

F ! ! 1 \ !

# viața românească<sup>v</sup>

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

# 6

**a n u l**  
**X X V**  
**iunie 1972**

PAUL GEORGESCU	3 ferma opțiune a scriitorilor noștri
PLATON PAROĂU	9 ore de dimineața ( <b>fragment de roman</b> )
VLAICU BĂRNA	32 expediție; terra promisa; jocul „de-a cele posibile”; zeei din agora; fagii; conviv
VIOLETA ZAMFIRESOJ	35 pietrele mele, dragoste

## memorialistică

ION FELEA		38 acuzat in procesul din dealul spirii
-----------	--	---

## scriitori români contemporani

MELANIA GHIRIACBSCU	46 luciditate și confesiune în poezia anei blandiana
---------------------	--

## scriitori și curente

M. NIȚESCU		52 duilki zamfirescu, bovarism și autenticitate ( <b>50 de ani de la moarte</b> )
------------	--	---

## cronica literara

EUGENIA TUDOR-ANTON	60 „privești și sentimente” de geoofoogza	
ALEXANDRU GEORGE	64 „literatura română între cele două războaie mondiale” de ov. s. crohmălniceanu; paul cornea: „originile romantismului românesc”	
MIRCEA MANCAȘ		72 mihai rolea: „prelegeri de estetică”

## pe marginea cărților

FLORIN MIHĂILESCU		76 oaragiale ca spectacol uman
IOANA CREȚULESCU	79 gabriele metinescu: „jurămintu'i de sărăcie, castitate și supunere”	
ANCA MIDIA	82 ioana postelnicu: „toate au pornit de la păpușă”; mircea ciobanu: „armura lui thomas și alte epistole”	

## actualitatea literară

TRAIAN PODGOREANU | 88 înțelepciunea unor singuratici

## confluente

AL. PHILIPPIDE | 97 stendhal, urmaș și precursor

## cronica ideilor

ION POGORILOVSKI | 101 descrierea „omului total”

## eseu

CONSTANTIN GRIȘAM | 109 relația literar-social și spiritul critic

## cronica dramatică

OVIDIU CONSTANTINESCU | 115 „vinovatul”, „poezie și muzică”, „vi-  
carul”

## debuturi lirice

ALEXANDRU LUNGU | 120 nicolae gh. lupu și gheorghe ursu

## cronica

RADU BOUREANU | 123 | nicolae tăutu |

## miscellanea

alba garoafă a candorii (**eugen loca**) – valoarea spirituală a aurului (**radu io-  
nescu**) – eclipse de poezie (**andrei savu**) – există criticii core... (**p.v.**) – limbă  
și literatură pentru elevi (**gabriel stănescu**) – simona nistor (**l.t.**) – retrospec-  
tiva bla scbmierer^roth (**vlaicu bârna**) – nocturn VI.-,cu ort cînt, atîta sînt”  
(**radu rupea**) – citeva amănunte noi despre caragiale (**ioan massoff**) – i. I.  
caragiale în ungurește (**tereză periș**) . . . . . 1 2 4

## cartea

mihai rsegulescu: „pinacoteca unei lire” (FLORENȚA ALBU) – **dmu flămînd**: „apei-  
ron” (ANDREI ROMAN) – **aurel martin**: „poeți contemporani” II. (TRAIAN  
STOICA) – **sergiu ludescu**: „stins” (George CHI-RILA) – **ion omescu**:  
„hacnet sau ispita imposibilului” (M. V. NICOLAE) – **mircea berindei**:  
„marcel proust” (BARBU SOLAOOLU) – **ștefan oprea**: „statui de celuloid”  
(ION POGORILOVSKI) – **aurora conțescu**: „ecou în nisip” (F. ALBU) –  
**sergiu adam**: „tara de rut”; **silvia țtefănescu**: „soarele ierbii” (VERONICA  
PORUMBACU) ! . . . . . 140

## revista revistelor – din farâ –

„cutezătorii”, nr. 13–16/1972 (**a.e.**) – „cronica”, nr. 17/1972 (**vl. b**) . . . . . 154

## – de peste hotare –

„voprosi literaturi”, nr. 3^1972 (**f.p.**) – „diogeo”, nr. 770972 (**lucia feneșan**) –  
„revista de occidente”, nr. 107/1972 (**andrei ionescu**) . . . . . 1 5 7

**paul georgescu**

## **ferma opțiune a scriitorilor noștri**

Conferința națională a scriitorilor (22—24 mai 1972) s-a desfășurat cu sobrietate, cu conștiința demnității profesionale și cu dorința evidentă de a contopi efortul general al tuturor oamenilor muncii de a consolida și spori orinduirea socialistă în România. Atît tezele publicate de Conducerea Uniunii noastre și discutate amplu în presă cit și raportul Conducerii Uniunii Scriitorilor, prezentat de acad. Zaharia Stancu, președintele U.S.R., s-au remarcat prin tonul grav, ponderat și lucid în care au fost reliefate succesele obținute de literatura noastră, fără a fi ocolite nici scăderile diferite ale muncii literare, tratate într-un spirit constructiv. Acelaș spirit constructiv a caracterizat și majoritatea cuvîntărilor, dezbaterile situîndu-se la un nivel demn, activ și, de cele mai multe ori, principial. Rostul Conferinței a fost, desigur acela de a marca ferm o opțiune ideologică și estetică, de a se delimita activ de alte opțiuni incompatibile cu orientare\* noastră din ultimii ani și a schița perspectivele literaturii române în consens cu toate activitățile creatoare ale poporului nostru, în consens cu obiectivul socialist, comunist al societății românești. Scriitorii

au reconfirmat cu hotărîre încrederea în rolul îndrumător al Partidului nostru, care inițiază organizează și conduce efortul tuturor celor ce muncesc — deci și al nostru — spre dezvoltarea materială și spirituală multilaterală a societății noastre socialiste, a omului comunist.

După încheierea dezbaterilor și alegerea noilor organisme de conducere ale Uniunii noastre, scriitorii au urmărit cu o deosebită atenție și însuflețire cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu, Secretarul general al Partidului Comunist Român, care a deschis activității noastre vaste și luminoase perspective. Fără îndoială că textul tovarășului Nicolae Ceaușescu vo constitui pentru noi toți un îndreptar sigur în munca noastră de viitori, că îl vom studia temeinic spre a nu săvîrși erori, pentru ca buna noastră credință și marea noastră speranță, în consonanță cu nădejdea întregului popor, să aple un reazim sigur, să rodească spre binele tuturor. Dînd glas entuziasmului și recunoștinței obștei scriitoricești, Conferința Națională a scriitorilor din România a adresat o scrisoare deschisă Secretarului general al Partidului Comunist Român, tovarășului Nicolae Ceaușescu, angajîndu-se de a merge cu hotărîre pe

drumul trasat de Partidul Comunistilor împreună cu toți cei ce muncesc pentru cel mai înalt bine al României. Va fi pentru noi toți și pentru fiecare în parte, o datorie. Datoria de Onoare de a veghea, cu o sporită fermitate, ca angajamentul nostru solemn, colectiv și individual, să fie ținut, realizat, concretizat în cărți, măsura obiectivă a sentimentelor noastre. Revistelor literare le revine cinstea de a promova o literatură militantă, de valoare, de a lua atitudine clară față de cărți sau studii ce conțin idei străine de concepția noastră despre om și lume. Cu articole de fond desemnate, anchete și „declarații” vagi, fără nimic concret, presa literară nu-și onorează rostul pentru care a fost creată. Să nu uităm că la Conferință ne-am luat angajamente și că Partidul, cititorii, obștea scriitoricească așteaptă și le traducem în fapte. Cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu va trebui să o recitim mereu spre a ne confrunta mereu cu ideile cuprinse acolo și a ne îndrepta erorile din mers. La sfârșitul recentei Conferințe privind perspectivele noastre cu mai multă luciditate, cu mai multă hotărâre.

Lucrările Conferinței noastre au avut de analizat peste trei ani de activitate scriitoricească. Orientarea generală a muncitorilor din toate domeniile, deci și din lumea literară, a fost stabilită încă la Congresul al IX-lea al P.C.R. Mai târziu, Congresul al X-lea al Partidului, analizând multilateral, și în adâncime, situația etapei actuale a societății românești, a elaborat un cuprinzător și măreț program de ansamblu, incluzând toate sectoarele vieții noastre economice, sociale, instituționale și intelectuale. Congresul al X-lea al Partidului a acordat o înaltă atenție normelor socialiste ale raporturilor dintre cetățenii patriei noastre, pe o bază de echitate, legalitate și de reală democrație. Avântul economic fără precedent, ridicarea rapidă a nivelului industrial, așezarea agriculturii pe baze științifice și, în genere, procesul constructiv de amploare ce cuprinde cele mai largi mase,

presupune un efort conștient, o înțelegere cât mai deplină a rosturilor acestei munci, o largire continuă a orizonturilor profesionale, civice, politice și intelectuale. Partidul nostru a subliniat cu hotărâre că efortul economic constructiv, consolidarea democrației socialiste și dezvoltarea conștiinței creatorilor de bunuri și valori sînt fenomene ce se condiționează și se sprijină reciproc. Construirea unei societăți românești bogate, cu un înalt nivel tehnic-industrial se însoțește cu făurirea unui om nou, omul comunist. La Congresul al X-lea al Partidului, la importanta plenară a C.C. al P.C.R., din noiembrie 1971, ca și cu alte prilejuri, tovarășul Nicolae Ceaușescu nu a conținut a ne atrage atenția că, în acest context, rolul literaturii, menirea scriitorului nu sînt numai acela de a depune mărturie asupra eroismului cu care masele lichidează rămînerea în urmă economică, pe care ne-a lăsat-o moștenire trecutul, nu numai acela de a mărturisi artistic cum oamenii, transformînd societatea, se transformă pe ei înșiși, ci și mai ales — de a ajuta ei înșiși, prin operele acestea, la o cât mai repede și deplină înălțare spirituală. Căci ridicarea tehnică, construirea unei țări bogate și independente constituie baza materială, absolut necesară a făuririi unui om nou, a creării unor relații noi între toți cetățenii României.

Acest obiectiv suprem — omul comunist — poate fi atins, desigur, numai prin construirea unei baze economice solide, dar este necesar, deopotrivă, și un considerabil efort de educație comunistă. Partidul nostru desfășoară o intensă și largă acțiune educativă. Învățămîntul, diversele forme ale educației de masă, au o deosebită însemnătate în acest proces complex, multilateral: dar ar putea oare arta și literatura, tocmai ele, să abdice de la străvechea și nobilă lor funcție formativă? Firește, nimeni nu se gîndește la o literatură „populistă” sau „pentru popor” de tipul celei dorite — în cu totul alt context și în cu totul altă fază istorică — de un Spîru Haret, nimeni nu se gîndeș-

te la o literatură școlărește-educativă, în etapa în care se află azi cititorii, mai ales în aceea de mline; nici n-ar fi nevoie de o asemenea literatură pilduitoare, i'fi se propune însă o literatură formativă, care să formeze oamenii în spiritul frumosului și al valorilor comuniste. Martori ai vremii noastre sîntem — acesta este un fapt și această vreme se cade s-o mărturisim artistic. Cred că Franța e o țară frumoasă — o cunosc din literatură — iar limba franceză îmi place foarte mult, dar noi nu sîntem scriitori francezi, nu vorbim despre societatea franceză care are alte probleme, ale ei, și dealtfel nu duce lipsă de scriitori... Orice om conștient este patriot: scriitorul este patriot de două ori: ca orice cetățean și ca ființă adine și iremediabil legată de limba maternă. Noi slujim această limbă care ne slujește, nici na ne putem gândi ființa în afara ei. Noi sîntem scriitori ai acestui popor, ai acestei vremi și despre destinul poporului nostru aflat i.i vremea noastră trebuie să depunem mărturie. Dar ca să fim martori autentici, e necesar să înțelegem, iar pentru a înțelege avem nevoie de sfatul Partidului, a cărui conducere este conștiința poporului nostru. Problema noastră Nu este dacă vom reuși să ne aplecăm spre popor și dacă el ne poate înțelege pe noi, ci dacă vom reuși să ne înălțăm atît de sus încît să-l putem înțelege. Profesional vorbind, a trăi în epoca unor atît de mari transformări este o șansă deosebită. Să o folosim din plin. Urmașii noștri nu vor dori să afle de la noi o mărturisire despre epoci pe care noi nu le-am cunoscut, ci despre aceea pe care noi, și numai noi am trăit-o. Eventualii cititori francezi nu doresc să afle de la noi cum se trăiește în Franța, ci cum se trăiește în România. Dar sîntem datori tuturor cu o imagine cinstită și Nu cu o imagine ciuntită, falsificată de neînțelegere și înapoiere politică.

Dar literatura e mai mult decît o mărturisire: ea e o formă de luptă. Luptă împotriva unui trecut de înapoiere și apatie, ce ne mai apasă, împotriva tarelor pe care so-

cietatea burgheză le-a cultivat în noi și care nu dispar imediat și de la sine. Luptă pentru noua orînduire în esența și nu în deformările ei, pentru valorile comuniste, pentru omul nou la a cărui fericire putem contribui. Luptă împotriva a ceea ce e vechi, urît, meschin în noi înșine, luptă pentru a ne depăși și a fi vrednici să le vorbim altora. Să nu uităm că scriitorii ce ne-au precedat, mării noștri înaintași, au fost ei înșiși luptători, luptători în condiții neasemuit mai grele. Cea mai înaltă a noastră menire e de a contribui efectiv — în condițiile create de revoluția socialistă, alături de ceilalți factori formativi, călăuziți de Partid — la formarea cît mai deplină a omului nou. Ideea e bine formulată în Raportul conducerii Uniunii Scriitorilor: „Literatura, în felul acesta, nu rmai este un factor secundar, mîrginindu-se doar să înregistreze modificările din peisajul social și uman, ci un factor activ de înrăurire, de modelare a conștiințelor și în aaeest fel și a întregii societăți. Acest rol activ, sarcină de seamă și realistă, nu se poate realiza fără o mare claritate și fermitate ideologică, fără conștiința scopurilor pe care le urmărim”. Președintele Uniunii scriitorilor a subliniat, în continuare, că literatura angajată este o literatură autentică, de o înaltă valoare, ce include, într-o reușita artistică, o atitudine socialistă. Raportul a reamintit că noi eliminăm viziunile simplificatoare, vulgarizarea și vulgaritatea și cerem imaginea unei realități complexe, convîngătoare, dorim „profunditate în claritate”. Pentru aceasta e nevoie de muncă temeinică, de un climat de dezbateri aprofundate, în care sa fie aduse, de fiecare dată, în discuție publică, fenomenele negative. Fără o discuție exactă, concretă, pe text, elementele negative ale literaturii nu pot dispărea de la sine, prin evaporare. Toate acestea nu sînt chestiuni banale, ci vitale; nu e deajuns să le știm, trebuie să le și aplicăm cu seriozitate și consecvență.

Educația educatorilor e o exigență a societăților moderne, cu ritm

viu de creștere, în condițiile unei avalanșe fertile de descoperiri științifice și tehnice. Profesorul care nu „se ține la curent” cu descoperirile din domeniul său — și istoria literară face parte dintre acestea! este depășit, devine din calificat, descalificat. În această lume nouă, în care apar probleme inedite tot mai multe și tot mai repede, nu numai tehnicienii ci și criticii, nu numai criticii dar și scriitorii trebuie să se țină „la curent” pentru a nu se face de ris în fața cititorilor. Numai „sensibilitatea și imaginația” nu mai sînt îndestulătoare, ele trebuie cultivate. Scriitorii și criticii simt necesitatea să cunoască bine filozofia, sociologia, psihologia, estetica dar și economia politică însăși, să studieze temeinic materialismul istoric și dialectic, pentru a înțelege fenomenele complexe despre care doresc să scrie. Există voci care murmură: literatura nu e pedagogie, ea este inspirație, talent. Sigur că, fără talent, truda e zadarnică, dar talentul necultivat devine pueril și penibil. Să luăm aminte: fiecare cititor, în domeniul său, știe mai multe decît scriitorul. Firește, nu putem fi specialiști în toate domeniile dar cată a nu ne face ridicoli scriind despre medii despre care nu știm nimic și să nu ajungem specialiști doar în domeniul „vieții literare” — ar fi jalnic. Cititorii devin oameni tot mai instruiți, care nu se pot mulțumi cu rostogoliri alandala de metafore. Scriitorul nu se poate mulțumi numai cu „arta cuvîntului”, fiindcă cititorii nu se pot mulțumi numai cu vorbe. Scrisul devine o treabă tot mai dificilă. Nimeni nu poate educa dacă nu se educă el însuși, neîncetat.

Dar educatorul nostru cel mai bun este Partidul, cel ce cunoaște, în ansamblu, în interdependență, suma problemelor pe care le ridică societatea românească, acela ce vede mai departe decît fiecare dintre noi, acel ce de pe baze științifice construiește viitorul. Iată de ce scriitorii au urmărit cu atîta atenție cuvîntarea Secretarului general al Partidului, lor adresată, iată de ce ei vor căuta să pună în practică

ideile exprimate acolo. Cuvîntarea aceasta reprezintă însăși vocea poporului nostru, care-și construiește lucid istoria. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a confirmat încă o dată că Partidul Comunist Român, preocupat de progresul economico-social al Patriei acordă, în același timp, o deosebită atenție dezvoltării fericite a științei și culturii, acestea constituind „parte componentă, inseparabilă a edificării noii societăți a civilizației socialiste”. Atenția neconținută pentru cultură și literatură decurge cu necesitate din grija deosebită a Partidului pentru formarea fizionomiei morale superioare a constructorilor socialismului. Dezvoltarea societății socialiste este indisolubil legată de ridicarea nivelului general de cunoștințe al cetățenilor, de formarea și educarea lor revoluționară în spiritul filozofiei materialist-dialectice și istorice, al idealurilor și vajorilor socialismului și comunismului. Tovarășul Nicolae Ceaușescu a subliniat efortul susținut al Partidului „pentru făurirea omului celei mai umane societăți — societatea comunistă”.

Pentru o înțelegere mai adîncă a conceptului-cheie de umanism socialist vom reproduce un citat mai amplu din cuvîntarea Secretarului general al Partidului: „Orînduirea socialistă își propune să plămădească un om nou, cu un larg orizont de gîndire și înțelegere, capabil să descifreze sensul legilor obiective ale dezvoltării sociale, să participe în cunoștință de cauză, la făurirea istoriei, să-și croiască în mod liber și conștient propriul său destin. Tipul uman nou pe care vrem să-l făurim în societatea noastră trebuie să se caracterizeze prin pasiune pentru munca creatoare, printr-un înalt spirit de răspundere față de interesele generale ale colectivității, printr-o ținută morală aleasă, printr-o elevată viață **spirituală**. Ce țel mai înalt, ce misiune mai nobilă pat avea slujitorii condeului decît acela de a-și pune condeul, fantezia și inspirația în slujba făuririi omului nou al epocii socialismului și comunismului!” Privind din această înaltă și gene-

roasă perspectivă vom înțelege ușor atât nobila menire formativă a literaturii, cât și toate celelalte probleme adiacente, pe care critica are uneori tendința de a le încâlci într-un mod artificial și steril. Fără nici o îndoială, această comandă socială continuă, la o nouă treapta superioară, marea tradiție umanistă și militantă a literaturii române. Militantismul social a fost totdeauna caracteristic literaturii noastre de înaltă ținută artistică, astfel încât nici nu poate fi vorba în vre-un fel de vre-o contradicție între umanismul socialist militant și valoarea artistică. Exigența artistică foarte înaltă face parte firesc și necesar din complexul unui umanism, fiindcă o valoare redusă înseamnă tocmai un mesaj de tensiune scăzută, incapacitatea de a emoționa și convinge, adică tocmai o literatură în cel mai bun caz inutilă.

Nimeni nu a negat și nu are intenția de a contesta specificul literaturii și faptul, evident, că numai o literatură de înaltă valoare artistică poate fi eficientă formativ, dar de vreme ce, inevitabil, arta poartă în sine valori intelectuale cu o incontestabilă încărcătură politică și morală sociale, este aberant a cere societății să ignore tocmai acest aspect. Dacă talentul este tocmai capacitatea de a emoționa cititorii, cu cât talentul este mai mare, cu atâta crește capacitatea formativă a cărții respective. Iată de ce, dacă nu am privi arta decît din unghi de vedere strict formativ, încă problema talentului, a valorii estetice ar fi de o deosebită însemnătate. Iată de ce incidentul ridicat de estetism e sofism curat, fiindcă atunci cînd vorbim de funcția formativă a literaturii noi avem totdeauna în vedere arta autentică, iar nu nearta, netalentul sau antitalentul. De altfel, e cu neputință să rupem expresia de conținutul ce e exprimat sau frumosul de adevăr. Arta falsă nu e frumoasă.

