al unui scriitor încorporează
semnificație ale cărei sensuri se
legă în ansamblul creației.

Pe baza cercetării exhaustive a
periei ridicăm coordonatele viito-
rului studiu monografic, son-
dând adâncurile, meditănd la reli-
gii. Că de aici vor ieși concluzii
de contrastic opiniile curente cu
sunt mai bine! Pasiunea pentru do-
cument se îmbină cu efortul resta-
urării adevărului istoric. Se reali-
zează astfel nu numai un proces
de demitizare, ci și unul de res-
taurție, corijare și modelare. De multe
ori, probabil, împăratul este cu ade-
vărat gol sau numai noi avem în-
credințarea goliciunii lui, dar în-
deci această convingere nu e fecun-
dă! Nu facem decît să urmărim 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 sfîrșitul 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 integral și,
reașezînd-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.



„mîinile orelor“ de radu boureanu

Radu Boureanu se poate socoti o natură fericită. Timpul, centrul de gravitate al volumului nu este, pentru el, terenul prin excelență al zbuciumului 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 inco-mod 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

stîngi cu guma pleapei / cînd ai foșnit o filă de moarte decantată“.

Toată 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 dănuire a cuvîntului și a acțiunii umane, dispar în brocartul țesut de lanțul metaforelor: „Mina mi-o scaldă ploaia luminii gălbuie, / pletele galben imateriale; / parcă îmi mintuie și nu e / Nu e putere magică-n moartea / brațului alb și rece, nu moale, nu receptiv, cu carnea complice / gestului meu cerșetor al minunii / rece ca șarpele sub albul lunii / reci, neucisă Euridice / nu mă recheamă, nu o mai mîngii, / 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 tîgada / 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, — surii / tauri astrali de îngheț, de neguri ai Nordului / pînă spre punctul vernal cînd coboară / focul spre singele tău ca plumbul cu sfoară“ (Zăpadă).

În „mîinile orelor“ obișnuita figuratie cosmică a poetului își concentrează aparatul în jurul elementelor evocatoare ale unei geografii de tip nordic. Ținuturile de pelerinare a melancoliei timpului sînt întinderi imense, acoperite cu straturi groase de omăt, vegheate de o boltă înghețată, traversate de curenți pătrunzători de reci. Mulțimea copacilor deși și înalți închipuie o posibilă taiga, fluviile un Amur, lacurile un Baikal, munții un fel de Himalaie deplasată în Siberia, iar fauna (foci, urși), este polară. Totalitatea cromatică corespunzătoare decorului este, desigur, albul (oceanul, vîntul, cerul). Borealismul acesta marcat însoțește și periplusul memoriei ce încearcă să resuscite viața consumată cu propriile resurse sau cu ajutorul semnelor materiale ale trecutului: „Lampa cu brațul amintirilor al mîinilor femeii („necisă Euridice“), este „albă, rece / aș vreo s-o ating, s-o mîngîi timid, rece, alb braț de femeie [...] nu mă recheamă, nu o mai mîngîi, / e porțelanul rece, gol, nu e brațul / alb de femeie, e numai lampa“. Dacă silueta iubitei, ivită din cețurile uitării, se profilează la orizontul „unde cerul închide carapacea / acolo unde pleoapa încremenește albă“, chipul ei de fantomă albă plutește „precum un urs polar“ sau „ca o focă vîmătă de constelațiile ce i se oglindesc pe pielea uleioasă“ printre „insule de gheață“. Într-un moment similar, de navigare lunatică în căutarea femeii pierdute, aceasta apare ca nălucă, în văluri de argint și cu palori de lună frigidă. În spasmele golului pe care-l cascade, sau ale tenebrelor pe care le îndesește în preajmă perspectiva neagră a sfîrșitului, temperatura este de foc înghețat: „Ger negru-atît de negru ger ; / poate că masa de-n-tuneric peste iama lumii / e gerul negru, gerul impalpabil / cînd focul alb din înghețatul fier / arsuri îi trece mîinii ce-l cuprinde“... „ger alb a fost întii, alb ger / încremenind pinza de lacrimi / de la pămînt la cer / apoi s-a lăsat gerul tău negru [...] erai gerul negru, (...), am trecut prin trepte-ale gerului [...]

mă îmbrățișai cu gerul negru-al morții [...] și eu încremeneam în alb, în negru, / în mijlocul naturii detunate, / cu răni de piatră, cu răni vegetale; / cînd am pierdut îmbrățișarea ta / ger negru“.

Ieșind 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 / în mari coroane gri de presupuneri: / eu am văzut lungi albi de depuneri / din straturi de absurd și-n ele-n pîndă / chinuitoare gesturi ne-mplinite / eu am văzut tăcerile trecînd; / gradat, se implintau ele / absențele, căderile, serile, / și voci de ceață mă întrebau confuz / la ce foloseau creierii enormi certitudini / și vaste regiuni sub negru ger; / cupole geodezice arcate / peste un ev jucat pe eșichier... / Obnubilatul spațiu mobilat / cu macrocreierii gîndind pompos / creion mitologiei în absolut / cînd omul. ghemuit în singe, jos, ca un hoplit elen fără de scut / visa obtuz să fie amonitul, / măruntul înfractateu ca să-și închidă / în calcaroasea lui chilie înfînitul“. Fastuos și în cele mai sinistre încarnări, timpul umple universul precum un singur personaj o întregă 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 partenului 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 / te însoțesc și nu-ți cuprind măsura / încerc să urc spre tine uneori / și nu în palme-n, gînduri simt arsura. / Extatic timp. Lărgitele pupile / nu arborele cosmic, umbra lui o mai urmează culmea-acestei zile / unde se-nalță, dar sfîrșitul nu-i“. Cu un timbru egal în gravitatea sa solemnă, amintitor de inflexiunile lui Ion Barbu

din epoca de început, parnasiană, („Trup recompus din destrămarea pură / tors lustruit de-atâtea nenărzneli...“), glasul în cauză are cunoscuta rezonanță de oficiere laică. Fie că interpelează, invocă, se indignează, suspină, alura sacerdotală a lui Radu Boureanu, întărită prin stilul cu broderii de stihare și gesticulație rituală, își menține autoritatea în „Mîinile Orelor“. Zborul păsărilor, arcuit peste întreg pămîntul, este întîmpinat cu privire de augur: „Păsări în zbor trec în-ălfimi, alpestre, / o, mult mai mari, pînă devin idee, / abstract adaos căilor lactee / pierdute-n timp rigorilor terestre“. Reculegerea este hieratică: „Palme cu degete lungi, bizantine, / încremeneau la răspîntii de sens, / parcă plutind în golul imens, / parcă pornind chinuite din mine“. Nostalgică, violența binefăcătoare a vieții se rotește cu un ceremonial gradat: „Prin nesfîrșiri de pori o aduľmec / prin mii de forme mă absoarbe minunea: / mă doare carnea de dorința trează / și ii aduľmec carnea hipotetică / O, multitudine de brațe gilgînd de seve, / mă cereți, mă cuprindeți, mă striviți / cu cercuri vii de febre altoite-n carne“. Avertismentele adresate amatorilor de apocalipse, celor pentru care pieirea proprie este sinonimă cu prăbușirea în neant a întregului univers, sînt proferate cu emfază profetică: „Nici pierdutele cadrane solare, / nici ornicele turnurilor de cetate / n-au bătut decît timpul ce moare / lîngă timpul rămas / nu întoarce nici un ceas / secundele, vai, secundele! / 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 / smulgeam sonuri acestor corzi de os / care închid ca într-o colivie / ceasornicul sunînd durerea vie / și acel abur suflet ce-l fură Thanatos /

fiul nopții sub mantia lui neagră; / Oooor... eu te pierdusem, Euridice (...) Oor.. eu auzindu-le cum mă cheamă, am pivotat în inima mea, / te-am reucis cu privirile“.

Ținuta protocolară a eului, solemnitatea cadentelor în care se 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, cît de complicată, nu întretine misterul sau echivocurile unui joc pe mai multe planuri. Nu e surprinzător, în consecință, că poetul se simte dispus a înfrunța 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. / Trece o aripă incoloră pe sub casă, / gîndurile cad retezate sub coasa vîntului. / Soarta pămîntului scrisă-ntr-o carte de freamăt, / de așteptări neînțelese, opace, / inerta memorie e-tînsă-n meninge și zace / crește în tulpnicul spaimei universaluľ geamăt. / Și mă cuprinde ades o furie oarbă, / ce tot cobîși de anul 2 000 ? / Păstrați-vă macabrele melancolii, / eu navighez prin apele lunii prin iarbă, / 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, populat de umbrele mulțimii spectatoare. Important este că poetul le simte în jur, le crede prezente și părtașe la recitativ.

marin preda: „marele singuratic“

Unele cărți ne stîrnesc admirația, unele ne amuză, și altele ne tulbură și ne rămîn apropiate pentru că ne-au solicitat conștiința și ne-au stimulat gîndirea. Sînt rare, asemenea cărți, iar „Marele singuratic“ e una dintre ele.

„Marele singuratic“ este mai întîi un roman de o acută contemporaneitate, în sensul cel mai propriu al cuvîntului — contemporaneitate însemnînd și *apropiere* de evenimentele istoriei „trăite“, dar nu numai atît — *contemporaneitate* și în sensul filosofic în care ne apropie de timpul lor mării 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 păturile 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, reîntîlnind aci (adîncit), drumul tragic al unui om spre superioara *înfelegere* a timpului său. Poate la nici un alt scriitor român contemporan nu aflăm proiectată în prim plan, reluată, aprofundată cu atîta pătrundere și finețe voința de a atinge acea superioară *înfelegere* 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 tipul 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 înfrîngerii, al unei „căderi“. Căci sinceritatea e totdeauna suspectată de nesinceritate. Suferința nu l-a înrăit, ci l-a inobilat: „*Ai fost lovit, te-ai ridicat și ai reușit să nu urăști pe nimeni, adică să nu fii mic, așa cum părea în ochii altora*“, îi spune Simina, subliniînd 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 anume pentru eroul său. Îl face să vorbească uneori ca un țăran de la Siliștea, cînd stă de vorbă cu ai săi, în sat, persifiindu-i cu acea ironie specific țărănească, 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 îndelete 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 Niculaie Simonei undeva — numai acea parte a timpului care începea cu aceste asfințituri și înserări... toate gesturile care precedau asfințitul soarelui se încăreau 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 mînz, se cosesc ierburile acestei veri, grîul și porumbul înalt, la primăvară vor răsări altele... și veșnic

va apune acest soare de aramă pentru ca dimineața să apară iar...“

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 chinuit de idei (sau, cum spune atît de adevărat tot Simina, „*ideile sîntem noi și viața noastră, lovim în ele, lovim în carne vie...*“), care trăiește îndoita dramă a eșecului pe plan social, și pe plan erotic, autorul izbutește să reunească medii atît de deosebite unele de altele — cum sînt cel rural, de după „Moromeții“, ale cărui probleme le-am aflat dezbătute în „Imposibila întoarcere“, dar și mediul la fel de interesant, al artiștilor, al creatorilor mînați de orgoliu însă și iluminați de forța devoratoare și rodnică a talentului, — sau, prin drama de la seră, — adevărată prelungire dostoevskiană a romanului, — mediul eterogen și atît de interesant (din punct de vedere sufletesc) al muncitorilor horticoli. Episodul crimei de la seră este o divagație necesară, înglobată firesc romanului. Prin acest episod pricepem cum retragerea în singurătate poate deveni nepăsare condamnată 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, care 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 devenirii — 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 scotește pe Niculae autorul moral al morții infricoșatului), al doilea, este romanul unei violențe și al unei crime, declanșat

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 barcagului 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 întîmplare sau împrejurare neașteptată, în care îl situează viața, societatea, istoria și destinul său. De fapt eroul, acel Neculae Moromete, care trăește plenar orice eveniment, în ciuda *singurătății* pe care și-o impune după prima treaptă a dramei sale — și aici, *singurătatea* este sinonimă cu *gîndire profundă*, cu *meditație gravă*, — eroul este purtat de scriitor prin toate acele trei mari întîmplări 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 ni le întinde, dramele pe care ne obligă să le trăim, nu izbutesc să cîntească 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 atîtea altele: după moartea neașteptată și fulgerătoare a marelui 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 — Păceșilă Nicoleta — îl determină să-și calce singurătatea în picioare și să-și ignoreze mîndria rănită (cînd fusese înlăturat din comitetul regional de partid fusese desigur rănit 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 — și este remarcabil visul bătrînelui. *rememorarea* mozaicată prin mișcarea lentă dar pură a filmului derulat cu încetinitorul. — 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 picto-

rița Simina, ea simbolizînd artistul și dăruirea lui totală pentru arta sa, pe creatorul de valori spirituale care trece prin filtrul personalității sale lumea înconjurătoare pentru a o recrea. „Opera de seamă este produsul unui devotament total“, scria cîndva Tudor Vianu. Ideea aceasta credem că o are și Marin Preda, fiindcă aceasta este, fără îndoială, semnificația dăruirii înfrigate 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 pînzele 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 monografiile 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 câteva 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 întreprinde o cercetare propriu zis structuralistă, ea merge în paralel cu o asemenea orientare metodologică.

Într-adevăr, autorul posedă, ca și Tudor Vianu, în afara unei ușurinte 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. Sînt, deci, examinate mai ales **categoriile** poeziei eminesciene (cu prinderea 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 îndreptățesc 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, cu alți scriitori ai lumii. Astfel, autorul „Luceafărului“ ar întreține cu lumea un raport erotic, elementele cosmice avînd capacitatea de a stabili legături nu atît între ele cît cu omul, creația acestuia în cazul că e un poet devenind un act de procreație. Natura lui Eminescu e plină de chemări erotice, realizîndu-se astfel un antropomorfism semnificativ, care face să dispară bariera dintre stihiiile însuflețite și personajele aeeva (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 izbuteste s-o constituie ca un rezultat al marelui lui tendințe transgresive și care ajunge, ca în vechile reprezentări religioase ale traciilor, 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 izbuteste să se „centreze“ 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 sînt 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.

Observînd 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 dîncolo de registrul curent al opoziției lor logice“.

Am indicat numai cîteva 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 mâna unui exeget de forță 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 temeluri 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 până 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 perspectivei” 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 câștigării perfecțiunii și unității, ea a abandonat vastele planuri ale tinereții poetului pline de năzuințe nesfârșite și indeterminate, care l-ar fi recomandat conștiinței universale mult mai eficace decât ipostaza clasică, discursivă și perfectă a realizărilor de maturitate. De aceea, cercetarea poeziei sale din ultimile decenii și în primul rând aceea a lui I. Negoițescu

a mers în direcția valorificării acestui Eminescu prim — îndrăzneț și haotic, — din poeziile nepublicate în timpul vieții. Cuvântul hotărîtor — după ce calea a fost deschisă de monografia lui G. Călinescu — aparține lui Ș. Cioculescu, într-un mic studiu, capital însă pentru punerea 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 (...) în 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 avânturi 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 până 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 câștiga o audiență mai largă în lume nu e un argument care să ne impresioneze. Și Dante e un autor admirat și necitit: neînțeles a fost totdeauna, actual nici în veacul lui

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 închege 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 sîntem încă pe planul anacanismului, 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 dezbateră. 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 artificer”, 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 izbuteste să introducă elemente ale realității în sinteza lui artistică. Această dublă problemă a realismului, care de fapt e aceea a marelui 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 Rea-lul 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 păruse a fi unul din principalele cîștiguri ale romanului realist al secolului al XIX-lea și care apare unora drept o simplă formă convențională.

Pînă astăzi, forma de roman „clasic” e aceea pe care ne-a lăsat-o 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 în 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 încă mai 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.

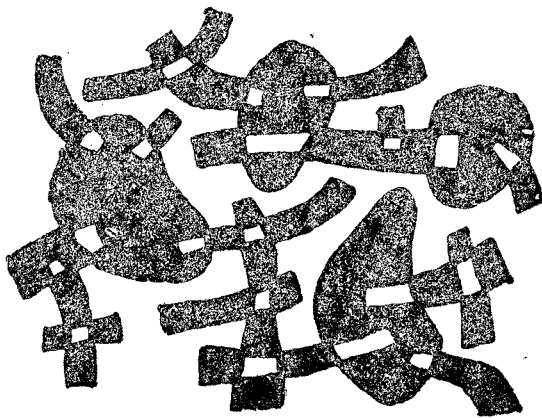
Iar dacă am pune în paralelă romanul realist cu literatura fantastică, ne-am lovi de același paradox: aceasta din urmă se folosește de toate cîștigurile literaturii realiste: felul de a duce acțiunea, economia și echilibrul personajelor, logica intrigii, observarea și redarea amănuntului semnificativ, 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 e 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 informație — 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 extremă 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 **Curențele 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.



• • • • •

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 durata. Lupta are, evident, o natură specială. Nu se scontează o victorie, o doborîre 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 împreunează, prin metafore constituente pădurea și orașul, cărarea și strada, zone concrete ce se înscriu la rîndu-le în ordinea marilor circuite pentru că repetă la o scară redusă mișcarea intuită 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, parcurgînd cu ușurință drumul de la firul ierbii spre

cer. Dar spațiul și timpul sînt pe o altă dimensiune a lor geografie și istorie, din nou raportabile la universul propriu, semnele unei interiorități lirice în care metafora este modalitate și deopotrivă simbol al sufletului ce cuprinde lumea. Geografia și istoria devin ale țării, ale izvorului și punctului culminant de sevă națională de care poetul se simte chemat prin imaginile poeziei sale. Nu este nici un fel de frondă, nici un fel de atitudine de baricadă ci doar preocuparea obsedantă pentru cuvînt, pentru puterea lui de a surprinde sentimentele autentice sau notația fugară, umbra sau culoarea. Tonul interior diferă, poezia curge liberă, neobositoare în concretețea ei. Nu se simte nici o indeletnicire de artizanat, nici o ornamentație prețioasă, așa cum nu se conturează nici construcții abstracte și reci, destul de frecvente în poezia modernă. Versul are o fluentă proprie, neostentativă. Meditația poate fi uneori livrescă, dar rămîne autentică. Poezia nu e dură ci gravă, ușor meditativă. Metaforele nu răstoarnă lumea ci o aprofundează. Nu lipsesc detaliile, aerul de concretețea al prezentului. Mitologia, deși bătrînă, devine contemporană. Într-un asemenea univers poetul este creator și martor deopotrivă.

Uneori localizările sînt extrem de precise; un oraș al Transilvaniei cu aer de burg vechi, aidoma altora pe care le lași în urmă, neaparținîndu-ți, dar legate pe firul unei geografii europene, oraș cu care te identifici printre domnitori și haiduci, pentru că oamenii deopotrivă, fiecare din ei, este inclus în istorie aparent singur în indeletnicirea lui: „Singurătatea im pune pe cap coroană de flăcări, / timpul mă trage pe roate în fața obștei — / stihurilor, om cîștigîndu-și traiul / din cuvinte, din garamond, din întîlnirea / de fiecare clipă cu aspra / întrebare care asfinte, care / asfinte / unde-i capătul cel de veac“ („Sub un lung turn cu ceas“).

Pastelul primăvăratec al încolțirii adunînd natura și dragostea

„Meditații în Martie“) este la fel de grav ca și imaginile lăuntrice care te apropie cu greu, cu înțebări despre începuturi și trecere („Experiența“).

Gravitatea e caldă, uneori, sincopată de emoție, interrograția limpede.