Partidul nostru comunist lupta pentru adevăr în toate domeniile, al artei inclusiv. Arătînd că în uriașa operă de construire a unei noi orînduiri, se făptuiesc și greșeli,

apar inevitabil probleme dificile, complexe, Secretarul general al P.C.R. a subliniat că Partidul face totul pentru a lichida grabnic și definitiv erorile și dificultățile, și că tocmai depășirea lor permanentă, lupta cu neajunsurile dau măreție acestei opere, pun în evidență eroismul constructorilor socialismului. „Partidul nostru, a continuat tovarășul Nicolae Ceaușescu, cheamă scriitorii — cronicari ai acestor timpuri să infățișeze în mod veridic lupta poporului, să arate și realizările și piedicile peste care trecem, să critice lipsurile, neajunsurile, greșelile, să infieze elementele vechiului, tot ceea ce se opune torentului vieții noi. Dar, în același timp, scriitorii trebuie să vadă limpede forțele noului, să surprindă energia impetuoasă cu care el se afirmă în viață, să contureze marile realizări infăptuite prin abnegația milioanei de oameni ai muncii, să redea tendința dezvoltării ireversibile a societății spre culmile înalte ale socialismului și comunismului”. **Problema — ni se demonstrează clar — nu este cît criticăm ci CE criticăm, din ce perspectivă: din perspectiva falsă, răsturnată a vechiului iremediabil condamnat de istorie, sau din perspectiva societății viitorului ce se înalță sub ochii noștri.**

Tot într-un mod dialectic ni se infățișează și mult dezbătută problema a inovațiilor artistice. După ce argumentează că Partidul sprijină inovarea, căutarea în toate domeniile, deci și în artă și literatură, tovarășul Nicolae Ceaușescu afirmă cu toată claritatea: „Căutările și experimentările scriitorilor se justifică pe plan social și artistic în măsura în care ele sporesc capacitatea literaturii de a contribui la dinamizarea dezvoltării revoluționare a societății, da sprijinirea forțelor progresiste ale omenirii contemporane”. Referindu-se la preluarea unor tehnici literare din țările capitaliste, se subliniază în Cuvîntare existența luptei dure dintre tendințele revoluționare, democratice și ideologia claselor decadente: „A-

doptarea unei asemenea poziții implică un înalt spirit de discernământ pentru delimitarea a tot ce este revoluționar, progresist de ceea ce este retrograd, nociv în cultura lumii moderne". **Iată un răspuns clar adevărat, dat unor dezbateri încălitate și prelungi ce au luat prea mult timp energie unor critici, ce susțineau poziții rigid antagonice în încheierea acestei atât de substanțiale Cuvintări, Primul secretar al Partidului nostru a arătat că realitatea noastră socialistă oferă ne-nunțate subiecte, sute de modalități în care evenimentele din jurul nostru pot fi scrise, că „există deplină libertate de alegere!”** „După cum ați văzut, a spus tovarășul

**Nicolae Ceaușescu**, nu mi-am propus să vă spun — de altfel niciodată nu am făcut-o — cum să scrieți, și ce anume subiecte să abordați” „Cerem un singur lucru : faceți ca operele voastre să servească poporului!” **Cuvintarea Secretarului general al Partidului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, va constitui pentru noi un îndreptar prețios în munca noastră. Dorim să răspundem prin cărțile noastre, prin întreaga noastră activitate, sprijinului neîncetat, plin de înțelegere, acordat de către gloriosul Partid Comunist Român și de Bărbatul care, cu atîta dăruire de sine, îl conduce spre noi victorii pentru cel mai mare bine al României Socialiste.**



## filaton pardău



### Cre de diminea

vîrlan

I.

Virlan injura de aproape douăzeci de minute, cu pămătuful de bărbierit în mina dreaptă, pe oare-l flutura ca pe un steag, în timp ce străbătea în lung și în lat dormitorul. Marca, nevastă-sa, sculată cam cu un ceas înainte, îl asculta din bucătărie, unde pregătea obișnuita omletă cu slănină și cafeaua cu lapte, mîncarea de dimineață a lui Virlan. Era bărbatul ei și-i făcea bine să-l audă injurînd. Vedea ta asta un fel de păstrare a puterii lui de demult, o aminare a bătrîneții amîndorura. De cînd copiii plecaseră, injurăturile de dimineață ale lui Virlan erau un bun numai al ei, după cum numai a ei doar era bucuria de a ști că acest bărbat de peste cincizeci și cinci de ani încă o poate face să-i fie frică. îi plăcea să trăiască în frică, și, de aceea, revoltele tăcute ale copiilor — Adrian și Mihai, geme-

) Acțiunea romanului „Cre de dimineață” se petrece în vara anului 1958, într-un centru regional, undeva în nordul țării. Autorul încearcă să surprindă câteva din nuanțele aceluia proces de mare complexitate pe care-l parcurg un număr de oameni angajați, într-un fel sau altul, în bătălia pentru construirea unei realități noi. Un proces în care, în ultimă instanță, se confruntă și se transformă conștiința, o bătălie pentru om. Fragmentul de față, „Virlan” este, din acest punct de vedere, portretul contradictoriu, de izbînzit și înfrîngător, al unuia din personaje principale ale cărții.

nii Virlan — împotriva tatălui nu primiseră niciodată aprobarea ei. „Un taită trebuie să fie tare”, gîndea ea cu mintea-i cam puțină și, în ultimii cincisprezece ani, pusă ia grele încercări, din care numai credința în Dumnezeu o ajutase să scape cu bine. Și Virlan era primul tată din toată regiunea. Virlan al ei trebuia să fie cel mai puternic dintre toți bărbații și cei mai tată dintre toți tații.

Ascultîndu-l cum injură și măsoară dormitorul cu pasul lui mare, femeia uită de mîncare, robită unui fel de contemplație auditivă. Sfirîtul amenințător al ouălor o readuse la realitate și-i aminti că, în tinerețea lor de mult trecută, Virlan îi dăduse o palmă pentru că-i arsesse mîncarea. Era grăbit să plece la atelier și a aștepta s-o ia de la început cu prăjitul, însemna o jumătate de zi de leafă pierdută. îi dăduse palma, mîncase slăcina arsă și o luase la fugă injurînd.

Marca nu se miniașe, știind că menirea ei de femeie este să sufere și să aștepte. Că dacă puterea lui era într-un fel, și ea avea o putere, a așteptării, și a fi așa cum fusese și maică-sa, și mama mamei ei, și atitea alte femei de cînd e spița. Deși avea minte puțină și școală numai două clase, înțelegea limpede lucrul acesta și a crezut în el întotdeauna, chiar dacă Virlan, mecanicul cu care se măritase la optsprezece ani, nu-i mai dăduse nici o palmă în afară de aceea, chiar dacă el nu mai mersea, de mult, dimineața foarte dedimineață, la

atelier, ci la un loc care se numea „birou”. Pentru ea, Virlan, cu toate schimbările de profesie și de vîrstă, rămăsese în aceste înjurături mari, groase, cu care acum improșca pereții dormitorului.

Trase omleta de pe sobă și se așeză pe un scăunel, mică, imobilă, și numai ochii îi jucau în cap, iuți, contrastanți cu această nemișcare. Dar, de altfel, înfățișarea ei era numai contraste: fața îi rămăsese tină sub părul complet încăruntit, brațele scurte se terminali cu palme mari, în timp ce piciorul îi era mic, îngust și cu o clară finețe feminină, mai puțin obișnuită la o țarancă muncită și învățată a umbla desculță. Fusese o femeie frumoasă? O armonie neobișnuită sintetiza aceste contraste și, în tinerețe, unii găsiseră chiar că este. Ei însă îi lipsise acel sentiment înăscut la unele femei de a fi frumoase, așa că făcuse parte din tabăra celor care nu iau, ci sînt luate. Virlan o luase o dată pentru totdeauna și o purtase după el de-a lungul intortochiatei lui vieți, de la mecanic de depou la prim secretar de regiune de partid. Cum a fost viața ei? se gîndea Marca de un timp încoace, de cînd copiii plecaseră. Bună? Rea? Frumoasă? Urită? Nu știa. Nu știa decît că Adrian și Minai crescuseră sănătoși și învățaseră, iar el, Virlan, bubuia tot ca odinioară.

Stînd, mică, lingă plita aragazului, i se păru că, de fapt, nu există, că n-a existat, și sînt numai acești trei bărbați care reprezintă viața, și dintre ei unul, cei mai puternic, mereu puternic, înjura de mama focului alături.

Virlan avea de ce să injure, deși motivul nu era prea grav. Enervarea îi crescuse pe parcurs, pe măsură ce căutase să și-o stingă. Cu o jumătate de obraz! rasă, cu săpunul întărit pe cealaltă jumătate, îl căutase cu telefonul timp de zece minute, pe Mandache, președintele sfatului popular al orașului, „ca să-l bage în mă-sa!”, fiindcă, pe neașteptate, alimentarea cu apă fusese întreruptă. Istoria se repeta. Mandache fusese criticat și sancționat, însă, se vede, nu era de

ajuns, și primul secretar al regiunii nu dăduse peste președinte ca să-i spună altfel ce gîndește despre persoana lui. Era o chestie de moment, care numai acum putea avea dublu efect — de descărcare pentru Virlan și de băgare în draci a lui Mandache —. Intuind parcă furtuna de dimineață, Mandache plecase de acasă la ora șase, exact cu cinci minute înainte de a se întrerupe alimentarea cu apă și nu ajunsese încă la Sfat. Se afla într-un punct care scăpa trăznetelor lui Virlan, cumva ca un vînat în mișcare, iar el era un vînat de ținte fixe, pe care știa să le lovească și de la apreciabilă distanță. Lovea obiectul, nu mișcarea, fapt care, la urma urmei, avea efecte destul de bune și făcea să i se știe de frică. Lovea exact, fiindcă alegea asemenea momente, cînd nu se putea greși. El nu era un combinat, un speculativ, ci omul lui *da* și *nu*. Palma dată, de mult. Mar'căi îl caracteriza, din acest punct de vedere, destul de concludent. Nu trebuia să intirzie și din asta își făcuse un fel de rațiune de a fi. Om corect, harnic, avea oroare de lingăi, leneși, panglicari, indiferent dacă uneori, după ce se manifestaseră, asemenea trăsături fuseseră prezentate ca servind cauzei. De aici și anumite dificultăți în drumul lui de început, cu obirșia în faptul că intrase în partid abia prin 1948—49. De ce așteptase atît? il întrebaseră din ce în ce mai frecventele comisii de cadre prin fața cărora trecuse, pe măsură ce i se incredințau munci de mai mare răspundere. N-a avut, cumva, încredere în partid? il încercase o dată un versat instructor de cadre, nebănuind că reacția lui Virlan va fi o cumplită injură trîntită în fața comisiei din care făcea parte și o tovarășă. O problemă fusese, totuși, dar nu era vorba de încredere ori de reținere. Mecanicul Virlan era nedumerit, văzînd cum intră în partid, călcîndu-se parcă pe picioare, tocmai acei indivizi pe care el îi detesta. A fost, poate, și întrebarea ce legătură au aceștia cu partidul sau partidul ou ei, cînd el își dădea seama că ceea ce ur-

mează se numește a munci, nu glumă?! în numele convingerii că trebuie să muncească intrase în partid într-o vreme când unii, pe care el îi cunoștea într-un fel, se străduiau să se arate îai alt fel. Apoi a început să audă vorbindu-se, tot mai des, că omul se schimbă, se transformă, deși el credea în aceste transformări numai pînă la un punct. E drept, nu dispunea de dovezi, însă instinctul lui de mecanic care mulți ani se sculase dis-de-dimineață îl făcea să creadă că are dreptate. Apoi auzise vorbindu-se pretutindeni că trebuie să contribuim la schimbarea oamenilor, că e o sarcină de partid să ne schimbăm cunoștințele și să-i ajutăm și pe alții să și le schimbe. Oare el își schimbase conștiința? se opri din mers și tăcu dintr-odată, încît, de alături, Marca se temuse să nu i se fi întămplat ceva și băgă capul pe ușa dormitoriului și-i privi fix spatele gol, pârșos, spatele lui de urs, care, în lumina dimineții, era neobișnuit de alb, poate unde îi încărunțise și coama de păr de pe umeri. „Pe draou!” se puse, Virlan iarăși; în mișcare, iar Marca se retrase neauzită dar mulțumită că totul e în regulă. „Pe dracu!” aproape urlă el din nou. „Apă caldă! Marca, pune apă la încălzit!”

Ea, de dincolo, răspunse repede ca a auzit, că imediat apa e caldă, că unde să i-o aducă, în ce s-o pună, și mai spuse o mulțime de lucruri auxiliare problemei apei calde, pînă ce Virlan deschise ușa dormitoriului, și trimise prin holul îngust, spre bucătărie, foarte răspicat, aproape total lipsit de energie, mai mult mirat, un „n-ai de gînd să taci? Nu vrei să mă lași să mă rad? Crezi că se poate rade omul dacă tu începi să turui? Treci dincolo”.

Invitația de la urmă, — că era vorba de o invitație, nu de un ordin, tonul cu care fuseseră rostite cuvintele nu mai avea nimic din violența limbajului de mai înainte, și întregul mod de a se adresa femeii conținea un anumit reproș familiar lor — deci, invitația de a trece dincolo semnifica ceva special. „Dincolo” era o cămăruță, fos-

tă magazie sau cameră de serviciu pe vremea vechiului proprietar al casei — un evreu, Pipper, emigrat imediat după război. Această încăpere îngustă, aproape obscură, cu fereastra pătrată tăiată în zid, sus, lingă plafon, deși îngrijit văruiată, întotdeauna curată, nu reușise să-și afle, de cînd avea noi stăpîni, un rost precis, nu se integra în viața lor, cei care dăduseră o altfel de viață casei.

La început, mai ales, cu greu s-a stabilit o folosință bine delimitată pentru fiecare din celelalte multe încăperi ale casei — multe nu atît numeric și ca trebuințe practice pentru o familie cu doi copii, ci sub raport afectiv, sentimental sau ceva de natura respectivă. Casa aceasta îi împărțea, îi despărțea — și o vreme Virlan și Marca, fiecare în felul lui, desigur, au resimțit-o acut, — introducea un regulament în viața lor, un regulament care, probabil, se potrivea vechiului stăpîn, dar le era străin. Marca, femeia care știa să prindă rădăcini, plantă mică dar viguroasă, crescuse și făcuse să crească destul de repede viața lor și în această casă mare — de ea depindea ca să păstreze ceea ce era al lor dimtodeauna și pentru totdeauna, dincolo de toate schimbările, — și, treptat, dăduse încăperilor acel rost afectiv. Mai bine zis, se obișnuise aici fără să se lase absorbită și determinase și la ceilalți — de Virlan era vorba în primul rînd, căci copiii, născuți în cealaltă casă, de lingă gară, cu o cameră și bucătărie, intraseră rapid în atmosfera fostei vile Pipper — același sentiment. Unei singure încăperi, însă, nu i se putuse găsi o destinație, o fizionomie, o asemănare cu ceva, pentru că în cazul celorlalte se procedase prin referire la un ce al ei, al lor, de mai demult, la fosta casă, ori la casa copilăriei — și aceasta era camera cu fereastră pătrată, tăiată sus, aproape de plafon. Rămăsese la mijloc, în drumul noii lor „gospodării” (sensul acum era schimbat, nu mai creșteau giște și găini, ca pe vremuri, purcelul îngrășat pentru Crăciun era reprezentat de carnea, e

drept, de cea mai bună calitate, întii cumpărată direct apoi adusă de șofer, de la gospodăria de partid) și poate ar fi dispărut definitiv din atenția familiei, dacă o întâmplare n-ar'fi transformat-o în mai înainte amintitul „dincolo”. Incidentul avea ceva absurd, o profesoară de limba română de la fostul liceu, acum transformat în școală medie tehnică, bintuită de mici cruzimi, obliga elevii care nu-și scriseră tema „frumos” să petreacă recreațiile zilei respective, ingenuchiți în coridorul central al școlii, cu caietele agățate în spinare, deschise la pagina cu pricina, care, desigur, era corectată și notată de la 0 la 3, cu roșul și violent minuitul creion al dumeaiei. Or, aflat într-un grup de astfel de condamnați, Adrian, elev în anul III, cel mai \irstnic (cu o oră!) dintre gemenii Virilan, a devenit popularul cap al unei revolte împotriva „nedemocraticului sistem” (spunea el), ceea ce, în fapt, a însemnat nesupunerea la pedeapsă și incitarea celorlalți de a-i urma exemplul. Grupul de sancționați s-a transformat, astfel, într-un cortegiu care, cu caietele în spinare, a străbătut, în tot timpul recreației mari, în lung și-n lat, clădirea școlii, stîrnind un evident țTOțdun uuias 'oțieduițs ap xntje al condamnării „nedemocraticului sistem”. Afacerea s-a încheiat cu mare tîmbălău, cu intervenția secției de învățămînt, a UTM-ului și mutarea în altă școală a profesoarei în cauză, de altfel una dintre cele mai bune din oraș. Dar rodul cules de Adrian, în afara necontes-tatei lui popularități printre colegi, a fost ciudat. Virilan, pe atunci prim-secretar al raionului, a ascultat în tăcere concluziile anchetei, prezentate de șeful secției de învățămînt și de așa natură întocmite încît rolul de element înaintat al lui Adrian a fost bine subliniat, a aprobat, dintre multele măsuri propuse — pedepsirea directorului, discutarea cazului în organizația de partid a cadrelor didactice ș.a. — doar cea privind mutarea profesoarei la altă școală, după care, contrar programului său obișnuit

de lucru, de fapt nu un program cu ore fixe, fiindcă mai tot timpul și-l petrecea în ședințe, de dimineața pînă seara tîrziu, a anunțat ofițerul de serviciu că dacănl caută cineva e plecat. „Unde să spun e-ați plecat?” a . luat poziție de drepti ofițerul de serviciu, un activist nou în muncă, abia promovat de la UTM și pe eare-l chemase Hirtie Gheorghe, nume infamant, ducînd cu gîndul la birocrație și birocrați. Drept care și-l schimbase și acum răspundea la apelativul Gheorghe Ciocan. „La dracu!” răspunse Virilan și închise brusc ușa capitonată a cabinetului său. „Cum la dra...?” rămase înmărmurit fostul Hirtie. Virilan se opri în prag și, cu glasul lui mare, aproape silabisi, stăpînimdu-și enervarea doav pentru că era nevoie să rezolve problema nu puțin importantă de a fi înțeles exact: „Mă, tu nu știi ce-i acela dracu? La dracu', mă! Simplu: dra-cu'!”

Ușa următoare, a secretariatului, o izbi cu forță iar scările le cobori în grabă, aproape alergînd, se aruncă în Pobeda din fața raionului, încît șoferul, aflat la o țigară peste drum, tr-ebuie să facă un adevărat salt ca să nu i-o ia șeful înainte.

— Acasă !

Casa, de puțin timp cea de acuma, fosta vilă Pipper, zidită pe un mic platou în partea stingă a orașului, apăru repede după amestecătura de ulițe înguste, cu caldarâmul din piatră de rîu, care se cățărau pe dealurile calcaroase.

— Oprește ! deschise portiera în plin mers Virilan, cu mult înainte să fi ajuns. Merg pe jos. Ai liber după amiază.

Șoferul nu prea înțelese subita pasiune de a merge pe jos a lui Virilan, dar, cum nu-și făcea niciodată probleme în legătură cu „șeful”, obicei bine înrădăcinat la el încă de la securitate, de unde provenea, spuse „să trăiți”, dădu inapoi pînă la marginea șanțului, și întoarse, în timp ce apăsa cu dreapta pe butonul brichetei, spre a-și reaprinde țigara căreia, la plecare, în grabă, trebuise să-i dea în cap, adică s-o stingă cu un bobîrnac

aplicat virfului aprins, și s-o pitească în buzunar. VȘrl&n nu fuma și nici nu permitea să se fumeze în mașină, în ședințele la oare participa, și, în general, în prezența lui, desigur, atunci când împrejurările nu-il depășeau.

Soarta micii încăperi, fără destinație specială, atunci se hotări și pe drumul abdic, bătut cu piatră de rîu, între ora două și două și zece după amiază. Când ajunse acasă, Virlan știa oum va proceda, și se așeză în capul mesei, plin de o voienbună nu prea cunoscută alor săi, după cum aproape neobișnuită îi era prezența la această oră, când Marca dădea mîncare copiilor. Acum el sta acolo oa un pater familias, în camera numită sufragerie, avîndu-i de-a dreapta și dena stînga pe Mihai și Adrian, pe cînd Marca, în scurtele răgazuri dintre felurile de mîncare, avea să ocupe locul din fața lui.

Mîncarea era gata, ciorbă de tăiței ou roșii, și cum era primăvară, miel, preparat de Marca pe gustul lui, al lui Virlan, adică multe condimente și carnea rumenă, cu crustă sfărîmicioasă. Casa se umpluse de mirosuri. Virlan ceru vișinată, nu bea în prezența copiilor, dar ceru să i se aducă de astă-dată, Adrian se grăbi spre cămară unde se aflau sticlele ca niște baloane cu miner, pregătite de ou iarnă, și se întoarse cu o carafă plină cu un lichid roșu și cu un pahar.

— Nu, nu, se împotrivi Virlan, patru pahare, patru, pentru toată lumea !