Metafora nu este scop în sine, ea lasă drum liber imaginii curate este ser de confesiune. Retorismul este absent, tonul șoptit este al suflătorului ce se caută în adâncimi. Poezile figurează cu ușurință jocuri de forme și culori, alternând și transformându-le una în cealaltă, într-o mișcare circulară, mereu raportată unui exterior, apoi unui interior, modificându-și aparențele. Cuvântul refăcând acest parcurs îi adaugă logosul, adică meditația despre sine („Profil de Iulie“). Animalul (veverița) și vegetalul, pot fi și ele însemne, dovezi. Jocurile au loc tăcerii și contemplației, populate de zei imaginari ca pasajul să nu rămână simplă pinză imagistică („Candelabru“, „Iubire fără limită“). Jocul și contemplația sunt două ipostaze ideale ale condeiului, conducându-l spre răzvrătire, adică spre poezie: „**Dau totul în jocul meu pe niște stări / aeriene, sare. / Merg la reni și la aprinderea în tăcere / a sferelor pe pământ. / Urc la locul de răzvrățire a cuvintelor. / Și ca prin joase labouri, / ca prin alge albastre, prin rouă, prin nouri / ca sub stele cu cap de bouri — / contemplantii de aur care se-nțore / din țara de primăvară**“. Notații conștiente care ascultă istoria și mișcarea astrală a timpului. Gradația vine din alăturarea unor acești grupuri vocalice și consonanțiale. Sunetul urcă lent (aprindere, țară, sfere), uneori prin aliterații (țară, albastre), alături prin repetiții aproape totale (rouă nouri, țară) dând mișcării fonice o trăsătură anume, reprezentativă.

„Colecțiile devine prilej de meditație asupra continuității („Pe un drum de Boemia“), cotidianul unui drum de căruțe devine trecere în timp și spațiu: „**Încet, /**

dureros, / cu cîte un spasm / cu cîte o spaimă, / trec noaptea. / Cobor / — încă tot mai sperînd s-adorm — / spre zi, / ca un ac pe cadranul ceasului. / Cînd iață încep să sune / venind de departe cu plînsul Iancului / căruțe țărănești. / Ilcit. / Înșelînd toate veghile se strecoară-n timp / morții / pe pietrele / Clujului. Copite / de cal. Adiere nebune / de rai / pe pămînt“ („Căruțe țărănești“).

Între mișcările universului și trecerile interioare, confesiunea se întoarce către sine într-atît încît se vrea definire, deci artă poetică. Jocul este în fond o gravitate, mișcarea 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 întoarceri la piatră.

Expresia e concentrată, adunînd multiple elemente într-un lanț de simbolizare coerentă care se vrea „o cometă de cuvinte“. Împreunarea sensului cu sunetul este motiv și finalitate („Zi de noiembrie“). Distanțarea și contopirea sînt date pe care vorba și le îngăduie. Poezia are și ea un ceas al ei, fragment din timpul lumii și nu-i este îngăduit să se oprească, meleagurile străine sînt 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 lariei / cu glas de gînd, ...**“ Spațiul 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, răchițile încă roșii, salcîmii cu steaguri albe / șoptesc țării: 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 că-

tre lumină nu ignoră umbra, așa cum nu-și ignoră materialitatea. Rîdicarea în lumea ideală poetică trece prin viața concretă, a naturii și omului, prin ochi și prin iarbă, peste munți sau păduri, între soare și zăpezi, ca să poată acumula și mai apoi decanta frumosul, artisticul. Cuvîntul își menține simplitatea funciară, amestecînd viața cu visul, culorile și imaginile se alcătuiesc din elemente concrete. Vizuialul, infinit mai pregnant decît auditivul, configurează un univers nu numai imaginativ dar și perceptibil. Hiperbolizarea este ponderată și are un aer de poveste, de legendă. Redimensionarea omenescului într-un cadru spațio-temporal definit desenează poeticul. Dedublarea sînt firești; hiperbola își modifice proporțiile nu și substanța. Drumul, parcursul obsedantă. Apariția singura realitate obsedantă. Apariția singur circular, de fapt o spirală, binecunoscut simbol al poeticului („Drumul în pădure”).

Secvențele repetate ale unui decor citadin păstrînd amprentele vechimii nu sînt întîmplătoare: strada sau monumental înseamnă piatră, la rîndu-i istorie, deci timp, în cadru de amintiri, locuri mai ales, adică spații. Orașul este certitudine și construcție, așa cum trebuie să fie poezia. Ploaia, apa ce purifică este, poate fi memorie. Sensurile sînt uneori mai ascunse în text și totuși prezente („Străzile vechi”). Contemporaneitatea este emblema devenirii, a procesului. Poezia îi este tot atît de fidelă: „Din toate cununile posibile, a-
ceasta. / Am vîrsta primilor teme-
rari ce pășesc pe lună / Cum ar
păși pe metaforele poezilor...”. Poe-
zia este cucerire, victorie: „privi-
rea noastră scrutînd încă o altă
zare, / speranța noastră în cum-
pănă, pajuri cu cap de lup, /
borne la drumul cerului” („Isto-
rie IV); dar și îndoielă în puterea
de cuprindere a întregului: „Voi
fi mereu într-o piatră, pe jumătate
numai cioplit, / cu mîna-n iarbă
foarte rară, ușor mișcată, / de țăr-
m sîrac și al nimănui” („Pe un motiv
de Mestrovic”). Și jocul poate în-

cepe din nou, jocul îndoielii („Larg”) sau jocul culorii adolescente („Culori”), dar el poartă lumină și apă, elementele limpezirii viitoare. Poe-
tul alternează tonurile, cu întoar-
ceri din drum tocmai spre a ilustra
pelerinajul mereu altul, în fond
mereu același al cercului preschim-
bat în spirală. Stilul poate fi alert
sau indiferent, timbrul se colorează.
Răgazul între marile căutări nu
este mai puțin grav. („Zeu nevă-
zut”). Și mai ales singurătatea, con-
diție a condeierului, ce se răstă-
măcește în elementele lumii, lup-
tîndu-se cu timpul și cu răspunsu-
rile. Șansa cuvîntului este aceea de
a exprima orice: „Cum după gin-
duri și gânduri / nelămurite / aș
vrea să strig acum noaptea / pen-
tru un sens mai clar. / Departe cu
frumusețea-n mîini / într-o casă /
lingă un riu / în veac. / În prima
jumătate / la jumătate / în a
doua / în ultimul sfert rămas... /
Să duc mai departe povara
dreaptă / a noii ispitiri a trăirii /
a gândului / a faptelor. / Să mă dau
cumva bătut / în fața noilor /
miraie / ale cuvîntului... / Departe
cu fruntea-n mîini. / Și să nu-și
răspundă nimeni / niciodată / din
toți ciți ar putea...” („Extrem”) dar
nu și de a-și răspunde sieși.

Această lume poetică a intero-
gațiilor despre timp și spațiu be-
neficiază de atmosfera adesea dată
de basm sau legendă, în care epi-
cul se manifestă doar prin multi-
plele elemente de decor. Tonul a-
desea de narativ trădează simpli-
tatea prin care numai lucrurile
grave se pot exprima. Sintem do-
parte de o poezie facilă sau de to-
picalități incantatorii. Curgerea accen-
telor este cu strictete interioară.
Căci poezia, mereu sincopată, in-
cifică fluxul, apărîndu-l de mono-
tonie. Insolitul revine deci construc-
ției, nu violențelor de limbaj. De-
sele repetări ale conjuncțiilor și
prepozițiilor dau respirația exactă,
măsura poetică sigură. În afara pri-
mărilor spectacol, poezia lui Aurel
Rău este o invitație spre profun-
zime.

Alexandru Lungu: „Ninsoarea neagră”

Poezia percepției pe care o oferă
Alexandru Lungu în volumul „Nin-
soarea neagră” este o poezie stîm-
pătoare. Pactul ei secret, și nu
tocmai, este acela de a multiplica
stările de conștiință transformîn-
du-le în poeme, circuite închise,
obstinate, ale surprinderii raportu-
rilor dintre „eul profund” și lume
modificînd total relațiile: nici unul
din termenii relației nu sînt ex-
pliciți. Ponderea se schimbă apa-
rent: elementele exterioare sînt
vesnice metafore de suflet, nepăs-
trîndu-și niciodată substanța con-
cretă ci doar dinamica. Aici in-
tervine gustul selecției: pentru că
măscarea este semnul exact al me-
taforei, circuitul interior al elemen-
telor utilizate este tensiunea lirică
exactă traducînd starea de conști-
ință, devenind poezie prin rotun-
direa circuitului cuvintelor. Așa în-
di percepția nu este un act de
transcendere spre realitățile lumii,
ci corespondență între detaliul ex-
tern și interior: „Licheni voraci su-
scă fără milă / mormintele sur-
să-n viori / în ameteala cărora
fragile / păduri s-au sinucis de-a
stea ori / ... / Și cîntecul uitat în
sul gurii / se pierde ca-ntr-un
schi lichid / cu stîrvuri moi de
ste și holoturii / prin oglindirea
timpului livid” (Natură moartă).
Este evidentă analogia vioară —
muzică pe care începutul poemului
nu o prevedea. Timpul livid este
cel al neîmplinirii, care poate se-
para cu o sinucidere a pădurii. O
menea poezie nu-și propune să
rezeze din elementele ei o lume,
ci să descompună lumea exis-
tă, — evident o lume de con-
știință, ci să o analizeze. De aici
lumea pentru detaliu, care dă
percepției starea de multiplicare,
îngăduindu-i o dimensiune fixă.
Cuvîntul ajunge senzație: sufletul
pus sub microscop, dilatat, iar
cuvîntul pornește în nesfîrșita ten-
să de autodefinire. Sensibilul
descompus se recompune

în cîntec prin imagini. Imagistica
este deosebit de fecundă, aidoma
reprezentărilor unei stări de veghe
sau nălucilor dintr-un vis, reorga-
nizînd lumea prin corespondențe.
Aglomerarea imagistică devine ab-
stractă nu prin elementele care o
alcătuiesc, ci prin raporturile im-
posibile dintre ele (metaforice). A-
sociatiile sînt de o deosebită in-
ventivitate, neobosite — desenînd
mereu alte imagini, tot mai departe
de privirea concretă și mai aproape
de profunzimile sufletului. Timpul
și istoria devin omenescul cuprins
în 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 fume-
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,
căci 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 sînt îngăduite, elanul liric ră-
mine doar vîpaie, doar arsură, ac-
cent al durerii abia întrezărit. Ră-
nile însă sînt prezente: cicatrici su-
fletești nevîndecate ale căutărilor
făcute. Gesturile proprii devin stră-
ine și din nou apropiate prin dise-
care. Corespondențele metaforice
sînt 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 urîtului ; 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 sinecdoc. Știm bine că este vorba de sufletul omului, dar conform unui naturalism intuit, din el ni se oferă un os, sau un craniu, o mîină 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 murînd într-un amurg inest**“.