Văzînd că reacția de executare întîrzie, făcu unul din gesturile lui de nervozitate, apăsîndu-și puțin bărbia ou palma stîngă și spuse că a avut întotdeauna impresia că în casă există mai mult de un pahar. Știe cumva Adrian altceva ? Nu, Adrian nu știa nimic în sensul acesta și sosi cu încă trei pahare, tlimp în care Virlan nu schimbă nici o vorbă cu Mihai, pîrînd numai a asculta oum Marca, în bucătărie, umple farfuriile cu supă. Ziua era frumoasă, venise primăvara, prin fereastră deschisă către grădină se vedea creanga unui măr cu atît de multe flori, încît părea

că fiecare duce o luptă surdă să-și păstreze locul deasupra pîrnintelui.

— Marca, noi ciocnim ! o strigă Virlan.

Ea veni, repede, să vadă despre ce e vorba și rămase puțin contrariată, de invitație.

— Da, un pîhărel, toți, aici, în sinul familiei, cum se zice, apuca Virlan carafa, -tata, mama și feciorii, și ce mai feciori !

Știa că e urmărit cu atenție, ținea sigur carafa și umplu, pe rînd, paharele. Le umplu ochi.

— Pentru ce închinăm ? se ridică el primul. Hai, ghiciți, pentru ce închinăm ?

Tăcere mirată.

— Ei, la dracu', nu vă trece prin cap ?

— Doar nu te mută !? plonja în îngrijorare Marca, sentiment în care se regăsea firesc.

— Nu, ce să mă mute, au nevoie de mine aici.

Iar tăcere.

— Cineva, totuși, trebuie să știe ! Și chiar știe. Așa-i că știe ? se mai-muțări Virlain, ascunzînd în voce o promisiune pentru cel care va dezlega taina.

Aldrian și Mihai schimbară priviri

— erau de acord cu „bătrînul” — lucrurile nu-s în regulă, dar nu înțelegeau despre ce putea fi vorba.

— Măi, ce familie are primul-secretar al raionului ! Halal familie, se porni pe reproșuri Virlan. Ni-meni mi scoate o vorbă, nu vine cu vreo propunere, 3tăm așa cu paharul în mînă, într-o totală lipsă de inițiativă personală. Ia zi-i, Adrian !

•— Habar n-am... aniversare...

— Ttt !

— Eu zic să închinăm pentru că a înflorit mărul, propuse Mihai, într-ain avînt poetic, nu prea original, fiindcă citise o carte despre un ins oare avea asemenea obiceiuri : să bea pentru pomi, flori, străzi, vitrine, nume care încep cu a, isfinți arși de vii etc.

— Prea puțin ! nu cedă Virlan, privindu-și parcă acum întia oară mai atent, fiii. Prea puțin !

— Se răcește ciorba, mișcă paharul Marca, voind să-l soarbă, dar Virlan o opri :

— "Adrian are să ne spună pentru ce închinăm.

— Să fii al dra... dacă știi ! începu să ridă Adrian, sigur de sine și, care, negricios, mai mult lat decât înalt, prevestea că, fizic, își va repeta tatăl, pe cînd Mihai, mărunt și bolnăvicios, se „aruncase” în partea mamei.

— Cum să fii al dra... ? se miră Virlan cu o voce care nu era a lui, ci împrumutată de la acel activist nou, fost pe nume Hirtie. Nu se poate să fii al dra... Treaba e simplă : bem pentru democrație !

Despre incidentul cu profesoara nu se vorbise în casă pînă atunci. Virlan ocolise subiectul pe măsură ce ancheta înainta, iar Adrian uitase completamente de întîmplare, cu atît mai mult cu cît nimeni nu-l chestionase niciodată asupra rolului lui.

— Și mai bem pentru curățirea învățămîntului de elemente înapoiate ! Al dracului de înapoiate ! nu se putu abține să nu folosească iar vocea aceluia activist care-și schimbă apelativul în Ciocan. Dar : — și se uită cu atenție la cei doi fii, eîntărîndu-i parcă și străduindu-se să se coboare la nivelul lor, adică îndoindu-și puțin spinarea și înmuindu-și glasul — voi nici nu sînteți așezați bine. Trebuie invers.

— Cum, invers ? găsi de cuviință să întrebe Mihai.

— Adică, exact invers ! fu replica lui Virlan, folosind pentru a treia oară în ziua aceea vocea noului activist fost Hirtie și devenit Ciocan. Apoi, în aparență fără efort, îi apucă de după ceafă pe cei doi fii și făcu rocada.

Marca înțelese că Virlan pregătește ceva și puse paharul pe masă.

— A, trebuie să bem pentru eroul nostru, femeie, să bem, că e foarte bine, democrația a învins, metodele înapoiate au fost demascate, profesoara ta, n-ai nici o grijă Adriene, și-a mîncat papara ! De mâine, gata, n-o mai vezi !

La șaptesprezece ani, Adrian avea minidria lui. Inteligent, orgolios, nu suporta să fie ironizat, chiar dacă

cel care o făcea era temutul lui tată. Șuieră :

— Foarte bine. Așa merită ! Nu erau de loc juste procedeele acestei cucoane !

— Și nici democratice ! aprobă Virlan, intrînd în propria-i voce.

— Nici democratice, murmură Adrian.

— Și dacă, de-o pildă, eu, tatăl tău, îți cîmpesc acum o labă așa nedemocratică, ce părere ai ?! Așa, de-o pildă. O labă, sînt de acord, preciza el, cu totul nejustă și neprincipală.

— Ce-i cu tine ? duse mina la gură, speriată, Marca.

— Foarte nedemocratice, recunosc, Dumnezeuul ei de treabă ! care n-au nici o legătură cu linia partidului, dar are cine mă ajută să mă îndrept, anafura ei de viață !

Izbi paharul de masă. Țîndările subțiri se împrăstiară în văzduh, amestecate cu licoarea roșie.

Adrian, alb de minie, se ridică iute, împinse scaunul și făcu o mișcare spre ușă.

— Nu acolo ! urlă Virlan. Nu afară. Aici ! Dincolo ai să stai ! Și ai să stai cît am să vreau eu !

Virlan arăta spre încăperea fără destinație. Mișcarea lui, tensiunea gestului, întreaga atmosferă spuneau că nimic nu i se poate împotrivi. Era el, Virlan cel mare, puternicul, și Marca îl privea cu o sfială amestecată cu încîntare, ca pe Dumnezeuul ei.

Adrian fu, deci, primul «are trece cu „dincolo”. încăperea deveni un lec de penitență al casei, necunoscut de nimeni din afară, folosit de altfel arareori, și care, cu timpul, își pierdu semnificația gravă din prima zi. Totuși, din cînd în cînd, unul din gemeni era trimis „dincolo”, iar Marca, după plecarea copiilor, își făcuse obiceiul să întîrzie în încăperea îngustă, poate unde ghida că pereții se impregnaseră cu revoltele înfrînte ale copiilor ei. Revolte pe care nu le aproba dar care, cumva, îi erau și dragi. Apoi, ea însăși, cînd Virlan era furios, se retrăgea „dincolo” sau începu a fi trimisă „dincolo”, precum se întîmplase în această dimineață cînd, din cauze necunoscute, fusese în-

truptă alimentarea cu apă a oraşului.

Virian se termină de bărbierit, folosind un vechi bol pe care-l descoperi anevoie în dulăpiorul din baie. Mai mult o osîndă era bărbieritul acela, căci se obișnuise cu jetul continuu de apă caldă, ceea ce făcea operațiunea plăcută și-i scurta și durata. Era de dublă importanță, pentru un om ca el, cu banba groasă în fir și întotdeauna grăbit. Incidentul cu alimentarea cu apă îl lipsi și de bucuria de a se biciui cu un duș puternic, timp în care avea obiceiul ca, în cadă fiind, să se clatine cînd pe un picior, cînd pe celălalt, și să scoată tot felul de urlete care — ridea în gînd — nu prea cadrau cu poziția lui. Nu-i mai rămase decît să injure încă de cîteva ori, să se spele în Mghean și să conchidă că Mandache, pur și simplu, trebuie bătut.

Ieșea din baie numai cu pantalonul pijamalei pe el, cînd auzi telefonul. Nu se grăbi de loc, lăsînd anume să se dea în duhul morții mica mașinărie neagră de pe noptieră ; se așeză încet pe recipientul lat, lucrat de comandă, cu tot felul de vitrine și firide, mobilă cam greoaie, după cum prea solide și incremenite erau și saloul și sufrageria, și abia într-un tirziu se hotări.

Nu ridică, ci zmuise receptorul, rostindu-și limpede, sigur de efect, numele.

La celălalt capăt al firului, mai întii o voce de femeie îl preveni să rămînă în circuit, apoi se auziră niște păcănituri și o altă voce, mai îndepărtată, pronunță anevoie numele orașului, după care spuse, tot într-un fel neobișnuit pentru urechea lui, numele unui oraș aflat în străinătate. Era orașul unde studiau gemenii Virlan, cel dintii — Adrian, științele istorice, iar al doilea, dintr-o pasiune subit apărută în ultimul an de școală medie, electrotehnica. Pentru Virlan, ziua începu, de fapt, cu această convorbire telefonică internațională, prima în viața lui. Timp de cinci minute ascultă cuvintele lui Adrian, care se auzeau infundat, puțin voalate, dar îndeajuns de clare ca să

fie înțelese. Și ei atit făcu : înțelese exact ceea ce i se comunică, încît nu-și putu da seama — nu se gîndi la asta — dacă era o veste bună sau rea, și-și spuse scurt părerea. Numai în timp ce tăia în felii omleta cu șuncă, îi răsări în minte îndoiala dacă nu cumva odată cu vîrstta vine și indiferența. Însă ea, întrebarea, se retrase repede în complicata chimie a creierului, se topi acolo, fără urmă. Virlan termină de mîncat în tăcere, — Marca poate adormise „dincolo”, fiindcă nu mai apărui, el n-o strigă — și ieși cu fulgarinul gri peste braț.

Ieși într-o zi înaltă eu soare curat.

Purta un costum albastru deschis și în ciuda vîstei și a masivității, care-i dădea poate un aer puțin cam greoi, se ținea drept. Așa, vertical, începu să coboare ulița acoperită cu piatră de rîu, ceea ce, desigur, putea să facă mersul mai anevoios.

## II

Oum Alexe, șeful de cabinet, ieși, cu ordinul expres de a-l aduce „în dinți, viu sau mort”, pe Mandache, președintele sfatului orașenesc, Virlan căzu pe îginduri. Furia, care-l potopea, de obicei, puternică, se retrăgea tot puternică, asemenea unui val mare, trimis de țărml stîncos înapoi în larg. Situația de țărml stîncos erau meditațiile lui interpusse între furiile^ bărbătești și sănătoase. Un fel de acțiune-reacțiune, de un-doi, situat însă pe o altă scară, mult mai sus și mai intens, ceea ce demonstra că, deși ca structură semăna cu tipul de om practic, al imperativelor și causalităților limpezi, avea o adîncime a lui, care putea să devină simț special, un semnalizator pentru situații complicate, greu explicabile într-o simplă relație cauză-efect. Avea, foarte dezvoltat, simțul, numit în lumea activiștilor, „de orientare”, adică un ceva care însemna mai mult decît să înțelegi fără să ți se spună : să execuți un

ordin care nu ți s-a dat, dar pentru neindeplinirea căruia sau înfăptuirea eronată vei fi tras la răspundere. În spinarea lui Virlan, în cei patru ani de când era prim-secretar la regiune, nu se puteau pune, de aceea, nici un fel de neajunsuri mari, după cum nu era nici autorul unor izbînzi deosebite. El conducea în două feluri : *public* — primind sarcini și orientându-se, și *particular*, corectîndu-i pe alții. Acum însă se afla într-o situație de mijloc, specială, și cauza ei era telefonul internațional, de dimineață. Vorbise mai mult Adrian :

— Alo, tată, mă auzi ? Da ? Ascultă-mă, nu am prea mult timp, nu mă intrerupe, trebuie să înțelegi bine și exact ceea ce-ți spun. Aici se întîmplă lucruri nenormale, cel puțin cu mine și încă vreo doi, s-ar putea să fim trimiși în țară. Nu, nu e ceva oficial, nu a început nimic, însă lucrurile plutesc în aer. S-ar putea să fie o discuție, alo ! să ne discute, da, da, vreau ca tu să știi bine ce am susținut eu, s-o știi de la mine ; eu îmi voi susține punctul de vedere, orice s-ar întîmpla.

Tăcu. Aștepta cuvintele lui Virlan, poate reproșurile sau injurăturile. Virlan își simți gura uscată, respiră o dată adînc :

— Ești bine pregătit ? se interesă inutil, fiindcă problema nu era de pregătire bună sau rea ; ci de altceva, mai subtil, fiul lui nu avea să fie examinat.

— Sînt pregătit suficient, îl asigură Adrian care era un student eminent.

Din nou tăcere.

— Mihai știe ?

— Da.

— Ce părere are ?

— Spune să renunț. Și că sînt în ultimul an.

Iar tăcere. Uscăciunea din gură dispăruse, prin fereastră Virlan

vedea două rîndurile albastru-oțel, fugărindu-se ca două gloanțe.

— Ești sigur de tine ? întrebă cu tot adîncul acela care-l marca precum îl marcau și furiile.

— Sigur.

— Orice se va întîmpla ? (Acum vorbea cu rece cumpănire, neținînd seama că la celălalt capăt al firului se află fiul său).

— Orice se va întîmpla, nu renunț !

— Înțeleg. N-ai să-ți reproșezi nimic, nu ?

— Nu !

— Bine.

— Ce-ai spus ?

— Am spus bine.

Un trosnet, urmat de altele. Convorbirea se terminase.

Virlan se ridică, ieși de după biroul masiv, pe care suporturile pentru creioane păreau doi arici multicolori, și traversă lent trupul donjonului care, semicircular, constituia și o logie de unde, fără să fii văzut, puteai prii în stradă. Se opri, cu mina pe draperia verde, frîntă de mijloc de un șnur, și el verde. Oamenii erau aproape, le auzea pașii, îl despărteau de ei un simplu perete de zid, și înălțimea etajului. Auzea voci, distingea cuvinte, o femeie, sub picioarele lui, discuta cu cineva care, fiind mai înăuntru, nu putea fi văzut. Femeia, privită din cap, arăta lătită și coșurile de hîrtie pe care le stringea în brațe („făină de mălai”, observă Virlan, surprins că-l interesează coșurile umflate, maro. coșuri de prăvălie, de un kilogram, și numără „unul, două, trei kilograme”) aveau formă trapezoidală, cu baza în sus. Se concentra asupra discuției de jos :

— Paisprezece, mișcă femeia din palma mîinii drepte, stingherită că, din cauza pachetelor, nu poate gesticula în voie, după cum, probabil, era obișnuită. Paisprezece, așa să trăiesc.

Avea o țoțe scîrțîită, de fierăstrău, și sini mari, revărșați sub un jersey galben.

— ... să-i taie capul, auzi sfîrșitul răspunsului interlocutorului nevă-



zut și al cărui glas suna mijlociu, și a bărbat și a femeie.

— L-am văzut ou ochii mei, așa să trăiesc, slobozi iar vocea-fierăstrău femeia, stringind între sini coșurile de hirtie maro.

Vocea mijlocie avu o părere pentru care erau necesare mai multe zeci de cuvinte și femeia cu sini galbeni întinse gîtul înainte, concentrată; Virlan îi văzu cărarea de pe ceafă, subțire prin părul castaniu murdar.

— ... la jumătate, pină la urmă, îți jur că la jumătate, așa s-a hotărît, răzbătură citeva cuvinte.

Femeia cu pachete între sinii galbeni se scutură, voi să-și elibereze mîinile, uită o secundă de prețioasa povară, dar imediat se clătină, gata să-și piardă echilibrul într-o vinătoare după un pachet rebel pe care-l intercepta undeva pe abdomen. Se repezi asupra vocii mijlocii :

— Să-i spui că-i un porc ! Așa să-i spui din partea mea. Porcul dracului !

Se depărta aproape fugind, și-și prefăcu forma lățită într-un trup jumătate galben jumătate negru. Vocea mijlocie probabil dispăru și ea fiindcă Virlan n-o mai auzi, dar nici nu văzu pe nimeni, de parcă femeia vorbise cu zidul sau chiar vocea intrase în zid. Rămase mai departe așa, într-o derivă a sufletului, se auzeau vrăbiile certindu-se sub acoperiș, în părculețui de peste drum, o fată („servitoarea”, se concentra asupra-i Virlan) cu fustă de stambă înflorată și părul impletit în coadă lungă, pină pe solduri, impingea un cărucior alb, o depăși profesorul Neațu, colecționarul de insigne, a cărui mustață tăiată „pe oală”, văzută dintr-o parte, îi dădea un aer trist, apărură trei elevi careul salutară pe profesor și se afundară printre boschete („ca să fumeze” zise Virlan), fotograful „de teren” al cooperativei, cu un panou de pinză subsuoară, pe care se vedea partea de dinapoi a unui animal roșietic (era cerb, știa Virlan, inchipuindu-și jumătatea cealaltă de pe pinza pe care fotograful, ca s-o poată

duce, trebuie s-o indoaie), trecu pe lingă fata cu cărucior spre colțul unde-și instalează peisajul viu și natural...

Orașul trăia, dincolo, foarte aproape de el, cu tot felul de nimicuri la oare, de obicei, nu se gîdea, care nu intrau în sfera preocupărilor lui. El privea lucrurile în mare, nu se băga în cotloanele acestei vieți mărunte, aproape și uitase de acele cotloane, și fiindcă viața lui nu avea asemenea cotloane, consumindu-se în general în biroul acesta sau în alte birouri ca acesta, mai mari ori mai mici. Iar ceea ce altă dată se numea „viață particulară” și acum „timp liber”, dispăruse în felurite forme de organizare colectivă, cînd el, împreună cu Marca ori singur, era tot Virlan, prim-secretarul. Se obișnuise astfel și crezuse, pină astăzi, că nici nu dorește altceva, că așa este și trebuie să fie viața lui, care se desfășurase eșalonată, împărțită în etape. Ei își parcursese etapele lui, poate mai urmau altele, însă oricum făceau parte, și ele, din același echilibru, din aceeași organizare judicioasă a existenței de activist.

Cu mina pe draperia verde, privind strada, foarte apropiată, plină de foșnete, Virlan avu impresia că nu o văzuse de multă vreme. Era cu ceva nou, și țipătul de fereastră al femeii, și jumătatea de cer roșietică, și fata cu părul strins în coadă bogată îl neliniștiră; simțea acut ceva, simțea fără să aibă nevoie să simtă, înregistra fără s-o dorească, și se gîndi că în dimineața aceea venise pe jos, pe ulițele pietruite cu piatră de rîu, și nu văzuse pe nimeni, nimic, și acum, deodată, îl invadează tot felul de sunete, de impresii. Se depărta de la fereastră, retrăgîndu-se, fără să se întoarcă și încăperea îi intra în privire, lărgindu-se de la semicercul mic al trupului donjonului, descoperindu-i pereții în „calciocchio”, ferestrele din dreapta și din stînga, vitrina în care, stinse, domneau strălucirile ordinului aceluia cu care fusese decorată regiunea, masa de ședințe, biblioteca, măsura

din fața biroului, cu două fotolii mici pentru solicitanți. Se lovi de unul din scundele fotolii și se întoarse. Ochii îi fură prinși de privirea personajului ou capul ușor aplecat pe-un umăr, al cărui tablou era așezat la doi metri deasupra fotoliului cu spătar de piele bătut în ținte de alamă.

Mai mult căzu în fotoliu decit se așeză. Cu coatele pe mapa verde din mijlocul mesei, se lăsă purtat de gânduri, fără noimă, lucruri la care nu se gândise de mult și pe care le crezuse înmormintate definitiv în memorie. De-a lungul vieții lui, Virilan avusese de câteva ori imaginea disproporției dintre ceea ce trebuia să facă și ceea ce poate face. Pricepuse că pentru ceea ce urmează să se înfăptuiască e nevoie de niște oameni, din care timpul său produsese încă puțini. Că acei oameni abia urmau să vină, și el este unul care le ține locul, îi pregătește. O cinste instinctivă îl făcuse să inventeze un dicton propriu: „Dacă nu pot face foarte mult bine, măcar să nu fac rău”. Acționa între acești poli, ocolind mai cu seamă răul, decit izbutind binele. Cunoșcându-se, reușise să-și cunoască, în timp, colegii de muncă, să se raporteze la ei, adăugind un al doilea dicton celui dintii: „Decit să conducă el, care e rău și incapabil, mai bine să conduc eu”. Raportându-l la el, îl judecase pe Rostoagă, înaintașul lui. Rostoagă, cîndva tovarăș de atelier, fusese unul din grăbiții să intre în partid pe care Virilan îi suspectase întotdeauna. Era și un argument al propriilor lui rezerve, acest Rostoagă, fire instabilă, slab mecanic și, în particular, cam bețiv. Dar Rostoagă plecase și, cu o origine socială impecabilă, promovase rapid. În primul secretar (lucrau din nou, împreună, la regiune, unde el era secretar cu organizatoric) Virilan

și-a recunoscut vechiul tovarăș de atelier. Acum, cînd nu mai trebuia să dea probă zilnică de calitățile sale, ca la atelier, Rostoagă — observă Virilan — era un „regișor” guvernând după bunul plac. Dar tot el observă că în ciuda greșelilor și abuzurilor, Rostoagă rămînea în funcție, păstrat de o mână puternică împotriva căreia nu se putea lupta. În al treilea rînd, observă că pe fostul tovarăș de atelier, prezența lui Virilan îl deranjează. Cu întreita concluzie, repetat verificată, Virilan nu-și mai făcu scrupule. Dezgropa, cum citise în romanele cu Winetou, securea războiului. Descoperi că Rostoagă, în anii 1946—48, în timp ce fusese luat în Capitală, cumpăruse, prin interpuși, diferite loturi de teren, în citeva comune, de la inși care lichidau, ocolind exproprierile. Totul pornise de la o chitanță aflată, cu prilejul unei percheziții, la un individ suspectat de speculă. Reieșea că percheziționatul are o datorie către un anume Rostoagă. Nimeni hu acordă atenție chitanței, pînă actele ajunseră la Virilan, căruia îi veni ideea să cerceteze în particular toată afacerea. Așa află de loturile de teren și de faptul că, prin aceiași interpuși, Rostoagă încerca să le lichideze, vînzîndu-le în parcele mici ca loturi de casă, spre a evita colectivizarea. Afacerea era bine ticluită și, cu toate datele în mînă, Virilan i-o puse pe masă lui Rostoagă.

Erau în același birou, numai altfel mobilat; Rostoagă stătea la masa de lucru, ca de obicei, cu un dosar deschis înainte-i. Intrînd, Virilan îi văzu, mai întii, șuvița de păr alb care descria un complicat drum pe craniu spre a masca chechia foarte lîngă. „E îmbătrînit și buhăit”, îl privi VMan, și teama că nu va avea curaj îl părăsi. Rostoagă înălță capul, fără un cuvînt. însemna că e foarte plictisit și nu

dorește să fie mai plictisit. Virlan întârzie cu ochii asupra lui, spunându-i că astfel nu-l va mai vedea niciodată.

— Dă-i drumul, băgă iar capul în dosar Rostoagă.

„Am să-i dau drumul, n-ai grijă !”, ar fi vrut să-i răspundă Virlan, dar în loc de răspuns își trase un scaun și se așeză față în față cu el, de astălaltă parte a mesei, care acum părea să fie masa de lucru a amindurora. Rostoagă făcu ochii mari.

— Ce-i cu tine ? Ai băut ? zimbi apoi rău și amenințător.

Metoda lui de a-i ține la respect era aparenta nebăgare în seamă a subalternului.

•— Și încă ce-am băut, mamă, mamă, am descoperit o bombă olasă înțiii, ca pe vremuri !, intră în joc Virlan. Dacă te porți bine, ți-o divulg !

— Păstrează-o pentru tine. Ce vrei ? Ce-i cu poziția asta ?

Era într-adevăr o poziție cam trăznită. Virlan pusese coatele pe marginea mesei și-l privea în ochi.

— Dacă te-ai îmbătat, du-te și te culcă ! se enervă Rostoagă. Vorbim noi miine.

— Dimpotrivă ! Nu m-am îmbătat și vom vorbi azi.

Virlan nu știa să joace teatru, așa că-și dăldu drumul cum era el, abrupt, amestecind minia cu tăcere, pufnind, trăznind, amenințând și punind cărțile pe masă.

— E clar ? incheie el repezit.

Cînd Rostoagă, oare primise furtuna aplecat pe dosarul de toate zilele, ridică capul, Virlan citi în ei instabilitatea de demult a fostului lui tovarăș de atelier. Dar numai o clipă. Rostoagă se sculă de la masă — era mai înalt ca Virlan, cam fleșcăit, cu carnea atîrînd în pungi pe obraji, și-l fixa încordat, tăios :

— Acum ce vrei ?

— Să plătești !

Rostoagă îl privi și mai tăios și mai încordat și Virlan văzu cum urechile lui mari, depărtate de cap, se înroșesc treptat.

— Vrei bani ?

— Vreau să plec !

Urechile lui Rostoagă se înroșiseră complet.

— Unde să plec ?

— Și la dracu', dacă vrei, apăsă Virlan, numai să nu te mai văd aici !

Roșeața i se întindea pe chelie, cuprindea rapid obrazul.

— Și dacă nu vreau să plec ?

— Am să fac așa ca hirtiiile să ajungă unde trebuie.

— Și dacă nu ajung unde trebuie ?

Virlan se așteptase la asta, fiindcă aici era adevăratul pericol, ca dovezile să nu ajungă unde trebuie, să se piardă, să fie escamotate, interceptate și toată întâmplarea să ia un curs potrivit lui. Nu avea pe nimeni acolo sus, atît de puternic încît să poată para o intervenție a unuia din cei mai puternici. Procedă la inspirația momentului :

— Am avut eu grijă ca nimic să nu le împiedece drumul spre unde trebuie !

Rostoagă ieși de după masă și, precum Virlan astăzi, traversă încăperea și se opri, cu ochii în stradă, în mica logie rotunjită în trupul donjonului. Virlan îl înjură, în gînd, spatele osos. Trecu timp pînă ce Rostoagă se întoarse. îl privea ca pe un străin, mirat de prezența lui Virlan în încăpere. Nu Virlan vorbi.

— Ce mai vrei ? !

— Răspunsul !

— Acum ?

— Acum !

— Să mă gîndesc.

— N-ai ce să te gîndești. Acum vreau răspunsul !

Se auzeau pașii trecătorilor, o birjă, zarva unui grup de copii pierzîndu-se pe stradă.

— B<sup>ne</sup>. Plec.

Intre ei nu putea fi vorba de aranjamente, de tocmeală ; nu aveau loc nuanțele, indoielile. Il cunoștea bine pe acest Virlan, pentru care nu existau decît *da* sau *nu*. Rostoagă își luă subit un concediu medical și, odată cu confirmarea ofi-

cială a temporarei lui oboseli fizice și psihice, solicită să fie eliberat din muncă. Numirea lui Virlan interveni abia după o perioadă în care girase postul, cam în aceeași vreme cind începu a se vorbi de instalarea lui Rostoagă la altă regiune.

Virlan îl fentase pe Rostoagă și reușise. De ce nu-4 distrusese complet? Fiindcă simțise, se orientase că protectorii lui sau îl vor apăra, mușamalizînd toată afacerea, sau, sacrificîndu-l, — lucru asupra căruia avea serioase dubii — nu i-o vor ierta lui Virlan că i-a determinat S-o face. Astfel, ideile se pierdura undeva îndărătul oamenilor și Virlan învătă că valoarea lor teoretică în contactul cu practica poate suferi asemenea modificări, pînă la a le răsturna înțelesul inițial. Careerism? Prudență? Mai mult un mod personal de a se adapta, de a opera cu aceste idei, care, devenite oameni, ofereau surprize.

Cu coatele pe mapa verde din mijlocul mesei — schimbase complet mobilierul, considerîndu-l im-pregnât de cel ce fusese înainte-i — hălăduia prin cîmpiile trecutului nu prea îndepărtat, cind iarăși îi veni în minte convorbirea telefonică cu Adrian. Adevărul... Erau adevăruri care puteau fi spuse și adevăruri care nu puteau fi spuse. I se explicase, nu o dată, direct sau pe ocolite, că adevărul este relativ, că Singurul adevăr absolut este că adevărul e relativ. Revoluția, fusese făcut să priceapă, are nevoie de asemenea fluctuații ale adevărului. Ea are adevăruri necesare și adevăruri nenecesare. Adevăruri care slujesc și adevăruri caref nu slujesc cauza. Așa să fie? încercase să se descurce în labirintul problemei adevărului, și acceptase, că, din moment ce practica o confirmă, există asemenea adevăruri separate, ca niște chei care se potrivesc la anumite uși, că fiecare etapă are adevărurile ei care trebuiesc pronunțate exact în etapa respectivă și nu devansate. E chiar periculos să le devansezi, și avusese citeva exemple care demonstau că cine o face nu nu-

mai că-și asumă un risc, dar nu scapă nepedepsit. Și, totuși, cu toate că el, ei învățaseră astfel, că asta părea a fi chiar realitatea, viața, iată că răzbătea iarăși acel altceva, care punea din nou problema pe tapet, și încă în existența lui. Virlan nu era un laș, un individ „care-și teme scaunul”, expresie mereu uzitată în criticile de sus în jos, dar rămase șocat oarecum în sine de recrudescența încercărilor unora de a se bate pentru atît de relativul adevăr. Abia pe al doilea plan al sensibilității sale îi apărea că acești „unii” sînt și Adrian, fiul său, poate în pericol, că pericolul se îndreaptă, minat de neauzite vin-turi, către el însuși, Virlan, pu-ternicul.

Virlan își aminti că, la început, cind abia fusese promovat activist, metoda lui de a para amenințările altora și propriile temeri fusese: „mă duc înapoi la meserie”. Cu anii, „mă duc înapoi la meserie” devenise tot mai relativ, ca și adevărul din lecțiile politice, el urcase, urcase mereu, meseria se depărtase pînă dispăruse în abstract. „Dacă mi se întimplă ceva, reflectă el, acum nu mă mai pot întoarce la meserie, la meseria de atunci, fiindcă nu mai exist pentru meseria de atunci. Trebuie să rămîn, pe o treaptă sau alta, aici, pot să fiu coborît, coborît mult, dar coborît aici, unde m-am învățat”.

Virlan putea fi coborît, era capabil să coboare în cazul neprevăzutului dezastru. El știa să se înalțe și să se coboare. Dar ei? Cum va reacționa fiul lui cel mindru, *lovit peste bot*? Așa; lovit peste bot! El fentase, se clătina, învinsese. Dar Adrian? Ar fi trebuit oare să fenteze? Pe Virlan îl cuprinsese greața de cuvântul folosit la fotbal.

„Să fie lovit peste bot! Să accepte să fie lovit peste bot! Poate noi le-am cîștigat lor dreptul de a primi loviturile direct în față, de a se bate deschis, în văzui lumii, cinstit (cum o făceau strămoșii, ar mai fi vrut să continue gîndul, însă i se păru ridicolă comparația). Te eschivezi o *singură dată*; *dacă ți-e frică o singură dată în viață, frica asta ține*

toată viața. Dacă a ajuns să nu-i fie frică, trebuie ajutat să rămână la nivelul acesta", hotări Virlan în încheiere, cu sentimentul pe care-l avea când stabilea vreo sarcină neapărat a fi îndeplinită.

Alexe îl găsi în starea asta de energie și gravitate pe care numai o mare hotărâre o poate genera. Iar Virlan, ca un alt Avraam, hotărâse să-și sacrifice fiul. Dar nu atât pentru credința tatălui, cât și pentru cea a fiului.

Vorbind aproape în șoaptă, dar rostind fiecare sunet, fiecare silabă, **Alexe**, lângă ușa, anunță că afară, **de** o oră, așteaptă neîndrăznind să intre, Mandache, președintele sfatului orașenesc, cel care trebuise a fi adus „în dinți, viu sau mort”. Fără a se ști precis dacă fusese adus „în dinți” sau nu, Mandache era foarte viu și mntuit de nelămurite temeri.

### III.

Deși poreclele subalternilor săi ajungeau la Virlan împutinate și cu totul întâmplător, primul secretar nu putu să nu remarce că ceea ce se spunea despre Mandache avea oarecare tilc. Cu capul lunguiet, anume făcut să dibuiască locurile prin care să se strecoare, își zise că președintele sfatului-oraș cam aduce cu un șobolan bătrîn care, în viața lui se ferise în multe găuri, și nu fără profit. Se ținuse de parte și de foc și de apă, în limitele pământului ferm; nu atât de aproape încît să-l apuci, nu atât de departe că să nu-l vezi. Și, probabil, cineva îl văzuse atât cît trebuise și cînd trebuise, ca din țaran mijlocaș în Ooroiești, să-l pună președinte, întâi la el în comună, apoi șef cu valorificările și, pînă la urmă, acum, în 1958, președinte la oraș. Dezbrăcase pe nesimțite straietele țărănești, le îmbrăcase, treptat, ca să nu supere ochiul nimănui, pe cele orașenești, la care descoperise amănunte de natură să-l avantajeze în a-și menține ati-

tudinea de șef în fața șefilor. Era, mai cu seamă, acel nasture mijlociu al vestonului de catifea cărămizie strâns peste burta destul de vizibilă, pe care-l răsucea și acum, febril, în timp ce se apropia de temutul Virlan. În răsucirea nasturelui mijlociu de la vestonul de catifea era cuprinsă o infinitate de sentimente, de la delicat-radicalul „vă rog să mă scuzați că exist”, cu toate înțelesurile de devotament absolut față de persoana superioară, și pentru îndeplinirea ordinelor căreia ar fi capabil de orice sacrificii (subînțelegându-se, deci, și sacrificarea eventualelor principii sau legi), pînă la prudent-ferma deviză că „înaintea șefului și înapoia calului nu-i bine să stai niciodată”, între degetele lui, nasturele, învîrtit rapid, vorbea și în dimineața aceea, iar Virdan îi înțelegea limbajul, excitat cum era de propriile-i reflecții, care-l transformaseră într-un fel de radar foarte sensibil la tot ce era împrejur. De după masa de lucru îi pindea pe Mandache, aproape bucurat de starea jalnică a curajului președintelui și aproape furios că, pînă atunci, nu reflectase mai mult la anumiți oameni, cum era, de exemplu, Mandache, periodic muștruluit pentru tot felul de nereguli în administrarea orașului, dar, de fiecare dată, uitat, că nu se gîndise la natura lui de sirguincios rozător, la nasturele răsucit cu o teamă care însemna și respect și curiozitate, și, în general, la felul în care așa un om „se menține în funcție”, la adevărul subordonaților săi, dintre care unul acum se apropia pășind în virful degetelor. „Oare, într-adevăr, se teme de mine ca prim-secretar sau de funcția de prim-secretar?” După cum se apropia, împingîndu-și ochii pe undeva pe jos, prin covorul persan, Mandache părea a se îndrepta orb către destinul lui de fiecare zi, în care trebuia „să se strecoare” și nimic mai mult. Înaintea lui, Virlan era o putere mai mare decît el, misterioasă ca toate puterile superioare, în ale cărei taine nu-și propunea să pătrundă din pură și sănătoasă rațiune că e

mai bine să nu le cunoști. Mandache nu-și punea asemenea întrebări ca cele care-l încercau în dimineața aceasta pe Virlan. Nu-și punea întrebări „în sus” ci toată știința lui era „în jos”. Putea să vorbească despre ultimul dintre subalternii lui, cu lux de amănunte dar „nu știa nimic” despre superiori. Dacă miine Virlan „ar fi căzut” pînă a fi mai mic decît el, Mandache i-ar fi știut întreaga biografie, însă atît timp cit era acolo, sus, nu avea voie să-l cunoască decît ca prirsecretar. Fiindcă — aceasta era logica lui — s-ar putea ca puterea să nu dorească a fi altfel cunoscută decît ca putere de către cei asupra cărora se exercită. De aici și relația lui siguranță, de la un timp de cînd, în ce-l priveau, promovările urmaseră un flux continuu, că, rețespeînd aceste reguli, va reuși întotdeauna să se strecoare și, dacă nu să urce, măcar să se mențină. De aici și teama lui pură, instinctivă, de putere, de puterea văzută abstract, care nu trebuia trezită împotriva-i, și nu de efectul negativ asupra funcției „salle exercitat de eventualele „lipsuri și deficiențe”. Și, pînă la patruzeci și nouă de ani, pînă la funcția de președinte al orașului, se dovedise că avusese dreptate: puterea nu se trezise împotriva-i.

Pășind cu ochii în podea, nu vedea ochii lui Virlan. Era singurul neajuns al metodei: nu sesizai exact clipa în care se trezește puterea.

Virlan era încă sub impresia celui cuvînt care-i tulburase dimineața: adevărul. Adevărul și frica. Ajunge să-ți fie frică o singură dată... Cînd oare i^a fost frică iniția oară acestui om slab și cu burta, nu bătrîn dar îmbătrănit, cu picioare și miini subțiri, complet chel, care era Mandache? Era în viața lui o întîmplare care să-l fi învățat a-i fi frică? Virlan știa multe asemenea întîmplări, se gîndea la rolul lor în producerea și menținerea fricii. De exemplu, lui

Rostoagă îi fusese frică. **ii fusese** frică de denunț, după cum **și** lui însuși, adică lui Virlan, îi fusese frică de Rostoagă care, prin cine știe ce mașinații, ar **fi** putut întoarce lucrurile în defavoarea celui care-l denunța. Totuși, Rostoagă a plecat. înseamnă că i-a fost frică de altceva, nu pur și simplu de denunț, poate de Virlan în sine care era mai tare ca el. „S-ar putea să fie, — continuă Virlan să-l cumpănească din ochi pe Mandache — oameni cărora să le fie frică rațional. Le este frică fiindcă doresc să trăiască în frică! Nu pricep o altă viață. Pentru aceștia nu contează adevărul, nu contează nimic altceva decît frica, factorul motor al societății lor”.

Weea care Bl străfulgera fu că între frică și adevăr există un antagonism conceptual. Nu poate fi vorba de adevăr în condiții de frică. Frica trădează adevărul, chiar dacă vine din afară. Cu atît mai mult cînd frica vine dinăuntru, din om. Lui i se păru că frica lui Mandache venea din el, că președintele orașului face parte din categoria pentru care nu există adevărul și nu contează altceva decît frica. De aceea, consideră că ordinul pe care-l dăduse, ca Mandache să fie adus „în dinți, viu sau mort”, se potrivea exact omului. Simți o mare poftă de a rîde de temătorul președinte, dar în locul hohotelor, izbucni un urlet. Unul din urletele lui Virlan, cînd își exercita activitatea prin metode *particulare*. Nu ere furie, ci forță. Un fel de forță. Timp de zece minute, asupra capului aplecat și lunguiet al lui Mandache se abătu cumplitul bilanț al neajunsurilor din administrația orașului, de la proasta aprovizionare cu alimente a populației, pînă la scandaloasa problemă a alimentării cu apă. il făcu praf, pe el, activitatea lui, adună deasupra-i munți de lipsuri, care să-l sufoce, să-l strivească, să-l desființeze.

Dar dezlănțuirea lui Virlan îi crea lui Mandache exact mediul trebuitor.

Acum președintelui **nu-i** mai ră-mânea decât **să se** strecoare. **Să-și** exercite profesia dăruită **de** destin, începu, cu o voce subțire, prudentă, într-o limbă ale cărei cuvinte parcă sint alcătuite din sunete blânde, sfioase, **să** explice cauzele, perforând, înecă, pe nesimțite, munții înălțați de Virlan. Problema curățeniei orașului, într-adevăr, lăsa de dorit; era vinovat, **nu** funcționase autoutilitara din cauză că mecanicul — da, are să-l sancționeze aspru, poate chiar M dă afară, lucrurile sint prea grave și se repetă! — nu terminase la timp reparațiile la motor, dar, nu încape indoială, că nu s-a orientat ca să folosească în mai mare măsură munca manuală și aportul populației, care, mobilizată de deputați, își putea aduce o contribuție substanțială la rezolvarea acestei probleme. Primiseră mult ajutor din partea comitetului orașenesc de partid (nu spuse ce fel de ajutor) însă nu-i puseseră îndeajuns în valoare, ceea ce au să facă, mult mai susținut, în viitor. Aprovizionarea populației, ei se ocupaseră de această sarcină, o discutaseră într-o ședință de comitet executiv și fuseseră luate măsuri, cauza este oceleul, al cărui director nu prea ține cont, fiindcă se ascunde după atribuțiile lui de unitate regională, și ei, orașul, mici și neajutorați, nu au suficient de mare autoritate în fața respectivului oceleu. Dar asta nu înseamnă că se lasă biruiți de neajunsuri, că se dau în lături în fața lipsurilor (acum încrâncenat, prezenta „lipsurile” ca pe niște hoarde hunice năvălind asupra orașului, regiunii etc. etc), ci au pregătit o serie întregă de măsuri care au să redreseze situația și în domeniul aprovizionării populației și hoardele lipsurilor vor fi înfrînte. (Virlan se gândi la femeia cu cașuri de făină de mălai între sini, bombați, galbeni, și injurătura subită, scuipată: „Să-i spui că-i un porc!”, întrebându-se cine era porcul și

**cum** se volatilizase interlocutorul ei, pe care-l auzise cu urechile lui dar nu reușise să-l vadă, deși ferestrele dădeau în toate direcțiile). Mandache alunecă la problema spațiilor verzi, unde se depuneau eforturi, enumera cite flori fuseseră plantate în cinstea sărbătorii care se apropia, dădu cifre despre producția serei și sublinie importanța pe care o va avea lărgirea capacității acesteia prin procurarea încă a unei suprafețe de 50 metri pătrați de gemuri, într-adevăr — retrase ceva din optimismul prea evident în problema serei — sint și aici destule lipsuri, cu toate că au fost luate măsuri, însă anumite soiuri de garoafe nu se aclimatizează în regiune, cel puțin momentan, ceea ce nu înseamnă că ei au depus armele și, până la urmă, garoafele acelea vor străluci și în orașul lor. Pentru toate exista un „până la urmă”, „termene” care, chiar dacă, momentan, nu erau respectate, ele totuși vor fi „atinse”, fiindcă greutatea părea a consta în fixarea termenelor, în definirea lor, adică să-ți pui în gînd să faci un lucru, restul avînd mai mică importanță căci, până la urmă, tot se realiza. De altfel, toate se realizau, criticile lui Virlan erau ele îndreptățite, nu încape indoială, tot ce spunea Virlan — avea grijă mereu să repete Mandache — era adevărul adevărat, desigur, existau serioase deficiențe, menirea președintelui nu era să le acopere, Doamne ferește, ci, dimpotrivă, critica îi constituia un substanțial ajutor în muncă, doarea critica asta, se părea că de cînd s-a născut, el, Mandache, altă mai mare bucurie pe pămînt n-a găsit decât să fie criticat, a supt critica din țîța mamă și din cuminecătura papei, și de la școala primară și de cînd a fost primit în partid, și cu poama din pom a mâncat critica și cu apa din izvor tot critică a sorbit, și așa a ajuns președinte al sfatului orașenesc. Adică — se pregăti el să încheie, sincer înfricoșat dar deplin convins că în

munții adunați asupra-i de Virlan reușise să perforoze salvatoarele canale de siguranță, prin care să se strecoare, — lucrurile în ansamblu se desfășurau bine, deși nu pe măsura exigențelor îndreptățite ale tovarășului prim-secretar, însă dumnealui poate să fie sigur că acolo jos se muncește cu osârdie, să aibă încredere, deci, că sarcinile vor fi duse la bun sfârșit.