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

cimpuri cu brinduse / și lacrima
ce-adună și desparte / Sfiosul timp
s-a stins cu dedemultul / prelinis în
ochi de sticlă prin muzee / Rămase
în imagini doar tumutul / altui
timp. Și-n oase un tipar de alizee"
(Vestigii). Trăirile sînt în fond fe-
brile, mereu alte nuanțe de duritate,
care nu-și permit candori, nici tonu-
ri elegiace, chiar dacă desenează
nostalgii. Sinonimiile sufletului cu
stările biologice vegetale devin ob-
sesii; 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. Con-
form ordinii interioare a bios-ului
circuitele interioare, secrete, ale sub-
stanței vii, dau măsura mișcării
sufletului, oferindu-i reprezentarea
autentică, aidoma vieții. Se stabi-
lește astfel o similitudine între
două circuite interioare — bios și
psihic — pe care lentila micro-
scopului le transformă în imagini,
ceea ce nu se poate vedea în ge-
nere. Poezia, cuvîntul, dau adevă-
ratul chip acestui microcosmos în
care sevele își corespund. Opera-
ția poate părea de laborator, con-
statarea poate suferi de răceală,
dar confluența se realizează, ima-
ginea se conturează pregnant, ca
o pinză fidelă ce refuză să estom-
peze și dimpotrivă reliefează: „Se
arată prin molecule o răscoală,
și viața-n lanțuri lungi de pro-
teine / n-avea genunchi să se ri-
dice în privirea goală / ce n-o
născuse încă nici una din retine /
Peisajul cel mai pur privește
nuclee / plantată cu fragmente de
nuclee / prin spațiul pe care n-a
fost să mai fie secvența-și căuta
în chip de trei în trei / În epru-
bete tit ce-a fost vreodată primă-
vară / se sublima-n acel miste-
rios fluid / pe care nofînța nobis-
tră-l desfășoară / și eteromatie
mîinile-l ucid / Pînă la urmă iar
cădeau — de unde? / monștri vi-
tali celule aberante / În plasma
cărora alt timp se-ascunde / ca
sufletul încarcerat în plante" (La-
borator).

Una din mișcările predilecte ale
sufletului este alunecarea, migra-
ția în necunoscut, traversarea de

104

spații ce nu-i aparțin dar care-i
conferă dreptul la căutare. Drumul
poate 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 (Zăpada silnică,
Ploi). Alteori drumul este cel al
rîrîinii, drum de cîrîță neștiutoare,
scobind temerar întunericul de
teama luminii. La rîndu-i lumina
ar 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 întreașă recuzita
visului, vis în care iluzia, element
primordial, se desface la rîndu-i
în detalii și suferă metamorfoza
prin traducerea exactă a sensuri-
lor lor. Din iluzie se regroupează
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
culminînd cu simbolul eului sau
pruncului liniștitor de latențe, ves-
tigii în stare pură, purtătorul de vi-
tor, 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
oricum semne de forță, dată fiind
vigora verbală, duritatea expresi-
iei care nu evită vocabularul de
tip argehezian și chiar mai mult:
verbi, omizi, stîrvuri, prin care nu
se scontează sonorități ci exacti-
tăți ale determinărilor. Metafora
solată nu este principal instru-
ment poetic, ci numai lanțul, în-

105

tregul poem, resimțit ca totalitate.
Metafora este de cele mai multe
ori incandescentă, furibundă și tă-
ioasă, alteori alunecoasă și puțin
stingace. Întorsăturile sintactice sînt
uneori excesiv de clasicizante,
stînjening 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-
gistice. 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
insoțit este acerbă și vizibilă de
multe ori. Poezia este fără îndoială
interesantă ca rezonanță și concep-
ție.

florin mihăilescu

alexandru george: „semne și repere“*)

Pînă 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), întîmpinat în genere cu stimă și simpatie, dar fără alte ecouri mai adînci. Cartea consacrată lui Tudor Arghezi îl aduce dintr-o dată în centrul atenției critice prin cîteva calități ce deveneau limpezi.

Ceea ce uimește mai întîi 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 prosepțime reconfortantă care nu poate să nu producă o reală plăcere spiritului emancipat de sub domnia prejudecăților. Sînt exprimate astfel puncte de vedere interesante, chiar dacă uneori contestabile, de pe urma cărora exegeza argheziană nu are decît de profitat. Poetul apare într-o lumină nouă, care incită la adeziune 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 cîmpul 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 omologați de istoria literară sau către aspectele de sinteză ale epocii moderne. Alex. George nu practică ceea ce se cheamă critica literară curentă, nicidecum cronica 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, proclamîndu-se chiar „cu totul străin de viața literară“. Judecățile și constatările sale ar fi „rezultatul unui travaliu zăvornic, al

unui om prin excelență singularitate“ (p. 6).

Și singularizarea începe chiar de la nivelul expresiei, criticul ocolind pe cît poate locul comun printr-o ușoară desuetudine lingvistică în care intră și nu știm ce doză de ironie sau autoironie amuzată. El întrebuintează astfel formule ca „pentru mai multe cuvinte“ (=motive) (pp. 5 și 19), sau, în maniera lui T. Vianu, „istovește“ (=epuizează) (p. 140) și „lucrarea literară a lui...“ (pp. 54, 88, 283, 300 etc.). Altădată, în loc de a spune „ca ciupercele după ploaie“, scrie: „precum după ploaie angiospermele“ (p. 5). Aici ironia e vădită ca și în cazurile, numeroase, de stil ceremonios, protocolar. În polemică Al. George își numește preopinentele „domnia sa“ (p. 73 etc.) sau vorbește despre „cele patru ale domniei sale arti-cole“ (p. 43).

Solemnitatea aceasta este însă extrem de periculoasă, întrucît ascunde de cele mai multe ori delimitările cele mai categorice. Criticul pare a încerca, prin variație terminologică și politețe stilistică să pună o estompă durității replicii sale, dar efectul polemic rămîne 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 politeții, spunea Paul Zarifopol“ cf. p. 5), în caracterul diferențiat al obiecțiilor 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 luminilor și trebuie observat că de data

aceasta Alex George le-a repartizat dintr-o perspectivă improprie. De bună seamă unele dintre constatările se pot susține, ele sînt chiar utile dezvăluind obiectul sub un aspect inedit, dar e o eroare a trage din ele concluzii negative, eludînd sentimentul valorii. Or, din acest punct de vedere, rezistența romanelor călănesciene, cu toate inegalitățile și insolitul lor, e probată de timp. Nepotrivit devine atunci tonul categoric al criticului (vezi p. 224), de unde și fulgerele pe care și le-a atras.

Dar Alex. George este un nonconformist al criticii, un spirit independent prin excelență, a cărui vocație pare să fie tendința spre demistificare. Remarcînd că în jurul lui Urmuz 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 stimulente foarte fecund al schimbului de opinii.

Spuneam apoi că judecățile sînt îndeobște diferențiate. Cu Al. Paleologu polemizează explicit sau implicit, dar în condiții de perfectă urbanitate și cu recunoașterea tuturor punctelor de acord, lui G. Călinescu îi contestă calitățile de romancier, cu excepția „Enigmei Otinelii”, dar îi respectă de fiecare dată dimensiunile de mare personalitate. Acest nod diferențiat al criticii pornește de la adevărul lansat încă de Kogălniceanu conform căruia opera este obiectul ei și nu autorul. Oricîtă unitate pretinde a demonstra personalitatea creatoare în toate actele ei, nu trebuie negat că uneori și bătrînul Homer ațipește.

Pluralitatea interpretărilor în critică, am spus-o și altădată, se datorește faptului că polivalența sau polisemia obiectului artistic se dezvăluie numai prin înmulțirea conțextelor interpretative, latențele operei neputînd 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 posibilitatea certă de a avansa adevăruri relative, nu însă și subiective, într-un proces istoric înfinit de aspirație spre adevăruri absolute. Această împrejurare asigură caracterul inepuizabil 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 suspunerii 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 întîlnește în cele din urmă cu concluziile cele mai strălucite și mai distincte în aparență. Timpul scoate la iveală legăturile mai profunde prin umplerea golurilor dintre soluțiile contradictorii. Cînd o opinie e sinceră, izvorîtă 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, spionându-se cu nepăsare sau respect, cu ciudă și în taină; astfel ele ating un moment de înfruntare, 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 celui alt. 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 că ștergătorul limpește; abia se adâncește sondarea psihologică sau se deschid sufletele și imediat se petrece stagnarea, suspendarea mersului unui gând, sau a unui sentiment și efectele potențiale sînt 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 sîmbure incendiar care 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 hotărîri. 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 înfruntare 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 își trimit replicile fără să se întilnească.

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 studentie — 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, o glorie pe care nu o mai spera. Singurul care îi cunoaște taina este Bogdan; pentru el, furtul săvîrșit de către tatăl său — care ocupă un post însemnat și se bucură de stima celorlalți — are drept consecință înfrîngerea 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 târziu, 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 neîmplinire: 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.

Starea în care se mențin este aceea a unui compromis cu ei înșiși din care nu se pot salva, deși încearcă forțând adevărul.

Sînt interesante în carte unele notații ale autoarei, așa zice chiar — indicații regizorale, care fac decorul, sau au rolul de a mări intensitatea întâmplărilor: „Seară violetă de vară. Nervozitate. Cuvintele Sandei înțepă, ciupec, zgîrie”.

Senzația continuă de trecere a timpului, de anticipare a unor evenimente grave este dată de o sacădare a cuvintelor, de notații foarte concise: Mama băieților „ieși, se întoarse, reieși, se reîntoarse, aduse, așternu, orîndui, tăie, unse, umplu, distribui“; sau: „...ochii experți, uzați, lunecară, ciupiră, spicuiră, zviriliră în lături, se fixară la ultimele rînduri, la numele menționate...“ Frecventă este și repetiția de adjective, care aduce o undă de lirism în atmosfera cărții: „Lunecă, alunecă pe miini, pe ochi, albă, argintie, fluidă, dulce, neliniștită, tristețea tinăra între pereții mici și albi”.

m. nițescu

Valeriu Cristea: „Tînărul Dostoievski”

În lucrarea sa apărută la sfîrșitul anului trecut la editura „Cartea românească”, Valeriu Cristea se ocupă de opera elaborată între 1846, data publicării primului roman, *Oameni mari*, și 1849, anul condamnării

și deportării în Siberia, care încheie prima perioadă din creația lui Dostoievski. Scopul lui este de a demonstra continuitatea operei scriitorului rus, negată de unii exegeți, de a infirma părerile potrivit cărora 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 literare, fără „repercusiuni de ordinul revelației mistice”, că „premisele marilor realizări de mai tîrziu „trebuie căutate „în cuprinsul activității literare însăși, în perioada începuturilor”. „Studiate prin prisma unui *comparativism intern*, spune el în continuare, primele manifestări literare ale lui Dostoievski se relevă surprinzător de bogate în anticipări. Scriitorul universal de mai tîrziu se prefigurează în debutant”.