Cu inima în dinți, așteptă al doilea val de urlete al lui Virlan, căci metodele *particulare* ale primului secretar erau cunoscute de subalterni și după o bruftuluială, viața li se părea întotdeauna mai frumoasă. Virlan se uita la capul plecat al lui Mandache, la mâna dreaptă fixată pe nasture, o mină cu degete albe, pătate cu cafeniu, mină bălțată, cum îi va fi fost toată pielea — gândi el — sau numai partea asta care se vede. „E peștiț j” îi veni iar să ridă. „Așa o fi arătând și un suflet peștiț? Se spune „mațe peștițe”... Parcă poți ști cum arăta cu adevărat peștițenia omului? Unu-i peștiț într-un fel, altul în alt fel. Ce fel de peștiț o fi fiind Mandache, că peștiț, sută la sută, este? Cum e mai bine să spui: peștițenie sau peștițeală?”.

Așa că, în loc de al doilea val de urlete, Mandache primi inofensiva întrebare, dacă e mai bine să spui „pești tenie sau peștițeală”. Era dificil pentru el, școală nu făcuse decât patru clase, însă nu asta conta, ci faptul că trebuia să dea un răspuns precis, atunci, pe loc, un singur răspuns, și n-aveai încontro, în fața primului-secretar **nu** puteai să zici „nu știu”. Dacă el voia să știi? Dacă el voia să știi, este de înțeles că te examina, te verifica și trebuia să dai răspunsul cu care era de acord, răspunsul pe care-l dădea și el. Cu alte cuvinte, să fii pe o vorbă cu el, altfel reieșea că4 contrazici, ceea ce atrăgea diferite **pericole**.

Mandache zîmbi bătut, lăsînd vederii o dentiție mare, aproape complet îmbrăcată în aur. închise repede gura, dîndu-și seama că strălucirea dinților lui era cu totul necorespunzătoare cadrului de față.

(Nimerise, fiindcă aurăria lui Mandache îl irita pe Virlan și, de cîte ori discuta cu el în public, își ferea ochii de încărcătura de metal a maxilarelor președintelui orașului).

— Ei? se uită pe lingă președinte Virlan, nemișcat în pînda lui de pe scaun, loc din care-și trimisese și fulgerele asupra lui Mandache, rămas în picioare. Mandache era jalnic, capul i se subțiasse parcă și mai mult, cu botul alun-git înainte, în căutarea orificiului salvator, prin care să se strecoare. Orificiul nu se ivea. Avertizat de intempestiva chemare la primul-secretar, se pregătise rapid în tot chipul posibil, își procurase „date” : **amănuntul** ou autoutilitara, problema ou florile, intrase în tema lui complet, astfel ca ciomăgeala să fie cît mai ușor suportabilă. Dar pentru a?a ceva „dacă e peștițenie sau peștițeală?” Frica lui era absolută, și, în plus, nici nu mai putea implora milă printr-un zîmbet trist și autocritic. învârtea fără oprire nasturele mijlociu al vestonului, încercînd să-și consume în această mișcare, insuficientă, deruta înspăimântătoare.

— Ei, ce, nu știi românește? se încruntă Virlan,

— Știu, știu, tovarășe prim, sigur că știu, însă, vedeți, — prinse un capăt salvator și spuse cîteva zeci de cuvinte, automat, ca să ciștigel timp să se gîndească, fiindcă, deodată, avu convingerea că răspunsul exact trebuie să se afle în vreuna din cărțile despre care, în discuții din astea particulare, Virlan obișnuia să vorbească, întrebînd dacă a auzit de cutare sau cutare scriere, ceea ce, pentru insul întregat, era o invitație să mai pună mîna și să citească, treabă cu atît mai folositoare, cu cît primul secretar, între două uragane, revenea la povestea cu cărțile.

Mandache își extrăsese, dintr-o discuție anterioară, drept bibliografie, un Ion Creangă, pentru că Virlan aici bătuse tot timpul, și se amuzase teribil de popa care trăsese după ciorile de pe biserică. Repetase de cîteva ori întimplarea, în cursul unei muștruluieli, cînd



Mandache fusese făout una ou pământul pentru lipsa de grijă față de felul în care este asigurat transportul cetățenilor la și de la gară, și i se băgase sub nas o scrisoare (anonimă) bătută la mașină, unde respectivul transport, descris cu multe exemple, era prezentat ea „mai mult împing oamenii mașinile decit duc mașinile pe oameni” și așa mai departe, cu scene plastice despre o taxatoare „care l-a scuipat pe un tovarăș funcționar, da' acela a fost prost și s-a lăsat, că eu îi spârgeam capul” etc. Nu știa cuim va ajunge la Ion Creangă, dar Mandache îl citise repede, pînă a nu fi chemat din nou la primul secretar. în zadar, însă, că răspunsul nu-și scotea capul dintre filele buchisite cu sirguință. Și nu putea nici ride, nu putea nici plinge ou gura lui aurită, se clătina de pe un picior pe celălalt, încercând să pară concentrat, salvindu-se măcar prin intenție.

il salvă Virlan care-l luă iar în focuri. își amintise că Mandache nu răspunsese la problema principală : alimentarea cu apă.

Ei, da, aici era aici ! își luă vînt Mandache pentru un nou șir de foraje, existau greutăți cu apa, uneori nu are debitul corespunzător.

— Stai, strigă Virlan. Ce debit ? Care debit ? la vino încoace ! Mai încoace ! Apropie-te de mine că nu te mînc. îmi vezi obrazul ? Nu stîngul, dreptul ! Aici ! Vezi ?

Mandache se apropie și, peste masă, se uită la obrazul lui Virlan care, chiar dacă ar fi prezentat cine știe ce anomalie, tot n-ar fi fost observată de ochii orbiți de frică ai președintelui.

— Văd, văd, tovarășe prim-secretar.

— Așa dar, vezi că-s cu jumătate de față rasă și cealaltă jumătate nerasă — trăzini Virlan o minciună, știind că poate să-i spună orice — da' nu te întrebi de ce ajung oamenii să umble în halul ăsta ? îi dai cu debitul că *mi-i* suficient. E o porcărie ! Care debit ? Nu-i apă deloc ! Tu știi de cite zile nu-i apă în oraș ? il dărimă cu altă întrebare la care Mandache nu știa ce răs-

puns dorea Virlan și, în consecință, nu-și descleștă gura.

— Taci ca mut ! se ridică greoi Virlan. — N-ai limbă în gură cînd e să-ți recunoști lipsurile !

— Eu, tovarășe prim-secretar, recunosc că există numeroase neajunsuri și, de aceea , am cerut ajutorul...

— Cui ai cerut ajutor și nu ți-a dat ?! se zborși mai tare Virlan. Adu-l aici să-l văd și eu ! Cine-i acela oare n-a vrut să țină seama de problema aprovizionării cu apă ? Spune-mi-l !

Nu era deloc ușor să-l spuie ; pentru Mandache, ajutorul era o formulă, un cuvânt înlocuitor de alte cuvinte, o obligație proprie, nu atît să dai ajutor, cât să ceri ajutor; orice se făcea „cu **ajutorul**” **oudva**, era încorporat, nevăzut, neauzit, dar existent; a nu cere „**ajutorul**” constituia, în mintea lui, o gravă greșeală, era egal cu a lucra secretar, individualist, aproape a complota împotriva celorlalți, gata să-ți dea acel ajutor, de care tu, numai avînd tainice gânduri, te-ai ferit. De aceea vorbi :

— **Nu** pot să spun că n-am fost ajutați la vreme, ar fi un neadevăr din partea mea, chiar mai mult, am primit tot sprijinul necesar, tovarășe prim-secretar.

— Atunci, de ce nu-i apă ?! il strînsă parcă de git Virlan, uitîndu-se fix la capul de șobolan sperial al lui Mandache.

Președintelui i se prelingea pe șira spinării o picătură de sudoare rece, care tăia ca briciul.

Apă nu era din cauză că aproape eșuaseră lucrările de „mărire a capacității de aducțiune”, cum se intitulează planul alăturat, discutat și aprobat la oraș și acceptat și de regiune. Nu un eșec total ; atît doar că se contase pe mult, se investise mult și se realizase puțin. O încăpăținare dublată de neștiința autorului proiectului determinase situația paradoxală că atunci cînd riul-sursă se umfla din cauza ploilor instalația să trebuiască a fi oprită, năsoindu-se o incompatibilitate a debitului cu posibilitățile

de filtrare, lucru observat, din fericire la timp, de Sanepid, Oraşul fusese, așa dar, înzestrat, cu un apeduct nou, bun numai atunci când nu era apă. Lui Virlan nu i se puteau prezenta lucrurile în adevărata lor înfățișare, dar Mandache era conștient că nici nu-i vor putea fi ascunse la nesfârșit. Amestecat în „problemă” ca partizan al soluției aplicate, mai puțin costisitoare, în faza de proiect, și dându-i posibilitate să-și dovedească public grija pentru realizarea unor economii și beneficii (fiindcă fusese și un alt proiect, mai complicat și mai costisitor) acum, când se dovedise că nu tot ce-i simplu e neapărat și bun (proverb, în sens afirmativ, invocat deseori de Mandache), președintele recurse la formula clasică a comisiilor și a cirpelitor. Mai făcea o comisie care studia problema, mai cirpea cite ceva, pe ici pe colo; constituia un colectiv de specialiști „care să verifice situația” și adăuga lucrării o lucrare mai mică. Aceste lucrări mai mici se executau cam în taină, după cum intreruperea apei avea loc noaptea, și numai un accident survenit dimineața, îi atrăsese fulgerele primului secretar.

— Tiocmai studiem cauzele și am stabilit și termenul de lichidare a lipsurilor, continuă Mandache pe vechea strună.

— Fac ceva pe termenele tale! porni Virlan să se plimbe prin încăpere, obligându-l pe Mandache la o neîncetată răsucire, ca să fie tot timpul cu fața la superiorul său. Eu te întreb de apă și tu-mi dai cu termenele! Dar de când trebuia să puneți voi la punct toată povestea asta ou apă?! se opri Virlan în fața lui Mandache, turtindu-l cu privirea. De când? Să-mi spui, de când?

— într-adevăr, constructorul nu s-a încadrat în termene, după cum ați arătat și dumneavoastră la ple-nară.

— În schimb, tu te-ai încadrat și ești proprietar! Aud că ții vaci! E adevărat?

— Adevărat, tovarășe prim-secretar, dar le vind. Acum le vind, se repezi năuc președintele.

Mandache trăia minute de panică. Dacă știa de vaci, și cumpărase două vaci — însemna că Virlan e cu ochii pe el. își blestemă ideea tâmpită cu vacile, întrebându-se însă și cine l-o fi turnat. Nu-mai autocritica îl mai putea salva.

— Am greșit, tovarășe prim, am procedat ca un om cu mentalitate țărănească, individualistă, vă rog să mă iertați, am ascultat de gura femeii, dar chiar azi le dau!

Virlan își reluă mersul prin încăpere și Mandache răsucirile doveditoare de atenție și respect față de superior.

— De ce să le dai?! scăzu tonul primul secretar. Nu-ți plac animalele? Ce fel de țaran ai fost dacă nu-ți plac?! Mie imi plac! Mai ales vacile acelea smâltate, rosu-întunecat.

— Pinzgau, strecură sfios Mandache.

— Da, pinzgau!

— Vă rog să mă iertați, am știut că e o greșală, însă fiți sigur că nu îse mai repetă.

— Ba are să se mai repete, se opri Virlan și, rezemiat de unul din scaunele dimprejurii mesei de ședințe îl privi aproape cu bunăvoință. Dacă sint sigur de ceva este că are să se repete. Nu-i vorba de greșeala cu vacile, ci de greșeala cu tine!

— Tovarășe prim — îndrăzni Mandache — dar, vă rog să mă iertați, în afara greșelii cu vacile nu știu să fi făcut nimic...

— Așa zic și eu: n-ai făcut nimic.

Picătura de sudoare de pe șira spinării probabil ajunsese din nou la temperatura corpului. N-o mai sianțea. Dacă Virlan spunea că nu făcuse nimic era bine. Nimic era mai puțin periculos decit ceva a- nume care putea fi analizat și găsit plin de chichițe.

— Mă tot întreb, dragul meu — Virlan rămânea în același înveliș de bunăvoință, puțin meditativ — de ce oare n- ai faci nimic? Uite, stau așa ca un prost și-mi pun întrebarea: de ce Mandache nu face

nimic? De ce nu vrea să facă nimic?

— Cum se poate să gândiți așa ceva despre mine, că nu vreau să (ac... încercă președintele, dar Virlan nu voi să-l audă.

— ... Așa mă întreb : de ce? Văd bine că nu faci nimic, dar nu înțeleg de ce? Analizez : Este cumva Mandache un dușman de clasă? (la auzul înfricoșătorului epitet **pe** președinte se zbirci toată pielea). Nu. Nu este. îl cunoaștem ca țaran aurat politic, vechi membru de partid. Este Mandache necinstit? Nu avem nici o dovadă. Atunci de ce nu face nimic?

— Tovarășe prim secretar, îngăimă președintele, uluit că în locul potopului de injurături i se face un pașnic portret, cred că sinteți greșit informat, eu m-am străduit...

Virlan medita și nu se lăsa abătut :

— Mă întreb și mă tot întreb și aprovizionarea orașului e proastă, iar președintele spume că s-a străduit, transportul în comun îi la pământ, dar Mandache zice că s-a străduit, alimentarea cu apă a ieșit un vax (deci știa ceva) și șeful organului administrativ se scuză că s-a străduit...

— Tova...

— Taci. Crezi că „m-am străduit” al tău ține loc de tot ceea ce lipsește în oraș? Ține cui va de cald? Fonduri ai, oameni ai, de ce, cu toate strădaniile, nu merge?

— Lipsurile de care vorbiți, tocmai...

— Fleacuri, îl învălui ou blindețea lui plictisită Virlan. Fleacuri, în realitate ești un fricos. Un „nu mă bag”. Nu faci nimic — adică nu rezolvi lucrurile mari, din proprie inițiativă — nu pentru că ești prost, dar te maniacă frica fiindcă nu știi cum va ieși. Frica de viitor. Tu, de fapt, nu ai încredere. Nu ai încredere în nimic. în afară de socotelile tale, care-ți arată dacă-i bine sau nu să cumperi vaci ori să vinzi porci. Și nici de aceea nu-s sigur, că ziceai cum că nevasta te-a îndemnat. S-ar putea să fii, totuși, bun gospodar, dar la

tine acasă. Vezi Mandache, nu era mai bine să fi rămas țaran? Scăpai de critică, aveai viață ușoară...

Cam așa gândea și Mandache. Mai gândea, însă, pe baza lungii experiențe, că critica trece și tu rămii și era întru totul de acord că cel care a inventat critica a dovedit multă deșteptăciune, limiMnd-o la vorbe. Mai prinse curaj.

— Tovarășe prâm-secretar, cind am intrat în partid, știam...

— Știai că s-ar putea să-ți pice ceva. Asta știai. Din cinci membri de partid ciți erați în sat în 1949, știai că unul trebuie să fie președinte. Știai că ceilalți sint mai cu puțină carte și ai mai învățat că dacă stai în bănica ta și te fe-rești de greșeli, îți merge bine. Ai mai învățat că pentru a promova e de ajuns ca unul să te propună și doi să te susțină, și s-a găsit întotdeauna și cel cu propunerea și cei ou susținerea, pentru că ai stat în banca ta și ți-ai văzut de treabă, adică n-ai făcut nimic. Așa ai ajuns președinte la oraș...

— Dar oamenii au votat, la alegeri, spuse Mandache.

Virlan îi rise în nas, dezghiocindu-se de crusta de bunăvoință :

— Eu te-am votat! Eu am fost „oamenii”.

Se învătea iar prin birou, urmărit de ochii lui Mandache, gîndindu-se că, în fond, multe din cele spuse nu se refereau numai la înspăimîntatul proprietar al câtorva vaci ; aveau o cuprindere mai largă, în care putea să intre chiar el, da, pe ici-colo, chiar el, prudența lui, frica altora de el și frica lui de alții, forța care încetinea, dacă nu oprea uneori totul, înghețînd, intrerupând, așa cum se intrerup-sese apa ân dimineața aceea, cînd el tocmai se bărbiera și rămăsese cu un obraz ras și celălalt neras. Se învărti, se învărti, până ajunse în fața mării bibliotecii, al cărei miros, de hîrtie indesită, de carton presat, de chimicale îi trezi intenția mai veche, uitată printre alte gînduri. Trase din raft o carte mică, roșie.

Văzîndu-l ou cartea în mină, Mandache răsuflă ușurat, pentru a doua oară de cînd era la primul secretar, convins că, după examinarea din „bibliografia” anterioară (Ion Creangă), desigur va urma „bibliografia” viitoare și, cu asta, sfârșitul. Virlan îi arată de la distanță titlul micii cărți roșii. Era prea departe și Mandache nu vedea. Virlan îi citi :

— „Dimitrie Oantemir”. Ai auzit de el ?

Trebuia să suporte și indoiala șefului, n-avea încotro :

— A fost domnul Moldovei.

— în regulă, dar știi că pe lingă domnie mai scria și cărți ?

Mandache nu auzise de cărțile fostului domn al Moldovei, știa numai că trecuse la ruși cînd să-l prîndă turcii.

— Uite, să vezi și cu ce cărți se ocupa voievodul ăsta al Moldovei. Aicea-i aici. S-a apucat și a scris pînă și despre autocritică. Știi ?

Mandache nu știa. Și ar fi dat mult să știe ce urmărește Virlan cu cărțile voievodului Moldovei care trecuse la ruși ca să nu-l prîndă turcii.

— M-am minunat și eu cînd am dat peste partea cu autocritica, văzînd cât de bine se pricepeau oamenii de atunci la probleme de felul acesta. Mai cu seamă la mazi-lirea domnilor intra în funcție autocritica. Venea delegatul sultanului cu firmanul către domn, căruia-i spunea, — stai să-ți citesc, căută Virlan rîndurile din carte : „din pricina lipsei tale de osîrdie în slujba noastră și a nepăsării tale în împlinirea poruncilor stăpînului nostru împărătesc te-ai făcut vinovat de tot felul de pedepse și is-pășiri”, îl făcea albie de porci și-l scotea din domnie. Dar oum crezi că proceda domnul mazilit, după ce i se citea pomelnicul de ocară ? își făcea autocritica. Stai să vezi ce zice Oantemir, oum mazilitui se întorcea către delegatul sultanului și începea — să-ți citesc — : „că el este dator față de împărat cu mulțumire nemărginită, fiindcă acesta nu a voit să piardă pe robul său netrebnic (auzi : rob netrebnic) ci

a voit numai să-l îndrepte printr-o pedeapsă blîndă, că el așteaptă plecat (auzi : plecat) tot ce s-a hotărît pentru dînsui ; că își cunoaște vinovăția, dar mai spune tot ce so-coate el că e de trebuință ca să nu i se ia mila (auzi : mila) de care se bucură la turci”.

Virlan citea apăsător, cu glasul lui gros, respirînd rar între fraze, profund interesat de zicerile domnului mazilit și de toată scena cu sultanul și firmariul și celelalte. Mandache înțelegea și nu înțelegea. își păstra frica și rezerva.

— Vrei să știi rezultatul ? Mai cu vorbă dulce, mai cu autocritică și supușenie, mazilitrul scăpa tea-făr și rămănea câteodată chiar în mâinile sultanului, care avea nevoie de asemenea oameni. Fiindcă, în carte se spune mai încolo, la turci era un proverb : „o piatră care a fost folosită o dată la zidire rămănea tot piatră de zidit și poate veni o vreme, cînd va fi iarăși de folos la zidit”. Ce zici de proverbul ăsta ? închise cartea sec Virlan și o puse în raft. E just ori nu-i just ?

Mandache trăia o zi ieșită din comun și nu știa dacă și cum o va sfârși. Iarăși, tăietura ascuțită a transpirației pe șira spinării. Ce pregătește Virlan ? Pentru ce l-a chemat ? Dorea să fie prins de piept, scuturat, izbit de pereți, pâl-muit. Dorea ca Virlan să țipe la el, să-l înjure, să-l blesteme, să procedeze așa ca întotdeauna, tare, dur, numai fără pînda anta de care nu știi cum să te păzești, numai fără primejdia care s-a difuzat în atmosferă și poate lovi de oriunde ; totul te poate lovi, se zbîrci iar Mandache, și scaunele, și vitrina cu decorația, și masa, și cărțile, și mânerul ușii, toate deveniseră subit ascuțite, țepoase, se apropiu de el să-l impungă, să-l sfășie, să-l sfîrtece. Virlan îl urmărise de mult, știa totul, adunase, trecuse la răboj lipsurile lui, era altfel decît credeau ceilalți despre ei — un uragan care se sleiește repede ; avea o față ascunsă, asta ou care-l privea înspăimîntător. Mandache, pentru prima oară în viața lui de om cu muMcă de răspundere, se

simți părăsit de puterea secretă de a se strecura, de a-și face loc nevăzut și neauzit, de a ieși dincolo. Acum „dincolo” nu exista. Tot ce putea să facă era să rămână plecat, supus și jalnic. Și, mai ales, să tacă.

Viirian se apropie de el, drept și greu, ca împins de ceva și se opri. Erau cam de aceeași statură, dar Mandache se arăta mult mai mic și bicisnic, strins în el, indoi, ca să bată cit mai puțin la ochi.

— Nu zici nimic de proverbul turcilor? îi puse mâna pe umăr Virilan, deodată foarte bine dispus.

— Ce să zic...? Zic și eu... Turcii, nu știți, aveau tot felul de proverbe pe vremea lor... temporiza Mandache.

— Dar trebuie să recunoști că asta e un proverb dat dracului. Auzi colo: „o piatră oare a folosit la zidit rărnine tot o piatră de zidit”. Ce crezi că vrea să spună?

— Ce să zic...? O piatră (Mandache întrezări un răspuns care i se păru potrivit și-l încercă, dar fără comentarii) ca s-o faci bună de zidit, trebuie s-o faci bună de de zidit, trebuie s-o aranjezi, o netezești, o tai, ca să se potrivească. Așa se gîndeau.

— Dacă socoteau așa — nu-și luă mâna Virilan de pe umărul președintelui — făceau o mare greșală. Da, mare greșală.

Mandache își blestemă iar imprudența de a-și fi dat cu presupusul.

— Vezi unde-i greșeala ori nu vezi? îl scutură Virilan.

— Văd, tovarășe prim, văd, cred că greșeala constă în... se repezi Mandache, dar nu mai reuși să continue, fiindcă i se puse un nod în gît.

— Nu vezi nimic, rise Virilan. Degeaba te obosești. (il eliberă, pornind iar prin încăpere). Ceea ce nu-i interesa pe turci era felul pietrei, Mandache, cum zicem noi — calitatea materialului. O netezeau ei, o tăiau, dar nu ieșea potriveala pe dinăuntru. Dar mai știi, (se opri în fața vitrinei ou decorația) dacă îi interesau numai pietrele care arătau folositoare pe di-

nafară și erau moi pe dinăuntru? S-ar putea pune și așa problema. Tu ce părere ai?

Mandache jurase să-și țină înțeleștați dinți de aur.

— Observ că ești de aceeași părere cu mine, îi dădu o rază de bucurie primul secretar, însă i-o luă brusc, lăsindu-l în întuneric definitiv, cu întrebarea năucitoare: Eu, măi Mandache, sint sau nu piatră de zidit?

Creierul lui Mandache lucra pe toate circuitele de comandă, minus cel al constituirii, al formulării definitive.

— Dar tu, tu te-ai gîndit ce fel de piatră ești, bună sau rea?

— Recunosc, tovarășe prim secretar, lipsurile noastre, la oraș, sint...

— Lasă lipsurile. Sint și au să mai fie. Dar tu nu ești o piatră făcută pentru zidit, chiar dacă pe dinafară ai fost netezit, tăiat, șlefuit, și așa mai departe. Nu poți ține zidul. N-ai materie. S-ar putea ca nici eu să nu fiu o piatră făcută pentru zidit. Am să mă gîndesc la asta, îți promit. Tu, însă, în mod sigur, te sfărâmi, ești sfărîmicios, Mandache, și dacă te vei fi potrivit proverbului turcilor și nevoilor lor, la zidurile de astăzi nu ești bun. (Se plimba iar prin încăpere, neatent la ceva anume, nici la Mandache, preocupat de problema, în sine, „a pietrelor de zidit”) — Aici e greșeala pe care o comitem mulți din noi, că odată pus unul în muncă de conducere, acolo rămîne, fără numai dacă face cine știe ce boroboată. Cam seamănă cu proverbul cu piatra, așa-i? Nu ești bun, măi Mandache, nu ții zidul; zidul unde-ai fost pus, bineînțeleș, fiindcă s-ar putea să se găsească ceva potrivit și pentru tine, dat fiindcă, în principiu, fiecare om ajută la ceva.

Virilan prinsese gustul înțelepciunilor și uitase că totul pornise de la gospodărirea orașului și un președinte foarte concret aflat înaintea-i. Mandache îi aduse aminte, în mod neașteptat, de punctul de la care plecase discuția. Virilan tocmai ajunsese ou rondul său prin

incăperea, în fața președintelui, cind Mandache, parcă izbit de ceva în moalele capului, se prăbuși în genunchi, smiorcând :

— Nu mă scoateți din muncă, tovarășe prim secretar. Vă rog nu mă scoateți din muncă, am să mă îndrept, am să-mi analizez abaterile, vă promit că voi depune toate eforturile...

Virlan înlemni. Apoi din uimire trecu la mânie, iar minia i se transformă în furie, în una din marile lui furii, care făceau să se cutremure clădirea, îl înșfacă pe Mandache de guler — un gest pe care nu-l mai avusese în nervi, în degete, de mult poate — și-l propti în picioare, așa cum proptești un om beat.

— Nenoracitule ! il scutură de-i clănțăniră dinții. Eu te scot din muncă ? Munca te scoate ! Și tu, cu mina ta. A, ai să plătești pentru smioreăiala asta, la mine în fața mea, auzi ! ai să plătești că ți-ai permis să cauți să mă impresionezi cu bocete, îți arăt eu ! Nu, — răcni el — ai să-ți arăți chiar tu ! Ești un fricos ?

—• Sint, tremură Mandache.

•— iBști un incapabil ?

— Sint, aproape leșină președintele.

— Ești lipsit de spirit de inițiativă ?

— Sint, văzu negru înaintea ochilor Mandache.

— Și mai ai o mie și una de păcate pe care, cu mina ta, ai să le pui pe hirtie. Auzi, cu mina ta.

Se repezise la masă și acum îi băga lui Mandache sub nas o coală de hirtie albă.

— Treci dincolo și scrie. Și, la urmă, scrie și ce trebuie să se hotărască. Du-te !

ii arătă cu degetul întins mica ușă, mascată în lambriurile cafenii, spre „dincolo”. Căci, așa precum aleasă la Virlan exista una „dincolo”, încăperea lipită de cabinetul de lucru, destinată minutelor de recreere ale primului secretar în zilele foarte aglomerate, dar refuzată de Virlan, care nu obosea niciodată, fusese transformată într-un

„dincolo” pentru meditațiile altora. Așa că, pășind în strimta odaie mobilată doar cu o mică masă de lucru și un recamier cu vitrine și felurite curburi, Mandache nu era cel dintâi penitent.

Rămas singur, Virlan traversă agale încăperea, privind cu coada ochiului tabloul care, și el, de pe perete, îl urmărea insistent. Se opri în mijlocul camerei, exact sub marile policandru, fierărie amestecată cu cristal, care, acum, atârna deasupra capului său, greu. îi simțea venind de sus presiunea. Se întrebă ce gîndește tabloul despre el, nu în legătură cu ceva precis, ci, în ansamblu, despre viața lui și rostul vieții lui trecute și viitoare. Auzi, iarăși, zgomotele străzii, pași metalici, își mută privirea de la tablou către ferestrele pline de teii parcului care-i apăroră imenși dar, totuși, depărtați. Se descărcase și se simțea singur. Se gîndi, fără vreo legătură cu ceva, că el, de fapt, e mai mult singur, foarte singur, că furiile de care se lasă cuprins, muștruluiindu-l pe unul sau pe altul în discuții „în doi” erau poate o încercare de a se apropia de acești oameni care nu-l înțelegeau și pe care, adesea, nu-i înțelegea. El se apropia de ei prin minie, iar alții se apropiau de el prin frică, întrezări instantaneu ciudata relație. Rămîne tot singurătatea, golul în care te învirtești, pe care nu-l dorești dar îl construiești mereu fără să vrei. Golul în care ceilalți înțeleg să trăiască, îl așteaptă, golul în care poate trăiește și el. Da, singurătate, multă singurătate, cînd nu știi dacă cei dimprejurul tău sint vii ori morți și nici dacă tu trăiești cu adevărat sau e numai o umbră proiectată pe un zid, un film mut, în fața unor spectatori muți.

Zgomotele străzii ajungeau transformate pină aici, desigur, de jos se aude altfel, cunoștea fenomenul, este o lege a acusticii, a propagării în spațiu, își aminti că citise de mult, undeva, și se mișcă încet spre fereastră. Se opri lingă draperie și privi, fără să vadă, stradă,

case, cer, tei, oameni, nu înregistra, privea ceva, fixat în același gând : singur, singur, viață singură. Ar fi vrut să aibă un prieten, unul de acolo, din stradă, una din umbrele acelea, dar **nu putea. Nu fiindcă** relația era imposibilă, absurdă, dar ceilalți — și el e unul din ei — o tăiau voluptuos așa, numai așa.

Ușa mascată în lambriuri foșni și Mandache, transpirat, roșu la față, ca și cum dincolo ar fi îndepălnit o muncă grea, care cerea pomparea întregii cantități de sânge din corp în obraz, se apropie cu coala de hirtie în mîna dreaptă. în mîna cu care, de obicei, răsucea nasturele. își ținea buzele strînse și mergea țepăn.

— Ai scris ? il luă Virlan hirtia, pe care rîndurile semănau cu niște

brazde, cu capetele strînse în stînga și răsirate larg, tot mai larg, către dreapta.

— Am scris, suflă Mandache.

Virlan întoarse foaia cu partea unde trebuie să fie sfîrșitul și citi, apăsător, interesat, așa cum parcurseseră zicerile domnului mazilit din scrisoarea lud Dimitrie Cantemir: „Consider, de aceea, că nu mai corespund funcției ce mi s-a încredințat și vă rog să binevoiți...” Ridică din sprincene și-i spuse președintelui, calm, blând :

— Așa-i că acum te simți mai bine ?

Mandache nu răspunse. Unica lui dorință era să plîngă.

— Poți să pleci, îi întoarse spaatele Virlan și trecu după masa de lucru, astfel încît Mandache ieși, fără ca primul secretar să afle dacă acum se simțea sau nu mai bine.

# Tlaicu bârna



## expediție

Zori de brumă și sare,  
pe HMnărul meu șoimul —  
ager ochiul rotund  
pînă la sita violetă  
a pădurii  
de pe mäguri și mumcele,  
pînă lla văile  
unde zăpezi lenevite  
lăsatu-și-au trenă.

Surd copitele bat  
mai departe  
bărăgane și dune,  
carnea pămîntului,  
țarina moale și piatra,  
mușchiul pufos  
al ipoienilor,  
povăniitul prundiș  
de pe coasta de rouute,  
răsunînd  
sub bolțile mari de stejar,  
în bunget de codru.

Și mergem și mergem  
sub cerul jos al amiezii  
ou soarelenascuns,  
și mergem și mergem  
printre arbori golași  
drapați în promoroacă.

## terra promisa

'Para promisă a Umbriei ne așteaptă  
pînă la ora cea mai târzie,  
pe marginea cerului șir de corăbii  
sub pinze de melancolie.



Largul vine in cercuri spre mal  
aducirid agonice stele,  
scoici risipite pe nisipul  
frământărilor inimii mele.

## locul „de-a cele posibile

O infernalul și sublimul Joc  
„de-a cele posibile”,  
marea vînătoare a clipelor faste,  
Înjunghierea în somn a fantomelor,  
fspititoarea veghe și pindă,  
nașterea înainte de vreme  
a unor monștri  
ți apusul intirziat  
al altora,  
un cap altoit pe-o surcică  
și suit ne tum  
— cocoș ide vînt —  
la ora cînd funia clopotelor  
e înlocuită cu șerpi  
și dezastrele încăleacă pe deșelate  
caii sirepi ai furtunii.  
Dar toate stau retrase  
așa cum scânteile  
tși dorm liniștit somnul  
intr-o bucată de cremene.

## zeii din agora

In agora zeii visează  
— hieratice trunchiuri  
cu sloiuri de gheață în piept —  
cînd, (matematic, la fiecă amiază  
se duce pe apă cîte-un înțelept.

Carnea lor e o coajă de mit  
ori hîrbul unui vas oenocheu ;  
scripetele acelu cer  
îndelung bănuît,  
ii ridică-n tainicul  
defunct empireu !

## fagii

Mi-au plăcut totdeauna fagii  
albe, uriașe făclii  
în rariștea codrului,  
coloane impare

în răspîndire,  
ca niște călăreți porniți  
să dea atacul spre culini.

Iată-i acum  
cu tot (penetul strîns  
în mugurii roșii,  
cu mătasa cerului  
întinsă pe crengi.  
Acolo, pe pinzele ei,  
curînd vor fi cusute  
primele frunze.

## **conviv**

împotriva eternului  
mare-înturaerec  
nu vreau să imă feresc ;  
ușa deschisă mereu  
atîitor ciudate făpături :  
pelerini de zi, pelerini de noapte,  
anonimi trecători,  
profeți și lîlhari,  
asasini, mucenici,  
burtă-verzi, histrioni,  
sau acești orgolioși  
care-și țin capetele proțâpiite  
pe stîlpii felinarelor.  
Voi petrece cu ei la marele bilei  
al cetății,  
ducînd prinos fiertura mea de ierburi,  
de mied și de lipan,  
de roiniță și mătrăgună,  
și-un bici de trăznet  
rupt dintr-o furtună.

# violeta zamfirescu

## pietrele mele, dragoste

Silit T11

Le-am adunat cu tine, sînt vii,  
Multe par capete, sînt vii,  
La cîte-o muchie a lor  
Se mai intîmplă jertfa  
Mioarei negre,  
întotdeauna scump plătită  
Pielea de preț,  
Pe guri mai stăruie prevestitoare  
Semne a rău, multe s-au șters,  
Erau ursitele,  
Destin invins cu suflet,  
Văzduh de tîmplă,  
Așa cred,  
Victoria, zăbovitoare,  
Poate fi linia de la frunte.  
Suie în lume,  
Sau mîna, pare inimă,  
Tot semn la frunte cu  
Pe fiecare deget alte inimi,  
Mai ales tulbură ochii  
Par de copil, par de bărbat, par de femeie,  
Frumoși, urîți, totuna, se aseamănă  
Uneori ochii sînt imai mulți, alteori  
Unul,  
în ei petrecerea de lume  
Ftaare, lacrimă,  
Un imn abia oficiat, în murmure,  
Să nu ne turbure minunăția  
învierii,  
Privește-le, neîmblinzitule, pot fi  
Leac pentru zăcere  
Puternicie și memorie  
Oglinzile de fiecare zi.

## mai sînt

Pietrele rodiilor lipite două inel lingă inel,  
Deschiderea spre miez  
E o închipuire a porții cerului  
Sau ochi ai apelor la răsărirea  
Soarelui peste Horez,  
Le-am aflat singură, țin minte chinuit,  
Nu-nțelegeam, loveai cel mai puternic mit  
Al dragostei,  
Și singuri l-am creat,  
Rătăceam piatră.  
Dacă te mai iubesc la fel ?  
Alături, cu aripi strînse peste cioc, o piatră,  
Lumina ochilor împrăștiată între (pene,  
Piatră.  
Muntenii zic mierlită lor bolnavă,  
Dacă te mai iubesc la fel ?

## nepieritoare

Cîmpia îmi trage la poartă  
Iubirea {aceeași luminată de miei.  
Inima pasărei colibri  
Zboară din lingura de argint,  
Nu e moartă minunea nu poate muri,  
Subțirele, înaltul meu alint,  
Zăpăceala ochilor mei.

## sa nu uit

Femeia roabă, am turnat-o în bfronz.  
Subțire, precum statuietele Tanagrei,  
Mîinite ei legate strîns pe cozi,  
Genunchii arși de cer aduși a rugă,  
încremenți în aer,  
Deasupra capului spre spate răstignit,  
Nemernicia, nouă bice de irozi,  
Trupul firav nu avea cum să fugă,  
Sufletul numai, revolta, lacrima  
Prin nouă aseci și nouă trecătoare de fier  
Au trecut,  
Pentru obraz ca soarele,  
Metamorfoza în lumină.

## **bogat**

Zestre mai am și laica icoană,  
Albastru putred innegrit de fum,  
Aureola albă, neodihna  
Roșul setos de nașteri noi mereu lehuze  
Ține în mîini obrazul ctitorit,  
Asemănarea lumii și'a mea,  
Aș risipi iar vraja noastră, drum  
Reașezare, început vieții noastre,  
Iubind cumplit, iubitul ursuz,  
Nu mai am oum,  
Cocoșii dimineții  
Spală în cîntec rai  
Piciorul de plai  
Adăogînd și laica icoană  
Reazăm frumos al orizontului de lume nou.

## ion felea

## acuzat în procesul din dealul spirii

Octombrie 1920. In seara premergătoare declarării grevei generale, sala de ședințe a sediului din strada Sf. Ionică era arhi-plină. Era plină și scara ou trepte îmbătrinite. Muncitorii, unii cu bocanci grei în picioare, călcau apăsător, făcând ca scindurile vechi să se vaete lung. Nu toți oamenii, unii veniți direct de la ateliere, cu hainele mirosind a ulei, benzină, păcură sau cerneală, auzeau tot ce spunea oratorul de la tribună. Vorbea secretarul Comisiei locale; un bărbat înalt, frumos la chip, cu fața ovală, cu mâinile lungi și palmele ca niște lopeți. Era metalurgist. Deodată se făcu tăcere. O tăcere solemnă. Oratorul s-a oprit și el. Se pregătea să anunțe ceva grav. Mi se părea de pe prichiciul ferestrei, unde mă agățasem într-o rină, că umerii săi lați se incovoie puțin. Parcă-și puneă în spinare o greutate apăsătoare. Fruntea sa, de obicei netedă și înaltă, se brăzdase cu șanțuri multe. Apoi rosti, aproape silabisind, cuvintele, cu glas adinc:

— Miine dimineață, când veți auzi clopotul de la Mitropolie, să știți că începe greva generală... Fiecare va sta acasă! Nu vrem să dăm loc la provocări...

Puternică, gravă, solemnă, din piepturile oamenilor izbucni *Internationala*. Mulți se-ncrunțară; în

sfirșit eram față în față cu dușmanul!

Cum reușise tânărul Leonard să se cațere pînă la clopotniță, el, firav, fără vlagă în miini, miop, nu mi-am putut da seama. Imi amintesc numai că-i căzuseră ochelarii și, bijbiind prin întuneric, căzu în mâinile polițiștilor... Ce pățise pentru gestul său îndrăzneț — numai el știa... își făcuse, însă, datoria...

## muncitorii revoluționari răspund teroarei

Ne aflăm în grevă de trei zile. Pe stradă lume puțină. Oamenii umblă îngîndurați. Deși primisem ordin să stăm acasă, nu sintem în stare. Umblăm pe străzi, e adevărat, răzleți. Ne facem semne discrete. Cîțiva intrăm în lăptăria de pe strada Bărăției, ținută de părinții tinărului poet avangardist Gheorghe Dinu. Ne așezăm la o măsuță, în fundul camerei alăturată. Gheorghită ne aduce, fără să comandăm, cite un iaurt. Munteanu imi recomandă un tinăr cu părul blond, cu ochii vioi. Discutăm cu precauțiune. Trebuie să găsim o tipografieoară *legală*, în care să putem tipări un manifest ca din partea conducerii sindicatelor. Muncitorii trebuie anunțați, cu orice risc, să continue greva, să nu intre la lucru. Unde să tipărim? Imi amintesc deodată de o cunoștință, un om bolnav, măcinat lent de tuberculoză, oare avea o tipografieoară în Calea Rahovei, puțin mai sus de tribunal, în partea opusă, în fundul unei curți. Intr-un timp locuisem acolo, în gazdă. O locuință într-un subsol.