Amestecul de „sentimental” și „demonic” din caracterul personajelor dostoievskiene, „ambiguitatea” lor ar fi, astfel, o dovadă peremptorie 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 piinea caldă, el caută, bănuitor, amprente de gheare”.

Fără îndoială că nu se poate vorbi 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 artistice. Dar nu poate fi negată, sau considerată „pur exterioară” nici experiența 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 sumbră i-a accentuat anumite predispoziții. E greu de afirmat că și

pe marginea cărților

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* care 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. „Frămîntările 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 întunecate și îndărătnice, de a deveni, prin acumulare, un capitalist, un stăpîn, 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 circumscrise precumpănitor la un realism de sursă gogoliană, spre deosebire de marile opere ale maturității, cu viziunea lor tragică asupra omului și avînd implicații de conștiință.

Palzunkov, care plînge sincer după fiecare ticăloșie pe care o face, este și el un personaj ambiguu și anticipativ: „Amestec de josnicie și generozitate, de servilitate și demnitate, de lașitate și curaj, de iubire și ură, Palzunkov, care anunță prin complexitatea sa deconcertantă pe omul din subterană din *Însemnări...*„, pe Lebedev din *Idiotul*, pe Trusoțki din *Eternul soț* și pe Fiodor Pavlovici din *Frații Karamazov* reprezintă una dintre creațiile cele mai importante din perioada debutului prelungit 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 descendență 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 embrionare, 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 Ordînov se vor cristaliza cu vremea luciditatea corozivă a omului din subterană, orgoliul napoleonian al lui Raskolnikov, argumentele de refuz al creațiunii ale lui Ivan Karamazov“. Sau: „Precum un stejar există, virtual, în întregul lui, cu uriașa sa coroană cu tot, într-o minusculă ghindă, toată opera lui Dostoievski se află cuprinsă în nuvela de la 1847“.

Impresia este că autorul forțează notele anticipative, că observații 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 „te-

temele" scriitorului. („Cîteva din principalele teme dostoievskiene, timpurii sau de maturitate, se concentrează în acest personaj într-un fel de sinteză: tema copilului, a visătorului, a cruzimii, a vinovăției"). Nu știu exact ce sens acordă el aici termenului, dar nu cred că se poate vorbi la Dostoievski de teme, mai ales în opera de maturitate. Literatura sa e una de obsesii, în care „temele" nu sînt decît aspectul exterior, prezența concretă a obsesiilor.

Așadar, Valeriu Cristea afirmă continuitatea operei dostoievskiene, aducînd drept dovadă elemente anticipative din prima perioadă și justificînd astfel viziunea fragmentaristă a unor exegeți. Ceea ce corespunde, de altfel, într-un alt plan, și postulatul unității fundamentale a marilor personalități creatoare.

Necesară și justă, demonstrația empirică nu este și suficientă. Ea nu are suplețea speculației, legitime în cazul lui Dostoievski, care trebuie să surprindă structura intimă a personalității artistice, formula sensibilității estetice.

Correspondențele de situații, teme (care se pot afla și la scriitorii străini) nu ar fi concludente fără aceste corespondențe psihologic-spirituale. Acestea l-ar fi dus pe critic la confirmarea continuității, dar la sesizarea mutației axiologice care survine în cea de a doua perioadă.

Dacă există (și există) elemente de observație critică, comune celor două perioade, semnificația lor este

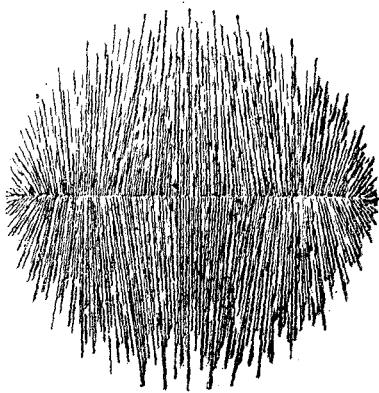
esențial alta. În prima perioadă ele au, cum am anticipat, o finalitate socială, în timp ce în operele capitale aceleași elemente se restructurează în sfera și sub imperativul conștiinței.

Este vorba deci de o mutație axiologică din social în planul conștiinței. Așa privite lucrurile, va trebui să luăm în considerație nu numai continuitatea ci și discontinuitatea operei lui Dostoievski.

Dacă ar fi să căutăm o analogie, am găsi-o în relația de continuitate și discontinuitate dintre *Fata în grădina de aur* și *Luca-fărul*, prima constituindu-și alegoria din elemente de mit, a doua dînd aceluiași elemente o dimensiune interioară, inexistentă în prima.

Insuficiența opticii și deci și a demonstrației vine, între altele, din absolutizarea comparativismului interior, 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 întru totul punctul de vedere al autorului și nici întotdeauna unghiul din care el își desfășoară demonstrația, trebuie 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 planului lucrării sale. Într-un limbaj fluent și frumos, criticul și-a realizat integral intenția.



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, unelte 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 decât de oglindirea directă a individualului, a fenomenului, a întâmplătorului, 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 câștigarea 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. Fînd 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. Cuvîntul stimulează, prin intermediul căilor auditive și vizuale, ariile analizorului cortical scurtcircuitînd instanțele inferioare ale gîndirii senzoriale și generînd astfel, posibilitatea gîndirii, 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 pretînd 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 decît prin stabilitatea relativă a formelor logice. Oricît de apropiate filogenetic de om, animalele nu pot oglindi decît 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, ci i se adaugă doar. Omul nu trăiește numai în noosferă, ci și în biosferă. Transformînd 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 constrîngere 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 „suferă“ 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 cîteva sute de ani, antropocentrismul primește lovituri din ce în ce mai grele. Copernic a demonstrat că pămîntul 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 decît 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 decît „negentropie“ sau „antientropie“ care înseamnă mai mult opoziție decît 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 înconjurător.

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-produsului 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, cît 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 cuvinte. A doua unealtă îi permite omului nu numai să perfecționeze primele unelte, dar și să făurească altele noi, iar a doua articulație îi dă posibilitatea nu numai să sporească informația senzorială printr-una intelectuală — datorită forței inductive a metaforei — dar și să creeze, prin sinteză, altele noi.

A doua unealtă și a două articulație se aseamănă între ele prin faptul că amîndouă sînt doar indirect legate de procesele de producție și de comunicare pe care slujesc. A doua unealtă produce unelte, nu bunuri de consum, iar a doua articulație produce cuvinte, nu idei de comunicat. Una produce mijloace de producție, iar cealaltă, mijloace de comunicare. Ambele cîștigă față de procesele pe 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 care 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 reintrebuințabile de la mesaj la mesaj și care sînt monemele: cantitate care este pe măsura tuturor memoriilor umane, chiar cele mai sărace“¹.

„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“².

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 succesivele „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 uriașă 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 „ocolirea 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 neconținut 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 umane.

„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 ultra-sunetele 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. Fiînd 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

înceapă transformarea conștiință 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 decît 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 semnalului într-un semnificant sensibil și o semnificație inteligibilă, adică transformarea semnalului 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 decît 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 „cîmpul 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 — limba — 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 limba, 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 „Orologiul“ de Anotol Vieru decît în „Balada“ de Ciprian Porumbescu. Frumusețea primei compoziții este mai profundă decît a celeilalte. O valoare 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, hipertrofiind 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 cuvintului 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 rămâne 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 decât în respectul condițiilor fundamentale ale comunicării”¹, subliniază André 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 în stare născândă; 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 știre nouă, cel puțin o nouă atitudine. Cine se exprimă

numai prin „locuri comune” exprimă gândurile 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. Înformația vehiculată de o anumită expresie este invers proporțională cu probabilitatea apariției ei în cadrul unui discurs. Stil înseamnă surpriză. Cu cât valoarea stilistică a unei expresii este mai mare cu atât 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, atât denotativă, cât și conotativă. Denotația unui cuvânt 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 atât prin cunoștințele pe care le posedă, cât 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 suga lapte din belșug. În fața a două cuvinte care transportă aceeași noțiune, Francezii

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

și 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. Lîmbajul 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. Lîmba 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, intervenînd cu comentarii, cerînd actorilor să-și interpreteze cu umor personajele ei. Picasso modifică contururile, Moore golește volumele „Schönberg „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 stîrnească risul...

Stilul nu rezidă, așadar, 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 fărîririi semnificației, ci arta actului însuși de semnificare. Expresivitatea unei opere rezultă din mișcarea spiritu-

lui, în ambele direcții, de la sensibilitate la intelect, de la semnificant 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 înfelesul acestui cuvînt, nu și în alte împrejurări, de pildă cuvîntul zdruvăn“¹. Dacă un semnificant este cu atît mai „motivat“ 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 cuvînte“, iar Roland Barthes vrea să se ajungă la „comunicarea gîndirii 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 urit, 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 încrămenit: 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 gândit 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 prezent istoric și participă la via lumînă evocativă a acestui timp; isprăvile adversarilor sînt narate la trecut și împinse, odată cu acesta, în planuri mai umbrite ale reprezentării”¹. 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 gândi 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 anumite 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 viitoarea vîntoare, 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. Urcînd, semnificarea este cognitivă, iar coborînd, semnificarea este expresivă. Trecearea 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. Uriașul tezaur de concepte din limbile actuale a crescut dintr-un și mai uriaș cimitir de metafore moarte. Conceptul este matricid. Își ucide metafora care i-a dat naștere. O imensă masă de metafore uzate se află la temelii 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 unghiuiri de vedere. Libertatea fiecăruia față de limba pe care o vorbește crește proporțional cu originalitatea gîndirii sale. Originalitatea unui gînd 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 umidimensionează limba, hipertrofiază numai una din cele două funcții ale ei: cea afectivă. Funcția cognitivă este astfel atrofiată.