Tinărul blond era Petre Traur, ziarist comunist. Fără să mai aștepte rezultatul discuției cu patronul tipografiei, imi întinde un manuscris. Părăsesc imediat localul și mă îndrept spre Calea Rahovei. La propunerea făcută, omul ezită cîteva momente. Il îndemn: zațul il facem în altă parte; la el tipărim doar. Stabilim suma: trei sute de

lei trasul unei mii de exemplare. Tipărim cinci mii. Munteanu transportă pachetul. Se îndreaptă spre cheiul girlei, înspre podul Schitu Măgureanu și-l predă lui Traur, care se urcă într-o trăsură și pleacă...

Ce conținea acest manifest? Putea el oare să apară legal? Fără îndoială că da. Bineînțeles, într-un regim real democratic, fără cenzură brutală, arestări samavolnice și „anchetări” în subsolurile de pe Pache, unde domnea virtuosul „literat” Romulus Voinescu... Manifestul spunea: „Se împlinesc două luni de când noi, clasa muncitoare orășenească, am cutezat să intrăm în lupta contra dușmanului de veacuri, contra clasei capitaliste, contra burgheziei acestei țări. Împinși de nevoile noastre, conștienți de ceea ce facem, am declarat grevă generală”. Apoi se arăta în manifest situația muncitorimii după greva generală: „lucrătorii de la Arsenalul Armatei, pirotehnie, confecții, regie, chibrituri, c.f.r. și din alte ateliere, au fost concediați, dați pradă foamei și frigului”. S-au impus regulamente noi, înrobitoare, au fost desființate consiliile muncitorești, care numai bine puteau să aducă progresului industriei. S-au sporit orele de muncă. Manifestul striga: „Peste două mii de lucrători din toate unghiurile țării au fost arestați, bătuți până la sânge și uciși! Lucrătorii din Cîmpina, Bacău, Iași, Timișoara, Cluj, Brașov, au simțit pe propria lor piele dragostea națională a stăpînitorilor noștri. Aproape toate localurile noastre au fost distruse, bani și mobilă furate, bibliotecile arse”. Curți marțiale și tribunale civile special înființate condamnau pe muncitori la zeci de ani de muncă silnică. Presa socialistă și democratică apărea cu mari pete albe. Nu mai exista libertate de întrunire, iar dacă muncitorii ar fi ieșit să demonstreze pe străzi, din nou ar fi fost secerăți de mitralierele stăpînitorilor!

Într-un regim realmente democratic, un astfel de manifest putea să apară în mod legal. Presa putea

să-l comenteze. Sub guvernarea generalului Averescu, cel care a condus, în 1907, măcelărirea celor peste 11 000 de țărani răsculați, adevărul nu putea fi spus în gura mare, și tocmai sub teroarea acestui guvernămint cu cinicul ciocoi Argetoianu la Interne, cu „scriitorul” Romulus Voinescu, șef peste călăii de la Siguranța generală, cu un „comisar „regal”, Constantin Cernat, care umplea închisorile și ocnele cu socialiști și comuniști ^— el, care devenise, după cîțiva ani, în calitate de director general al închisorilor, un hoț de rînd, băgat el însuși la zdup la Văcărești petratu că furase 29 de milioane din averea statului — un asemenea manifest protestatar nu putea să apară. Și aceasta ne-a îndirjit. Am mai făcut și alte cinci manifeste demascatoare ale putredului regim. Al șaselea era iscălit „general Averescu”. I se amintea de propriul său complot, făurit laolaltă cu cîțva șefi socialiști, la restaurantul „Enescu”, cînd era în opoziție. Atunci, generalul se manifestase ca... republican. Manifestul s-a împărțit ziua-n amiaza mare, pînă și pe Calea Victoriei. Cînd și-au dat seama despre ce este vorba, agenții au început să umble ca turbații. Prea tîrziu, manifestele erau împărțite în București și în alte orașe. Atunci au pornit o năprasnică hăituiala. Și au dat de noi... Adică de patru inși din grup. Eu m-am ascuns. După cîteva zile, îmbrăcat militărește, am plecat, cu trenul, spre Piatra-Neamț, unde aveiam o rudă. M-am angajat la o tipografie din oraș. Făceam un fel de ciandestiniism „sui generis”. Pierdusem legătura — și credeam că mi s-a pierdut urma... Iluzia a durat o săptămână, într-o dimineată m-am trezit în atelier cu un „coleg” din București, care — spunea el — se certase cu soția și o ștersese de-acasă. De fapt, fusese trimis să mă caute. Și m-a găsit. A lucrat cu mine vreo zece zile. Vroia să vadă ce fac, cu cine mă-ntînesc. Apoi, într-o dimineată, se deschise ușa...

**În ghiarele siguranței, al  
cărei șef era „scriitorul”  
romulus voinescu**

— Sus miinile ! Mă uit spre treptele care dădeau în atelier. Un comisar în civil indrepta spre mine un mic revolver. Nici prin gând nu mi trecea să fug. Mă așteptam la acest moment, îl socoteam firesc. Chiar din clipa cînd începusem să lucrez la manifestele ilegale, „Colegul” a fost arestat și el odată cu mine. Se văita tot drumul că e victima mea... Aceasta n-a împiedicat însă ca, ajungînd în fața celebrului institut de cercetare polițienească din bulevardul „Pache”, „colegul” să dispară, iar eu să rămîn cu polițistul în incinta siguranței...

Interogatoriile mi se luau noaptea. „Dormeam” pe dușumea într-un birou, în care în timpul zilei, lucra o dactilografă. Am fost trezit cu brutalitate. Apoi agentul m-a „pofțit” să cobor într-un subsol, unde se aflau și alți agenți. Își spuneau anecdote. Bideau. Parcă nici nu te observau. Oare cum se vor purta cu tine ? Te gindeai la demnitatea ta de om. Înainte de orice, brutalitatea e abjectă prin ea însăși, coboară pe cel care o exercită. Dar faptul că te așteptai la orice îți dădea o senzație de autoliniștire.

La indicația agentului care mă adusese, m-am așezat la o masă lungă, cu citeva foi albe și un creion în față. Trebuia să fac o declarație. Eram lăsat s-o întocmesc cum vroiam. O singură observație : cit mai multe amănunte și — concret... Cînd am terminat de scris, am fost condus într-o altă odaie alăturată, unde, la un birou, ședea un comisar. Fără să se uite la mine, citea mai departe un ziar. Apoi, brusc, mă fixă cu cehii care se forțau să fie blajini :

— Știi că și eu am fost marxist

M-am reținut să nu izbucnesc în hohote.

— Da, da. Dar **Marx a fost un oportunist**... Cu teoriile saie ..a

poate ajunge la revoluția socială. Aștia cu bombe, da, zic și eu, sînt cineva (bătu cu pumnul în masă). Max (Goldstein) da, bravo lui! (Era vorba de atentatorul de la Senat).

își aruncă ochii pe cele scrise :

— Eh manifeste, fleacuri. Dar tot o să te mănince pușcăria...

Simțeam că cineva se afla în spatele meu. Am întors capul. Într-adevăr, în spate stătea un animal cu chip de om, în cămașă cu mineci scurte. Avea miini vinjoase și păroase. Palma o avea mare și noduroasă, iar fruntea — oh, fruntea ! — îngustă cit o panglică încrețită, sub care sticleau doi ochi, adânciți ia orbite... Comisarul își citea declarația și-ți punea întrebări. La un moment dat se ivea o controversă asupra unor amănunte. Dacă nu acceptai să adaugi formularea comisarului, acesta făcea un semn gorilei, care te lua de umeri și te-mpingea într-o odăiță semiobscură.

Intr-o noapte fără somn, la închisoarea Consiliului de război, stăteam de vorbă, pe șoptite, cu N.L din Iași. Omul vorbea încet și — lucru curios — parcă nu era vorba despre el ; nu el fusese acela care trecuse prin acele momente. Șoptea : ..în ziua de 2 aprilie a.c, la amiază, fără nici o întrebare, am fost dezbrăcat în odaia ele gardă, legat cu lanțuri la picioare, răsturnat cu capii în jos, apoi mi s-a pus un par între picioare și, după ce am fost bătut în modul cel mai barbar, mi-am pierdut auzul”.

**„lăsați orice speranță, voi  
ce intrați aici”**

Pe drumul ce duce spre Giurgiu, la o distanță de 10—12 km de București, dai de satul Jilava. Nu departe, cam la o mie de metri, se află fortul, transformat, în timpul ocupației germane din primul război mondial, în închisoare. Privit din afară, de pe drum, fortul apare ca un gheb de pămînt, ca un F-coperiș deasupra nivelului. Un drum, scurt, tăiat în pămînt, scoboară spre poarta de intrare. Pe frontispiciul porții scria, în semi-



cerc : „Fortul nr. 3, Jilava”. Coborând din duba închisoarei Consiliului de război citesc, ca printr-un păienjeniș, inscripția de pe poarta iadului a poetului florentin...

Nu mă impresionează. Parcă așteptasem și aceasta. Sau poate era vorba numai de un început. Ei și? Cînd m-am hotărît să particip la activitatea ilegală, poate mă și gîndeam că voi ajunge și la Jilava... Eram prea calm... Nu pot să-mi dau seama *acuma*, după cinci decenii, de ce eram atunci, la 20 de ani, așa de liniștit... Nici în momentul cînd maiorul Arghir, comandantul închisorii zbiera la mine, ca să las acolo coșul meu de paie în care aveam cîteva rufe, nu m-am tulburat. Mă uit la el : era gras, avea ochi mici muiiați în grăsime. Burtos, îmi venea să rid : un maior cu burtă !..

Se deschide o poartă de fier. Lingă poartă : camera de gardă. Dincolo : curtea, cam de 800 metri în lungime și 20 de metri în lățime. Pămîntul scos din tăietură a fost aruncat, în cea mai mare parte, pe malul dinspre ieșire. Grămada a ceasta de pămînt avea o înălțime de 10—12 metri. Pe culme, un gard de scînduri fixat pe întreaga lungime și lățime a fortului. Din loc în loc, cite o gheretă. în fața ei, un soldat cu o pușcă în mină și o baionetă infiptă în ea.

Se deschide o altă poartă de fier. Intrăm în pavilionul „politicilor”, împărțit, printr-un gard înalt, în două. în prima jumătate a pavilionelor se aflau camerele comune, iar în a doua jumătate, mai bine zis la extremități, despărțiți prin altă **ușă**, se aflau cite trei camere de fiecare parte, așa-**zisele „camere de izolare”**, destinate acelor care trebuiau ținuți la „secret”.

În curte, noii sosiți am fost primiți — cu puternice stringeri de mîini. Ne îmbrățișăm cu cei cu care am activat... Imediat se formează o delegație care se prezintă la direcție pentru eliberarea lucrurilor ooniflscate la poartă.

Prima impresie neplăcută a fost intrarea în hruba-culoar, de-a lungul căreia se înșirau, monoton, celulele. De cum intrai în această

hruibă, simțai mirosul de mușgai. Cu cit te infundai mai adînc în ea, aerul devenea mai greu, mai irespirabil. Aveai impresia chinuitoare, obsedantă, că te afli sub pămînt. în jurul tău — o tăcere mormintală. Simțai că acest domiciliu subpămîntean îți pătrundea în oase, te cuprîndea, te integra... Nu se auzea de-a lungul hrubei decît zornăit de chei, trântitul cu furie al lacătelor de uși, bocănitul pe pardoseala de ciment a încălțămîntei temnicerilor. Auzeai, din cînd în cînd, porunci scurte, repezite, răgușite.

Din culoar intrai în celule. Toate erau la fel : trei metri lățime pe cinci lungime, boltite, joase, eu pereții groși, cu o singură fereastră, zăbreliată. De-a lungul pereților, de ambele părți, lavițe lungi, comune, în total erau înghesuiți vreo 12 oameni pe aceste „paturi”, iar la mijloc, iarna, se afla o sobă de tuclu. Soarele nu pătrundea niciodată în celule. Pereții erau umezi, pardoseala, de ciment, sfărîmată din loc în loc, unde mișunau șoareci, țînțari, ploșnițe... Pe măsură ce treceau zilele în așteptarea procesului, simțai în aceste hrube subpămîntene că parcă niște ventuze nevăzute îți sug singele din vine, oasele și se moaie, prefăcîndu-se în gelatină. Cei care zăceau aici în așteptarea procesului se anemiau, mîinile și picioarele li se anchilozau, se neurastendzau.

Dacă astfel se prezenta situația acelor care nu erau sancționați la o izolare completă, vă inchipuiți ce „viață” duceau cei de la „secret”. Ținuți zi și noapte într-un spațiu îngust, cu fereastra veșnic închisă — în afară de cîteva minute cit dura maturatul — cei pedepsiți erau chinuți fizicește și moralicește, în celuia trebuiau să-și facă toate necesitățile. Nimeni nu avea voie să se apropie de fereastra lor. De trei ori pe zi se ivea la gemuleț o vietate cu niște lături. Prin fereastră zăreau numai dealul abrupt, gardul și imaginea vagă a unei gherete... Li se părea că se aflau prinși de niște piraiți, aruncați în acele sicrie la mii de kilometri departe de oameni... Nimic

de citit. Nici un petec de ziar. Chiar și din „Universul” de ar fi fost. Le era dor de soție, de copii. Nu știau ce se urzește împotriva lor. Regimul asupritor le aducea gânduri negre. Ipotezele cele mai variate se zbateau în mintea lor. În zburcimea frământărilor, chinuți de imobilitate, măsurau în lung și în lat catacombele lor, se revalidau. Cu cât se prelungea așteptarea anchetei, mintea lor suferea un început de detracare, care se agrava mereu.

Noaptea, cu nesuferita lumină a lămpii, care nu se stingea niciodată, năvălesc gândurile. Somnul devine anevoios. Șoarecii devin mai îndrăzneți. Cu cât rezultatul negativ al scormonirii devine mai mare, sfiala lor descrește. Se urcă pe laviță, caută ceva în miștile, pe fața celui adormit... Santinela își îndeplinește consemnul, la intervale de 15—20 de minute bate zgomotos în barele de fier ale ferestrei, ca să se asigure că n-au fost tăiate. Din când în când tușește, tropăie, bate în pereți. Dădată se aud niște urlete ca de lup, de la o gheretă la alta, ca să se știe că e bine. Și când, în zori, somnul se lipește de pleoape, se aud niște focuri de armă ale santinelor care, după consemnul primit, trebuie să creadă că se apropie inamicul ce vine să elibereze pe comuniști...

Într-o noapte mă trezesc brusc din somn. Se aud focuri de armă. Ohiar în dreptul geamului. Munteanu îmi șoptește să mă fac că dorm... Se trage cu pușca-mitrălieră. Zornăit de chei. Ușa celei se deschide brusc. O voce aspră, răgușită: „Nimeni nu mișcă!”. Aflăm că se încercase o evadare. Unii, socotiți mai periculoși, sînt ridicăți din celule și băgați la carceră. Li se pun și lanțuri de picioare.

A doua zi declarăm greva foamei. Vine-n audiență însuși ministrul de război, generalul Rășcanu. Vorbește, în curte, cu oamenii. Vorbește domol. Viața în închisoare se îmbunătățește. Cei închiși capătă dreptul de-a sta afară pînă cînd

se înserează. E primăvară. Soare mult. În curte, Eugen Rozvan face plajă... Seamănă cu Gaindhi...

Se apropie 1 Mai 1921. S-a întocmit din timp un program artistic. Mi s-a dat sarcina de a declama un fragment din „împărat și proletar” al marelui nostru poet Mihail Eminescu. Aveam emoții. Zilnic, Gh. M. Vasilescu mă asculta, îmi dădea sfaturi cum să pronunț cu claritate fiecare cuvînt, cum să declam, stăpînindu-mi emoția și mai cu seamă pe ce să pun accentul.

E 1 Mai. În curte, cineva reușise să procure o față de masă, care era pe o parte de culoare roșie. A vorbit Gh. M. Vasilescu despre însemnătatea zilei. Iancu Olteanu a cîntat câteva melodii populare. Am început să recit, cu emoție, bineînțeles. Cînd am ajuns la strofele: „Zdrobtfi orînduirea cea crudă și nedreaptă. Ce lumea o împarte în mizeri și bogăți”, m-am uitat la santinela din gheretă. Era un băiat de la țară. Stătea sprijinit cu bărbia pe armă și asculta cu multă atenție...

Au venit zilele Congresului. Din celulă-n celulă s-a transmis știrea: delegații comuniști au fost arestați. Au fost duși la închisoarea Văcărești. Ne vom revedea la procesul din Dealul Spirei.

## Începe procesul monstruos

Procesul celor 271 de inculpați, comuniști și socialiști, va începe în a doua jumătate a lunii ianuarie 1922. Dezbaterile vor avea loc în sala Cercului subofițerilor din strada Uranus. Comandamentul diviziei a 4-a a întocmit un tabel cu instrucțiuni privitoare la **transportul** deținuților de la închisorile Văcărești și Jilava spre închisoarea Diviziei a 4-a, din Dealul Spirei. Bineînțeles că în instrucțiuni se folosesc termeni ca „teroriști și asasini”, delincvenți care s-au făcut vinovați de „crimă împotriva Siguranței statului”. Deținuții de la **Jilava sînt** băgați în două vagoane. Ele sînt însoțite de militari încălecați **pe**

cai. "Vagoanele sînt escortate de două camioane fără aeoperămînt în care se află 16 soldați înarmați și un ofițer. S-a întocmit și un itinerar de la închisoarea Diviziei a 4-a la Consiliul de război. (Cercul subofițerilor). Deținuții sînt transportați spre sala de judecată în modul următor. Ei sînt așezați în coloană de marș, inconjurați de jur-împrejur de etecorte socotite cîte 2 paznici la opt deținuți. Cei „periculoși” sînt așezați în fața convoiului și legați de miini doi cîte doi. Nu se admite să se apropie să vorbească cu deținuții nici o persoană de pe stradă. La orice încercare de fugă, dacă nu se oprește la cele trei somații de *stai* ale santinei, va fi împușcat. Orice atac asupra escortei de către deținuți va fi reprimat „prin baionetă și foc de armă”.

În timpul transportului deținuților, fie la Cercul subofițerilor, fie la închisoarea Diviziei a 4-a, circulația vehiculelor și a pietonilor pe itinerariul stabilit va fi întreruptă fără excepție. După intrarea deținuților în sala Cercului subofițerilor și tot timpul cît durează ședințele, circulația este oprită pe strada Fontăriei, de la statuia din fața Arsenalului și pînă la Comandamentul 2 teritorial, unde intrarea este lăsată liberă. Se permite acces pe strada Fontăriei numai persoanelor ce au permis de la președinția Consiliului de război de a intra în sală precum și martorilor care prezintă citații.

Sala de ședință are aspect teatral. Scena parcă este pregătită pentru o operetă de Offenbach. Caracterul teatral este pătât de prezența sinistră a puștilor-mitralieră. Pînă la introducerea în sală a deținuților, scena e ocupată de gardă. Deținuții sînt introduși în ținuturile special amenajate, mai întii acuzații „periculoși”. Apoi ceilalți. O caracteristică interesantă : în regulament se spune textual: „în principiu, deținuții vor fi transportați la Cercul subofițerilor *după intrarea lucrătorilor la Arsenal* și

vor fi transportați la închisoare, la terminarea ședinței, *după ieșirea lucrătorilor de la Arsenal*”. Prin urmare, acești „criminali, asasini” nu trebuie să fie văzuți de muncitori. Se spune acest lucru cu nerușinare, ou cinism. Dacă cei judecați ar fi făcut un rău poporului, țării, muncitorii de la Arsenal i-ar fi huiduit, ar fi făcut o manifestație ostilă. Aceasta ar fi fost în favoarea acușării. Dar judecătorilor în haine militare, comisariului regal, maiorul Cernat — viitor defraudator din averea statului, în 1926, cînd deveni director general al închisorilor — le-a fost teamă, dimpotrivă, de o manifestație de fraternizare sau — poate — și de ceva mai mult... Era vorba doar de o întîlnire între frați.

### **Începe lupta!**

Prima zi : 23 ianuarie 1922. Pe scenă : președintele (un colonel). Acușarea : vestitul comisar regal : maiorul Constantin Cennat. Apărarea : tot ce avea mai competent baroul Ilfov, în frunte cu decanul : Dem. Dobrescu. Din Iași venise să-i apere pe comuniști Osvald Teodoreanu. De la început e în ofensivă. Elegant în expresii, cu vorbe smănușate, ridiculizează incompetența comisariului regal, absurditatea procesului intentat unui număr de 271 de oameni pentru idei, pentru fapte minore, laolaltă cu mînuitori de bombe. Avocatul cu vederi conservatoare, cu nume stimat în barou : Taehe Policrat, cere cuvîntul. Atacă direct, curajos. „Ideile comuniste nu sînt periculoase” — declară bătrînului avocat conservator, în prima zi, N.D. Cocea trece la concret: întîlnind pe generalul Davidoglu, cere, în numele acușărilor, ca să se permită familiilor de a le aduce hrană rece din oraș. De la început, în cadrul dezbaterilor, începe mînuirea călușului. Acușatul NicoJae Carageale, interogat, declară „că a fost bătut rău și în loc de medicamente i s^au dat paturi de arme”. Președintele îl oprește. Nu interesează Curtea... Avocatul

Cătuneanu ia cuvântul. El sesizează Sionslii de judecată că acuzații sînt maltratați. Li s-au confiscat pledurile și păturile pe care le aveau la Jilava și Văcărești.