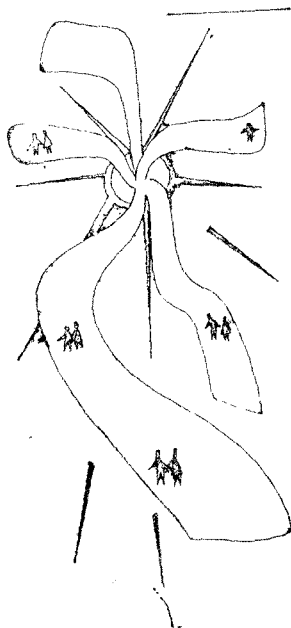
Istoria limbilor este istoria creșterii distanței dintre semnificantul verbal și semnificația intelectuală; ideile devin din ce în ce mai adînci și comunicarea lor din ce în ce mai extinsă. În limbile culte, distanța crescîndă dintre sensibilitate și rațiune permite trăirilor afective să se transforme 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, restringe 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 decât 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. Bogăția 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 răspindesc 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 extravaganțele vestimentare. Argoul este o contestație minoră și facilă. Spiritul critic nu devine eficient decât dacă se exprimă în limba întregului popor.





ciudata întâlnire cu theodorescu- sion

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 cuvîntului, 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, văzută 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, fixându-se abia târziu, 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 cât de ciudată pe atât de semnificativă. Expoziția însăși ne îndeamnă să credem că Sion și-a creat opera privind când pe geamul atelierului lui Cézanne, când pe al lui Derain, când pe al lui Ressu, Steriadi, St. Dimitrescu, Tonitza, și poate al multor altora. Sînt artiști care au trecut în viața lor prin zona de atracție a unui coleg sau înaintaș, momentul marcîndu-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 fîntînă — variații pe tema legendei fîntîinii 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 scurtă, 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, salvîndu-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-

legi ai săi, pune o lumină specială asupra acestui unic personaj.

Într-o tinerețe zbuciumată în oarecare măsură de nevoi dar, mai mult 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 copilărit în mijlocul oamenilor simpli, descoperind viața de la țară și peisajul atunci când asimilase deja solide noțiuni de istorie veche, Theodorescu-Sion vede în țărani niște ființe cu existență perenă, rămași falnici în ciuda timpului, așa cum erau pe vremea îndepărtărilor noastre strămoși, iar nu ca pe niște contemporani ai săi. Scenele cu femeii la fântână 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 înfipite în trecut, spre care privim din perspectiva noastră contemporană.

Symbolismul, 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 înzestrat 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 reînvierea 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 i-a 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, Palady, Petrașcu, Ghiață și alți cîțiva, nu ne vom aminti într-o enumerare mai concisă și de Sion. De ce oare? Talentat a fost, într-atîta 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 poezilor și a scriitorilor cei mai rafinați ai epocii. Într-o existență nu dintre cele mai lungi (1882

—1939) împrejurările i-au fost fapte: prestigiul dobândit, autoritatea asupra contemporanilor, onorurile consolidând 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 rezultat al perfecte omogenizării 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, apt să străbată opera în întregime, s-o transforme într-o piatră prețioasă cu infinite fațete, iar pe autorul ei, unic și riguros diferențiat în mijlocul colegilor săi. Lângă 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 necrystalizate 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 până în prezent, ca și al „Adevărului literar“ pun la îndemina 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 săpirograf, 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 îndemina 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 confidentiale, mușegăite și vai! necunoscute. Aurel Martin, diriguitorul Editurii **Minerva**, 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 nenumărate 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 atragerea 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 atît 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 ?

vlaicu bârna

premize acuzatoare

La fiecare sfîrșit 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 sînul bisericii, iată numai cîteva 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 amprentele 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 libération**” care angajează semnătura lui Philippe Roquelpo. Și anume vom transcrie, cuvînt cu cuvînt primele trei alineate ale articolului: „Mîntuire și eliberare? — **se întrebă 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 mîntuirea pe buze? Mîntuirea creștină! Se zice că în afara bisericii nu există mîntuire. Mizerie! Simți rugul, spada, oprimarea, cotropirea; fata mai mare a bisericii și glorioasele ei colonii; sfînta frazeologie; civilizația creștină; liturghia pe a-fetul tunului; sîrutul 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 legănîndu-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 ferveoare. De ce nu stupefian-

te ? Și de ce nu mai degrabă orgia brutală a drepteții și a sîngelui răzbuinării ? Sfarîmați lanțurile ; prăbușiți zidurile ; opriiți acest mers al lumii pe care numai cei bogăți îndrăznesc să-l numească ordine“...

Dar să ne oprim aici. Din premi-sele enunțate mai sus este limpede

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

andrei savu

„telecinema“ de radu cosașu

Mi se pare un paradox faptul că Radu Cosașu, 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 Hommes“, „Telecinema“. O alta ar fi, poate, suspecta solitudine 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 bănuieți — 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 zgîlți 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 „serii 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 cronică 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, Gérard Philippe, Michèle Morgan) sau despre filme (**Nimeni nu știe nimic, Umbrele 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 cărui 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 zîmbet 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 altceva 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 : **imposibilitatea... un joc dacă nu chiar secund, în orice caz deloc secundar pentru buna noastră dispoziție și bunul simț cu care trecem pe pămînt. Un joc pe care trebuie însă să-l joci fără a fi terorizat de**

nenumăratele 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 conceadă că, uneori exagerează — ceea ce nu-l 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 omenești. „Hobby“ sau nu, croniclele lui Radu Cosașu fac parte integrantă din scrisul acestui patetic martor al contemporaneității.

maria-luiza cristeseu

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 atîtea 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, totală, rămîinînd 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 gîndim 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 gîndire 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.n.t.

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 mîină 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 (cu ramificații editoriale) și începe a parada curajos, făcîndu-se că dă cu barda-n dumnezeu, învîrtind îndemînatec o bită cu care „atinge” în dreapta și în stînga, vai!, mîndru de sine și de încurajările celor care-l patronează. 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 distribuiri și gospodăririi valorilor artistice, alegînd calea *scandalului*, un mare poet dispăruș 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 supraîncărcă prin preținse 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, însetat 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. m.

microdicționar literar: juvenil, juvenilă

Ingenuitatea entuziasmului e calitate care pune ordine în spirit. În acest sens juvenilul capătă dintr-odată accepții pozitive. O îndelungată tradiție jurnalistică ne-a obișnuit cu similitudinea juvenil-nepriceput, stîngaci, difuz, nesigur. Există însă în acest termen un sentiment al combustiunii 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 salvarea 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 până 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 ferduitoarele 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 gîndirii generatoare a celor mai uluitoare descoperiri pe toate tărîmurile vieții sociale. Juvenilul reprezintă în același timp și o valoare etică. Este expresia îndrăzelii 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 fișnită din primul jet al unei conștiințe zbuciumate, adînc ancorate în prezent, — cu inerentele-i impurități, dar proiectînd mișcări individuale pe dimensiunile evoluției istoriei, timpul o va selecta pe aceasta din urmă.

vl. s.

lacrimi, 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, dîrză, optimistă, sensibilă și știe un adevăr fundamental: „în

iubire nu e loc pentru păreri de rău“. Dar, mai ales, de ce să rămîna singur un băiat atît de tînăr, talentat, cinstit, dîrz, optimist, sensibil și care a aderat la adevărul fundamental că: „în iubire nu e

loc pentru păreri de rău". La ieșirea din sala de cinematograful, lacrimile prelinse pe furis, ca prin farmec, se usucă, rămi nedumerit, cel mult cu hotărârea fermă de a-ți face un control medical măcar la trei luni o dată, așa ca să n-ai surprize. „Love Story“ trece pe lângă 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 pornografii 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, rulara acestor două filme în paralel! În ambele este vorba de un tânăr care moare în urma unei boli incurabile, vinovat fiind doar destinul. Dar, în timp ce Wajda reușește să impreg-

neze pelicula sa de sentimentul indetermînării 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, îl face să judece viața din perspectiva abisului nemăsurat. Dar noi, muritori, sîntem 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 Oliver este măsura morții. Prilej pentru omul comod să se simtă pe un teren ferm care 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 „Luceafărul“, criticul și prozatorul Alexandru George mărturisește a fi ispitit de gîndul alcătuirii unei antologii a aberațiilor critice. Propunerea, numai aparent paradoxală, pornește, în realitate, dintr-o serioasă și responsabilă preocupare pentru dialectica recepțării 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?... 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".

Impărtășim propunerea lui Alexandru George, îi dorim să se lase

după în ispită și, la rîndu-i, să-i ispitească pe editori, iar celor care, eventual, ar obiecta că ne-ar trebui mai întâi o antologie „adevărată“ a criticii literare, nu le putem răspunde decît să se lase și ei duși în aceeași dulce și tuturor profitabilă ispită.

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 Exupéry, 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 rînduri sînt un adevărat poem care face elogiul aparatului de zbor și inclusiv a mult hulei civilizației tehnice, îl reproducem aici, împreună cu întrebările, convinși că restituirea, pe care i-o datorăm lui V. Firoiu, este o adevărată perlă regăsită. Iată textul:

— De ce scrieți, domnule de Saint Exupéry ?

— 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, splendidă 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 Exupéry ?

— Îmi place fiecare loc unde trăiesc oameni, în care pulsează năzuința ca fiecare să-l lase pe ce-

lălat să trăiască 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 cît mai mulți, de oriunde, de pretutindeni, să se apropie. Desființînd 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 marii, 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..."

„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 întreprinse, căci am așteptat-o mai bine de un an și semnificația ei poate să fie crucială în evoluția baletului românesc „de mare montare“. Firește, 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 întîrziem 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 ardat 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 însemnează 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 Gusti, 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 îi dictează muzica, chiar dacă el nu ar fi fost — cum este — aceeași persoană cu tînăra colaboratoare a lui Gusti și cu matura autoare a premierei absolute? Fără 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 restrânse — au fost antrenate capete de afix 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 fapta. Floria Capsali și Mitiță Dumitrescu, limitați totuși de parametrii numiți mai sus, au propus propria rezolvare a preluării tezaurului folcloric de către coregraful 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 folclorul 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 fundaluri (scenograf: Roland Laub) cu porumbei de turtă dulce, cu peisajul unei grădini în „vol 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 idilism policrom, străin celorlalte componente. În orice caz, scena goală, îmbrăcată doar în perdele, era — socotim — o ambianță mai potrivită pentru această țîșnire de vitalitate care este „Nunta în Carpați“.





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 aventuri? 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 deliciu această modalitate de transmitere

a unei concepții și experiențe de viață, nu fără sens pilduitor, sub aspectul unei cozerii unde confesiunea și amintirea se-mpletesc cu opinia estetică sau critic-literară. Printre capitole se înscrie și un elogiu 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 cît 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 ardelenne 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 urzînd 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 izvorîtă din nevoile de progres ale poporului. Din viziunea plină de bun-simț, fundamentată pe o cultură solidă,

*) Ed. Albatros, 1971

se relevă încrederea în forțele omului ca individ într-o perioadă de angoasă 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, organice, acele exemple ilustrative din istoria culturii încit să închege o imagine unitară asupra lumii.

aureliu goci



virgiliu monda: „corabia pe uscat“*)

După încercări poetice circumscrise simbolismului și intimismului minor („Fintînile 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 maldive, stingerea unui clan aristocratic devitalizat. Psihologia romantică a eroului conștient de o dam-nare aproape fatală, ajungând, după încercări eșuate de adaptare la regimul realității, să deconșteze condiționările destinului, se sprijină pe date reale, verificabile la nivelul științei și al practicii medicale

Romane de interior, gravitând în jurul unei familii sau al unui mic grup comunitar dezagregându-se în momentul în care conștiințele maldive 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 ambiant, autorul particularizează „naufragiul” existenței acestora. Eroii eșuează în nefericire sau moarte în clipele de aparență acalmie, când 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 decât 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 decât voluptățile culinare, și de nepoata sa infirmă, Cecilia. În același imobil au închiriat câte un apartament: Alfons Guggenbluth, co-

*) Ed. Cartea Românească. 1971

merciant și Vasile Bușniță, ceasornicar, amândoi falimentari; frații Deleanu și Filip, adolescent fizic, cu pasiunea obsesivă a pianului, Felicia, studentă la filologie; Ulpia 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 narative, 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 chiriș ca oricare altul.

Creatorul prin renunțare care este George — înainte de război scrisese un roman de succes, „Termișii” — se împrietenește cu Filip Deleanu, întreține vagi relații erotice, atât cât își poate infringe complexul infirmității, cu Felicia Deleanu, se face părtașul experiențelor de „pătrundere” în iad ale lui Ulpia 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 un motiv s-a sinucis. Ciochină trăiește cu obsesia acestei morți fără sens și în virtutea unui misticism elementar sapă timp de douăzeci de ani o galerie subterană pentru a întâlni una din porțile iadului.

George, devenit prin mutismul său 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 asfiziază în subterana sa diabolică; Luiza moare la naștere; Anastasie Stoia nu rezistă pierderii celor doi copii ai săi și inebunește, „naufragiind” pentru a doua oară, „pe uscat”.

Romanul lasă nedecisă evoluția câtorva 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, exprimând aceeași derută psihologică provocată de deosebite traume organice, ultima carte a lui Virgiliu Monda aparține tipologiei romanești cu care autorul ne-a obișnuit.

alexandru lungu



radu cârneci: „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 originară (bine demarcată prin cărțile anterioare) pentru a emigra într-un teritoriu înmiresmat de ispita necunoscutului. Reîntinindu-l, ne apare ne-schimbat la înfățișare; dar vocea lui are un sunet în plus sau în minus, parcă o pasăre de umbră și-a ales cuib în vocale, parcă o ninsoare incenușată cade prin coșoane; dar privirile poetului au un sclipăt mult mai înclinat, parcă o negură neîmpăcată s-ar scurge din

flori privite 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 nu e adevărat. Dar în evoluția intimă a poetului, prin lucrarea pe care timpul său propriu o duce nevăzut, această distanță și această durată există.

Exultanța predominant senzorială dobîndește 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 înteișită, nostalgia aspră și tristețea bătînd spre fărîmuri tragice. Poetul se află în punctul geometric al maturității interioare („O, femeie, duhul meu / a intrat în amiază și arde / ca un pom rodîndu-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 eurgere. 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 / 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. Ecourile 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 închinatelor mamei (Dor mereu) și tatălui (Psalm de moarte), ascendența este celebrată grav, cu un adînc simfămint al continuității biologice și spirituale. În schimb, pe versantul opus, cel al descendenței, e un gol și continuitatea se rupe. Simțînd 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 concesiile 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 întîlnite. (Se știe că, de multe ori, apetitul istoric al poezilor de azi se mulțumește cu lucruri de suprafață, rezultînd suspine de flueras anemic ori zgomote zmucite de tobă). Pe lîngă 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 dobîndește cu acest volum, se manifestă prin îmbogățirea tonului ceremonios. Este vorba de o îmbogățire realizată mai mult în adîncime, dar care 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.



vlad 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 nedesființindu-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, 1972

Criticul remarcă și semnalează cu bucurie în cărțile unor colegi un progres pe linia depășirii antinomieii formă-conținut. El își propune „și pe mai departe a medita asupra echilibrului salutar dintre preocupările 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, reținzînd 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. Respingerea 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 vechii 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-

nților" (241) astfel încât am rămas cu impresia că în sistemul estetic avut în vedere de Vlad Sorianu, stăruite 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?

Astfel, Vlad Sorianu are în vedere cărțile cele mai importante

apărute în ultimii ani și este un analist atent, fin, plăcându-i să fească 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, corordonându-se cu obiectul său, adevindându-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 înfeles propriu, ale criteriilor valorice solicitate de exeget” (p. 6).

Lucia feneșan



Mihai 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 la prima sa apariție editorială, volumul său de versuri dă impresia că aparține unui debutant, căci rătăcește încă într-un hățiș 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, atît prin tonul inegal cît 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 adincă. „Scrisorile” par a se adresa unei femei imaginare, („trup de femeie, / lucios și dorit”, „mîngîierea cît o cîrțită 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 / cu o noapte fără tine voi fi”, ce coexistă cu formulări complicate, prețioase: „clipe clipe ochi gol de clopot / cînd nu te văd / cînd duiosă aerul mi te ascunde / refuzînd să se strîngă în lungi coridoare / să facă loc de departe / cotului tău aplecîndu-se / palmele tale care mîngîie / vechi mobile de familie / refuză aerul ochilor mei / blînde spirale...” sau: „pe cine să mai aștept / trist ca fiul pianului / care e clipa cînd începe declinul / cînd se subțiază

*) Ed. Eminescu, 1971

pielea ca / foiața de pergament /
 nimeni nu știe să răspundă / ceul
 întoarce și obrazul celălalt /
 pe cine să mai aștept / patul e o
 femeie indiferentă / și nemulțu-
 mită...“ sau : „suferim fără să ne
 dăm seama / de pe urma faptului
 că simtem / de pe urma faptului /
 că liniștea mare a fost întreruptă /
 încăodată / la ivirea trupului nos-
 tru / clădit pe țevi subțiri / de
 arme de vânătoare / cită moarte
 avem înăuntru / în țevile lus-
 truite / 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
 Dușescu : „fiecare din noi vorbește
 o limbă / buzele noastre neinvă-
 țate suferă / și punem accentul
 greșit / când pronunțăm dragoste /
 și când pronunțăm moarte sau ui-
 tare / deși aceste cuvinte ar tre-
 bui spuse / așa cum le spune apa /
 și cum le spun pietrele / între
 ele / într-o mare tăcere...“

„Ceaiul de la ora cinci“ este o
 aglomerare de tablouri și simbo-
 luri, scrise pe tonul ușor ironic al
 lui Marin Sorescu.

Spre deosebire de „Scrisorile de
 dragoste“, poeziile părții a doua din
 volumul lui Mihai Dușescu sînt
 scrise într-un limbaj simplist, ce
 eșuează în gratuitate și prozaism :
 „și am făcut un fel de ferpăre /
 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-
 țimplare din / 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 cuierele somptuoase /

de-a stînga și de-a dreapta ușii /
 valeți cu mînuși albe / îi servesc
 în această / frumoasă îndeletni-
 cire / 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 cu totul la întîm-
 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 urîță / 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 / să vă montez
 mîna în clavecin / cu cheia asta
 specială acum cîntați între / timp
 noi croșetăm împreună pe / o te-
 mă de Liszt sau ne facem că /
 adunăm frumoasele flori din co-
 voare / 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 citește versuri de
 Dante pe fotolii Louis XV. Și în
 această parte găsim prozaisme : „mă
 întrebasesem înainte de ceaiul de /
 la ora cinci și cum răspunsul ve-
 nise / de la sine afirmativ pre-
 gătisem un / 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 / poetului și deci
 începui să citesc cursiv“.

Rămîne ca Mihai Dușescu să-și
 definească mai bine formula artis-
 tică personală, ce pare a fi aceea
 a notației încă insuficient de per-
 sonală.



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 încredințază autorul, analiza sa a avut în vedere „sunetul specific pe care opera shakespeariană 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 shakespeariene

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 interdisciplinar, 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 sînt 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 Scaterton. (Nu-i vorba, că și numele italienești sufereau aceeași francizare: de pildă pentru Laura — Lora). 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, Bariș 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,

*) Ed. Minerva, 1972

sinonim cu ideile avîntate ale unui romantism militant.

Cel care depășește faza precritică de receptare a mesajului shakespearean este Eminescu. Capitolul Momentul Eminescu este remarcabil ca analiză a subtililor 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 shakespeareiene 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 tot (cf. MS. 2261).

Capitolul final al lucrării este dedicat tendințelor contemporane în aprecierea fenomenului Shakespeare (traduceri, lucrări critice etc.). Interesantă ar fi fost și discutarea modului original de punere în scenă a unora din drame sau comedii de către regizorii români. În viziunea regizorală apare, cred, și mai pregnant „sunetul specific” al operei lui Shakespeare în cultura română, do-vedindu-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.

Referindu-ne cu precădere la cartea de față, com 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 cel-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

*) Ed. 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, ridiculizînd-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. Cînd o replică este comună pentru două personaje, situația este inversată, punînd în lumină resorturi umane pe cît de firești pe atît de nebănuite.

Asistăm adesea la o hilaritantă și dramatică inversare a rolurilor: studentul devine decan și decanul studentul, consumatorul chelner și chelnerul consumator, și pentru ca totul să capete dimensiuni cît mai evidente, vizînd absurdul situației, femeia devine bărbat și bărbatul femeie, etc. Nu personajele se folosesc de replici, ci replicile se folosesc de personaje, creîndu-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 sînt: Poetul, Nevasta, Intrigantul, Secretara, Doctorul) nu mai mănîncă 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 paralizază 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, cize-lînd 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 atîta timp cît nu știi! „Cînd aflî, e prea tîrziu! 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 „efecte magice“, acelor „cîmpuri 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, stăpin 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 bălu



al. zub: „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 Române merită toate laudele specialistului. Pentru întîia 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 întîrzia să iasă la la iveală în anii ce vin.

Editura Enciclopedică Română a avut și prevederea de a medita anterior asupra unei structuri care, în linii 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.

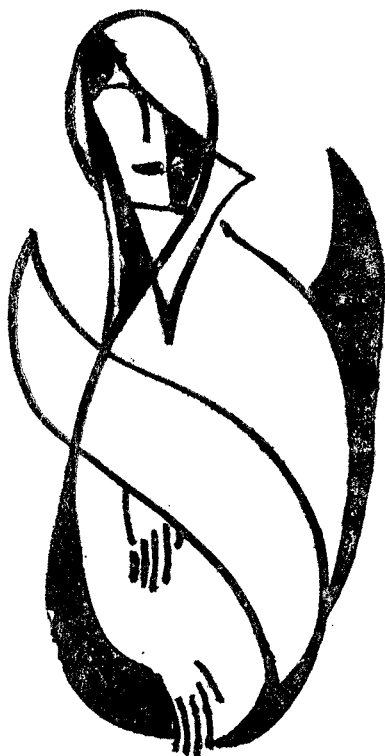
*) Ed. Enciclopedică, 1972

In a doua parte a volumului, aproape 2000 de referințe, și acestea foarte judicios clasificate, consemnează lucrările referitoare la viața și activitatea lui Mihail Kogălniceanu.

Cea mai mare parte a referințelor sînt analitice. In cazul operei, piesele sînt descrise succint. Articolele și studiile mai însemnate despre Kogălniceanu sînt ingenios rezumate prin indicarea structurii compoziționale.

O „Introducere“ despre personalitatea scriitorului deschide „Bibliografia“, urmată de o amplă „Cronologie“ (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 rapida căutare a materialului trebuincios. Cînd bibliotecile noastre vor număra cîteva zeci de asemenea „Bibliografii“, munca istoricului literar va fi considerabil înlesnită.



La rubrica duminicală de „adnotări“, organul Comitetului Central al P.C.R. publică articolul intitulat „O cvadricentenară 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 Schesäus, 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 Schesäus 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 Schesäus 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 Schesäus 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 istorice de clasă. Talentul poetului apare 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 e plină de avînt. Opera sa atrage, încîntă, 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 Schesäus a imortalizat 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 închinatate scurte, dar caracteristice prezentări, și fiecărei cetăți i se atribuie, în spiritul timpului, o onoare emblematică.

„Mediașul era în vremea lui Schesäus o așezare mică, cu 2500 de locuitori. El a dat însă spirite minunate. Unul dintre acestea a fost și Christian Schesäus 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 adaosuri descoperite în ziarul „Tribuna Sibiului“ (Nr. 1229) care ne informează că Christian Schesäus s-a născut la

1540 în Mediaș, ca fiu al judeului regeșc Stefan Schesăus, aparținând patriatului sășesc. 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 ecleziastică, la Cluj, apoi într-un sat lângă Mediaș. A murit la 45 de ani, în 1585, secerat de ciumă.

N. VANCU

„argheș“, 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 că 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 tirziu, poate degradat, depărtat de lumina lui de început, oferit lenevos nu atît cercetării lui-, cide, cît aplauzelor comode, cu fama generos marcată de trecerea și pe alte scene, ale străinătății, spectacol ținînd 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 (cînd 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 inezestrării comicilor noștri mai noi, în prag de abrupție clasicitate, e sacrificată esența operei caragialești. Asistăm la devălmășii policrome de situații inventate, personajele sînt cu nemăsurat civism coborîte spre zone de implacabilă „corosivitate“, abstrase ori-

cărora asemuiri 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 fervoare grotescul, morbidul, monstruosul, etc. Se nesocotește lumina măștii comice a clasicului de la 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 neinspirai) replici de ei brodite, umplîndu-ne auzul de hiriituri 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 „văleu !“, apare în spectacol și un „haoleu mamă !“, sticleuță și bilet devin „sticleuță“ și „belet“, iar în scenele de carnaval, Caragiu jonglează pină peste poate (și poate) cu un neferi-

cif „nu mai plinge!“ Inceț începi să te indoești 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 obsecie, mirosurile: personajele își spală picioarele în ligheane bortelitate, se scuipează cu apa de udat rufețele 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 ținută dintr-o minusculă cișmea într-un recipient ce reverberază sunete stranii, pare că minerele ancestrale sînt expuse ploilor bacoviene și mai apoi, în răsăm-

puri, apa continuă să curgă silindui pe interpreți să-i sublinieze prin tăcere, risipa. E o cugetare meschină, impură, de parcă apa e menită să ducă spre guri nevăzute conturile dezlipite ale odăii, cojile cuvintelor, convenționale, uritul. Efectul e copleșitor și mi-a dovedit la ce înălțime s-ar putea ridica marile meșteșugar al scenei și al peliculei, Pintilie, dacă și-ar considera cu și mai mare severitate mijloacele, dacă și-ar refuza succese de circumstanță, dacă și-ar tempera teribilismul...

Am reprodus îndreptățita critică exprimată aci, deoarece nu sîntem pentru anchiloza unor spectacole Caragiale „împachetate“, cum erau cele ale Naționalului din ultimele două decenii, nici pentru pauza inovație a regiei de la Notarra cu „Noapte Furtunoasă“ și cu atât mai puțin pentru teribilismele combătute de revista „Argeș“. Noutate da, dar fără estropierea textului.

V. BUNEA

„novii mir“, nr.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 cu o accentuată tonalitate filozofică, întreprinse 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 amănuntele 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 unanım“ să constate că oamenii se entuziasmează pentru lucruri diferite și chiar contradictorii. Unora le plăcea eflorescența diferitelor curente, care vedea în revoluție „o fereastră deschisă spre libertatea expresiei“. Într-o anumită perioadă, scurtă de altfel, lucrurile s-au petrecut chiar așa — însă lumea noilor relații trebuia creată sub aspect material. Ea tre-

bua 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, îndrăzneală, nemaipomenită, de către oameni apăruiți pe scena istoriei fără reflecții, fără acel „a fi sau nu fi?“ 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 conștiințios, scrupulos, real, cu detalii pină 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, lăsându-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 miinile sale opera de construire a unei lumi noi. Printre acești scriitori sînt „bătrînul naturalist Serafimovici... Boris Piniak, atît de străin de naturalism... Ilya Ehrenburg, format de poezia franceză și de pictura de stînga“. 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 ascuți 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 „Insemnări 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, de a nu reduce fructificarea literară a limbii poporului la simple transcripții dialogale, oricît de pitorești ar fi ele, ci de a remodela limbajul astfel îmbogățit în funcție de impulsul, obiectul și finalitatea actului creator.

I. P.

„littérature chinoise“, nr. 1/1972

Ca și numerele precedente, revista trimestrială de literatură chineză contemporană, redactată în limba franceză, se remarcă printr-o aleasă finută grafică și printr-un conținut bogat și variat.

Amplul reportaj redacțional „Măistrul Yen“, care deschide revista este dedicat muncii insuflețite a metalurgiştilor 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 saboșilor“ 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 cimp“, povestire ce exultă o duiosie 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. Inspirate din realitatea imediată, construcția socialistă a patriei ce se desfășoară sub cuvîntul de ordine: „Revoluția și prosperitatea producției“, celelalte povestiri semnate de Siao Ma și Ho Siao-tsing 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 lângă cele pomenite pînă aici, un scenariu de film: „Războiul subteranelor“, cîteva cronici dramatice și un studiu sintetic al lui Chong Wen despre literatura contemporană și operele sale reprezentative.

Afirmția inițială în legătură cu 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 cîteva opere de artă arhitecturală și piese rare din ceramica antichității chineze, ilustrații realizate într-o ținută artistică de înviat.

ANATOL GHERMANSKI

„les lettres françaises“, 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, „Sade, 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“, vîzînd 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 întrebat (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, comportînd numeroase medieri?” Toate aceste considerațiuni revelează mobilul cărții anticipînd 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 de această societate, cu retorica și sintaxa lui. Barthes preconizează o remodelare a „discursului”, o revoluționalizare a lui în esență.

Nu pot fi rezumate aici, din lipsă de 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 parte implicit din „operele” lui. Este, ni se pare, un necesar apendice 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 rânduri. Articolul ne înștiințează că Aragon este protagonistul unor seri literare care au 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 suprarealismul, 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, convingîndu-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 littéraires”, nr. 2315-2316

François Lévi 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-

șia 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 un scriitor“. „Dino Buzzati — spune François Levi — își datorește consacarea „Deșertului tătarilor“, emoționantă epopăe 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 maeștri ai literaturii fantastice : Kafka, Poe, Borges... mai tirziu 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 neatîngînd 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 Dalevèze „Tabloul unei vieți“, cu ocazia deschiderii de către Institutul neerlandez, a expoziției. „Sursele de inspirație ale lui Vincent 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, Théo. Dar, pe lângă aceasta, se mai află o serie 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, Van Gogh le desena. El îi admira mult 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 Samaritan, 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 cea gravură după „Angelus“ a lui Millet, pe care o lua cu el în peregrinările lui, și pe care o agăța mereu pe perețele locuințelor sale“.

L. F.



M. I.