Colonelul Voicuăseu (președintele): „Curtea judecă numai...”

Prima zi de judecată a început într-o atmosferă grea. Autoritățile militare nu permiteau — chiar cu permise — intrarea în sală decît numai după ce toate persoanele erau concentrate în curtea Cercului de recrutare.

Ordonanța definitivă e o capodoperă a mediocrității unui avocatei cu galoane de maior, cu baionetă la briu. O floare a intelectualității reacționari. Ordonanța definitivă e tipărită. În partea „teoretică” se spune: „Istoricul cînd va răsfoi marea carte a trecutului, a faptelor, nu fără emoție va privi îndărăt” (p. 5). Într-adevăr, după 50 de ani de la acest proces monstruos — din șirul proceselor mîns-truoase inscenate socialiștilor și comuniștilor de la Marx și Engels încoace — ne uităm îndărăt cu emoție. Și ne întrebăm: cum de a putut burghezia, care luase locul feudalilor pe scena istoriei printr-o revoluție politică, să folosească într-un mod atît de nerușinat minciuna, delațiunea, schingiuri inchi-zitoriale, amestec cinic de fapte fără nici o legătură între ele, în procesul cunoscut în istorie sub denumirea de Procesul din Dealul Spirei?

Să savurăm puțin praful trandafirilor retorice marțiale: „Cuprins de îngrijorare (istoricul) va da dreptate incurajînd aceea ce este astăzi o licărire, sau sub puterea magică a transformismului nepăsător, va lăsa ca istoria să-și urmeze cursul ei evolutiv... Pămîntul, întregul univers a fost subminat de atâtea mi-asmе, că viața sub toate raporturile aproape a devenit imposibilă... Conștiința scopurilor și mijloacelor de transformare socială atrag după sine idealul final, dacă planul de organizare este consecința inevitabilă a alegerii mijloacelor de luptă”. Și așa mai departe... O sinistră

gîngăveală în materie juridică care atenta la viața a 271 de oameni.

Timp de șase luni militanții pentru socialism au fost supuși unor permanente chinuri, fizice și morale. Din prima seară sîntem tunși pe cap pînă la piele și puși la corvezi. Ni se confiscă creioanele, hîrtia. Acei care ripostează, sînt băgați la carceră, loviți. Declarăm greva foamei. Drept represalii ni se închid ermetic ferestrele, ni se ia apa. Autoritățile militare suspendă vizitele ce se obișnuiesc în fiecare duminică și sărbătoare pentru primirea de alimente.

### momente care nu se pot uita

Nu se pot uita momentele de înaltă etică comunistă. Atitudinea comuniștilor a fost de o măreție simplă, umană, sfidînd teroarea dezlănțuită sub patronajul „scriitorului” Romulus Voinescu și a „juriștilor” pigmeu Const. Cernat. Emoționantă a fost apărarea nestorului nostru, Gheorghe Cristescu, care și-a expus cu înflăcărare crezul său patriotic și socialist. Numai un partid comunist, intransigent în ideologia lui revoluționară, poate aduce fericirea poporului român — declară bătrînul nostru conducător Gh. Cristescu. Dacă e vorba să mă trimiteți pentru aceasta la ocnă — se adresă el judecătorilor militari — voi merge acolo cu fruntea sus! Unii soldați și chiar ofițeri lăcrimau. Impresionantă a fost declarația, sinceră și plină de avînt, a lui Alex. Dobrogeanu-Gherea, fiul dascălului nostru. Nu pot uita scena cînd, fiind în greva foamei, Alex. Dobrogeanu-Gherea a fost adus în țarc pe targa. Toată iurnea din sală — afară bineînțeles de Cemat — avea lacrimi în ochi. Mama lui, buna și blînda Sofia Dobrogeanu-Gherea, aflată la balcon s-a ridicat în picioare și a protestat cu vocea sugrumată de durere. S-a ordonat evacuarea ei din sală. Pentru atitudinea sa combativă, Alex. Dobrogeanu-Gherea fusese pedepsit, din ordin. L-au băgat în-

tr-o celulă izolată. După două ore a fost băgat la carceră. La ora 11 noaptea a cerut să meargă la toaletă. Acuzatul auzise mișcări în jurul gheretei. Înăuntrul ei, ca niciodată, nu ardea lumină. La un moment dat s-a pomenit cu patru soldați care au tăbărit asupra lui, bătându-l în chip sălbatic. Când Alex. Dobrogeanu a început să strige, indivizii au dispărut și la fața locului a venit un locotenent, care l-a scos afară, dispunând să i se dea o carceră mai comodă...

Aflind de această mișeie, Consiliul de judecată a fost afectat. În numele apărării a protestat decanul Baroului din Ilfov, Dem. Dobrescu. Alex. Dobrogeanu-Gherea era extenuat, îmbătrinit. Când savantul Nicolae Iorga a depus mărturie pentru acuzați, s-a simțit foarte impresionat de starea în care se afla Alex. Dobrogeanu-Gherea. Nici nu l-a putut recunoaște. Urmase acest dialog : „Alex. Dobrogeanu-Gherea . Mă cunoaște d. Iorga ? Ce știe despre mine ?

— N. Iorga : D. Gherea este un om foarte de treabă. Este unul din cei mai delicați și mai demni oameni pe care i-am cunoscut.

— Alex. Dobrogeanu-Gherea : Știe d. Iorga că la întruniri politice la sate se obișnuiește a se uăstălmăci cuvintele rostite de vorbitori și a li se pune în sarcină cele mai grozave expresiuni pe oare ei nici nu le-au spus ?

— N. Iorga : După cea mai recentă experiență sint dator să confirm aceasta. La alegerile din ultimul timp am dat bună seara într-un sat din județul Dolj și după câteva minute jandarmul m-a acuzat că am atacat guvernul. Și doar bună seara nu era o vorbă atât de subversivă de care guvernul să se înfricoșeze.

— Alex. Dobrogeanu-Gherea : Crede d. Iorga că pentru ideile mele politice trebuia să fiu închis și judecat aici ?

— N. Iorga : Doamne ferește, în fieoare țară sint comuniști care însă nu sint tulburați pentru ideile lor.

— Gherea : Ce credeți despre mine în general după toate cele ce ați auzit ?

— N. Iorga : Legăturile cu d. Gherea, pe mine m-ar onora oricând."

Despre studentul Timotei Marin, Nicolae Iorga spunea judecătorilor militari că nu trebuie să zdrobim pe acești oameni, înainte de a ne da seama de valoarea lor. Adresându-se lui Cernat, savantul Iorga spunea : „Să nu căutați să distrugeți" cu orice preț oameni ca tinărul acesta, care mie îmi face impresia unei minți luminate".

Eșafodajul procesului se năruia zi de zi. În cursul primăverii 1922, comuniștii, înarmați eu ideologia marxist-leninistă, au destrămat păienjenitul de argumente bazate pe minciună, demagogie și incompetență făurit de Cemat, unealtă interesată a clicilor de exploataatori, care dușmăneau de moarte ideile comunismului biruitor.

În dimineața zilei de 2 iunie 1922 ziarele au anunțat că s-a acordat o amnistie, de care beneficiară și majoritatea acuzaților procesului din Dealul Spirei. *Dimineața* scria că înainte cu o zi, Consiliul de miniștri a discutat, între altele, „sibuiațiunea ce s-a creat prin modul cum a fost montat și oum se dezbate procesul comuniștilor". S-a abuzat cu amestecul unor ofițeri într-o inscenare juridică ce nu se putea ține pe picioare. S-a cerut ca să se pună capăt scandalului. Și s-a pus, bineînțeles numai în parte...

Când m-am pomenit dincolo de poarta închisorii, ou ordinul de eliberare în mină, era mult soare. Mi-am pus mina la ochi : mulți oameni, prea mulți ! Uite, unii și zimfoesc... Eram, prin urmare liber... Unde sint bunii mei tovarăși de la Jilava ? Știți, nu sint un oarecare, am trăit aproape doi ani între mulți eroi și martiri, între mulți, foarte mulți oameni învățați, mari în modestia lor. Am trăit printre comuniști ! Am dormit lângă ei, am visat pe aceeași laviță, la etajul doi... Și mina mea se afla lângă mîinile lor, cu strachina de tablă în mână în fața aceluiași cazan. Am avut un moment de ezitare. Vroiam să mă întorc înapoi. Poarta rămăsese, însă, închisă. Regretasem...

## **luciditate și confesiune în poezia anei blandiana**

Poetă inzestrată cu o remarcabilă forță lirică, Ana Blandiana își face apariția editorială cu „Persoana întâia plural” în anul 1964, o dată cu Marin Sorescu, Ion Alexandru, Adrian Păunescu, astfel încât se poate vorbi de prezența în acel an a unei pleiade de tinere talente, semnalate elogios de critică. Debutului, îi urmează aproape cu o frecvență ciclică „Călciul vulnerabil” — 1966, „A treia taină” — 1969 și „Cincizeci de poeme” — 1970.

Lirica feminină la vîrsta adolescenței se remarcă printr-o sincronie cu contemporaneitatea, proprie a adolescentului ce vrea să fie în pas cu timpul, să se prindă cu toate fibrele în contingent și care la Ana Blandiana este reprezentată printr-o notă de cerebralitate, de oarecare duritate, dar și printr-o intensă dorință de dăruire. Acest simț se relevă prin claritatea gândirii și a sensibilității, prin valoarea reprezentativă a ideii, prin fluxul pasional al verbului: „Poate c-aș fi vrut să mă risipesc ca un copac, / Să freamăt în vîntul fiecărui an și al fiecărei generații, / Poate că atunci frunzele mele de aur căzător j Oamenii le-ar fi păstrat ca pe niște amnare /”.

După lectura versurilor din cele patru volume publicate de poetă, atenția noastră este tiranic reținută de primul volum de debut. Aici, poeta ne comunică simplu gîndurile

și simțămintele sale, stingăciile care apar în discursul poetic nu-i împieteză autenticitatea, ci dimpotrivă, ni se pare, o sporesc. În celelalte cărți autoarea stăpînește mai bine limbajul, tehnica poetică, gîndurile și sentimentele exprimate sînt într-adevăr mai mature, dar nu mai au incandescența și euritmia primelor sale poeme. Ana Blandiana descoperă în poezie un scop al existenței, o voință de a cunoaște lumea sub toate aspectele și cu toate zonele ei. „În timpul în mîini ca pe-un pumn de cireșe / Ce-mi curg printre degete roșii, rotunde. / Cîte ziduri cresc fără mîinile mele, / Cîte ape fac fîră ochii mei unde... / Spiralele timpului m-au născut și mă strîng, / Vreau să muncesc peste granițele anilor mei! / Știu să isc fericire ! Am atîtea de spus! / Prin venele mele trec, to-pite, idei. !”

Fără a căuta precizia notației și ineditul sentimentului, autoarea dobindește o originalitate ce-o individualizează în peisajul liricii contemporane atît prin versurile bogate în idei generoase cît și prin plasticitatea modernă a expresiei. Poezia volumului de debut tinde spre o exprimare pregnantă, clară, apăsată uneori peste limitele obișnuite ale unor stări sufletești și atitudini, e plină de mișcare violent comunicativă, cu o receptivitate permanentă și imperativă, lacomă de noi experiențe, de noi descopere-

riri.,<sup>^</sup>*Tovarăși pornim. Știu că unii au încă / Turme mari de iluzii răs-pîndite pe șes. / Să le lase. Ne cheamă înălțimea adîncă / A munților pe care i-am ales. / ... Vom ajunge. Fiți gata. In curînd vor urca / Pe urmele noastre devenite sublime / Toți oamenii lumii. Noi îi vom aștepta I Frumoși, fericiți, devastați de înălțime, j".* Alcătuită din două părți, cartea concretizează în plan liric biografia interioară a poetei, ea definește prin transfigurarea ideilor mai mult decît o autobiografie lirică, realizînd o densitate de gîndire din teme și motive ale contemporaneității. Poeta nu este receptivă numai unui univers intim limitat, ci-și conjugă propria trăire cu dominantele timpului. Caută semnificativul în faptul de viață, reușind să transgreseze istoria în actualitate.

Prima secțiune a cărții irumpe cu o accentuată frenezie vitală risipită bogat, fără a se confunda însă cu o dezlănțuire primară. „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze de la tîmple pînă la glezne / Lăsați cerul să se scurgă prin mine fierbînd, / Să mi se toarne prin frunte, să mi se suie prin mîini, / ... Lăsați cerul să mi se facă păr și să fluture beat, / Dați-mi cer să mi-l torn în vine, să-mi fie singe”.

În cea de-a doua, emoțiile poetei sînt privite prin perspectiva idealurilor sale etice, universul său cunoaște emulația descoperirilor, ceea ce dă candoare și inedit versului. „Sufletul meu de copac îl dăruie sub formă de schele. / ... Peste ani nu mă va răsădi nimeni în grădinile memoriei. / Și nu va bănuie nimeni ca-și fi putut să rodesc în generații ca un copac, j Entuziasmul fluid prin care vîslesc spre înalt I Mă va dizolva peste ani într-un cîntec uitat”.

Disponibilitățile afective vin dintr-o clocotitoare sete de viață și de participare la efortul unanim, de umde refuzul categoric al solitudinii și al inerției. „Mi-e rușine pentru fiecare clipă risipită în singurătate”, sau : „N-am traversat hiatul in-doielii, I nici orele cu ochii bandajați” ...sînt versuri ce conțin ne-

gația incertitudinilor, a complicațiilor absurde și a frămîntărilor stericile.

Prin sinceritatea gîndirii și simțirii, prin căutarea aceluia fond omenesc care susține ideile și atitudinile sale, versul Anei Blandiana încearcă să evite retorica, tinzînd spre totala confundare cu eroii săi, spre o identificare ou unghiul lor de vedere social și uman. Autoarea păstrează un ton febril de confesiune înfiorată, în care imaginile se desenează nervos în contururi violente și îndrăznețe, lăsînd în final o impresie de candoare. Prin această atitudine lirică în exclusivitate confesivă ce generează o trăire intensă, poeta îmbină universul concret al indeletnicirii constructive cu suava declarație de dragoste. „Muncesc! Cît de simplu cuvîntul acesta alungă stihurile ! / Duc palma bătătorită la ochi, și razele stelelor verzi ricășează-n neant, / Noaptele mele dorm ferice de oboseală, I Cerul se leagănă ca un hamac pe deasupra-mi”. Sentimentul dominant al volumului este cel al topirii eului în marele flux innoitor, al unei tinereți grave plină de elanuri, de responsabilități visătoare și lucide, care exprimă starea de spirit a unei întregi generații. Mărturisindu-și mândria de a trăi într-o epocă a demnității umane recucerite, „Lăsați ploaia să mă îmbrățișeze și destrame-mă vîntul, lubiți-mi liberul dans fluturat peste voi — / Genunchii mei n-au sărutat niciodată pămîntul, / Părul meu nu s-a zbătut niciodată-n noroi !” — singurătatea, inerția, nedreptatea au fost invinse. „Și totuși pornim. Se zărește nesigur / Cum la poale-și găsiră mormînt impostorii, J Cei care au încercat de unul singur / S-atingă vîrful Munților Candorii”. Poeta nu poartă amintiri care s-o apese, „ochii mei n-au căutat niciodată-n pămînt, j Gleznele mele n-au purtat niciodată cătușe!”, nu știe ce-i războiul și nici ororile lui, ea-și amintește numai de jocul copiilor ieșiți în cîmp să învingă furtuna.

O strună gravă, severă, patetică, se aude adesea în cîntecul ei, ge-

nerată de neliniștea, convulsiile, suferințele omenirii, din ciocnirile proprii cu viața, din durerile omeniești biografice și biologice. „Dacă, prin absurd, mi s-ar întâmpla o nenorocire J Dacă, am spus : (prin absurd), nșsveni / ISă-mi aduc ochii bolnavi să respire / Bărbăteasca fericire de-aici. I Fericirea de aici e dramatică și e / Făcută să spumegă, nu să murmure.”. Poeta transfigurează cadrul fizic al emoției într-un chip original, îl adaptează totodată specificității ei, fusese furtună, pe câmp și anume I Să-vingem furtuna ieșisem cu arcuți pe câmp. / învingători ne-toarcem fluturând peste lume j Cerul senin ca pe-un panăș puțin strimb” dind astfel naștere la asociații poetice inedite.

De unde „Persoana întia plural” este o explozie euforică, feciorelnică, un elogiu al certitudinilor, satisfacția de a exista, o declarație tinerească făcută în numele fericirii, a purității, demnității și a dragostei, în „Călciiul vulnerabil” poezia devine gravă. Diferențele dintre cele două volume sînt de viziune, de problematică, de tonalitate. Destule compuneri din primul volum alunecau în generalități, neutralizînd efectele emoționale sugerate de metaforele de la care porneau. Astfel apărea nevoia de a se explica. În „Călciiul vulnerabil” lirica sa a devenit mai meditativă, mai gravă, intenția de a dezbate probleme, de a sensibiliza idei și nu numai stări, mai accentuată. Arderile lăuntrice sînt îndreptate mai puțin spre exterior și mai mult spre zonele adînci ale frămîntărilor etice. Sinceritatea poetei este angajament față de ceea ce se naște în actul însuși al creației. La Ana Blandiana conștiința a înfrînt natura. Profesia de credință a autoarei inșeși apare în poezia „Darul” — „Tragic mi-e darul, asemeni pedepselor vechi. / Ce strămoș mi-a greșit ca să-i port lauri-vina ? / Tot ce ating se preface-n cuvinte / Ca-n legenda regelui Midas.” Se conturează o poezie cu ton semeț, în care poeta caută să regăsească intransigența adolescenței, de unde

preocuparea de a reinterpretă dintr-un unghi paradoxal-poetic, mari mituri ale omenirii. Fatalul călcii ahileian — zonă păstrată neatinsă, simbol al unei candori ce nu vrea să se piardă, — este un prilej de regenerare. Urmărirea unui ideal de perfecțiune morală formează substanța noilor versuri care sînt străbătute de fiorul căutărilor dramatice și al confruntărilor vii. Soluțiile oferite capătă astfel pece-tea unei autenticități depline.

Există la Ana Blandiana încredere și respect pentru destinele umanității : „or să vină uriașe ninsori după noi”, dar și curajul de a înfrunta tristețea și însingurarea meditativă prin căutarea unui punct de sprijin interior — „Dar totul e fluid în jur. Eu caut / Și-s obosit de moarte și de mers, / Silit să port rigid în mine punctul j De sprijin pentru univers/”. Ea trăiește o dramă a comunicării care e primul conflict formal cu aparențele necesare. Teama de înstrăinare a adevărului, obsesia sincerității și a eficacității innobilatoare o fac pe poetă să pipăie cuvintele prin care ne sugerează intensitatea trăirilor sale. „Aș vrea să adun vorbele toate-ntr-un loc, / Să le aprind, să dez-brac lumea de ele, / ... / Odată cu ele ar arde și lumea lipită j Pe partea interioară-a cuvintelor ca-ntr-un album... I Nu știu eu oare desparte sau nici nu se poate desparte / Lumea de lumea cuvintelor mele de-acum?”. Maturizarea care presupune adaptare la durată, confuzie, și scepticism, „Am crescut ? Sîntem oameni maturi ? / Cîte mii de nu-anțe putrezesc o culoare... j Dragi și ridicole, departe sînt zilele I Cînd lumea o împărteam în buni și răi,” este refuzul net al uaei tinerețe ce „vrea tonuri clare, J și culori în stare pură, / Vreau să în-țeleg, să simt, să văd, / Prefer a-cestei fericiri ambigue / În totul clar, îngrozitorul meu prăpăd. /” Poeta e exasperată de insuficiența cuvintelor, de convențiile care se suprapun mișcărilor originare ale spiritului în contact cu frumusețile lumii : „Cerul nu pot să-l privesc — se înouează de vorbe”. Medi-



tează asupra expresiei, a limbajului care nu reproduce cu fidelitate gândul. „E fericit cuvîntu-n gînd, Rostit, urechea îl defăima” sau : „Amîn mereu să trec precum în moarte-n cuvinte, I Dar ca în moarte am certitudinea că voi intra”.

Nota particulară a volumului este o anume duritate a gesturilor ce însoțesc drumul poetei spre realizarea ideii de desăvîrșire umană. Există tendința de a accepta o ficțiune sustrasă timpului, respingînd astfel „macularea” ca fenomen necesar și repetabil, pentru motivul că întinează puritatea, sau pentru aceeași dorință de puritate. Poeta vine cu ipoteze lirice radicale în rotirea inversă a timpului și a virstelor omului : „Ar trebui să ne naștem bătrîni, J Să venim înțelepți, I Să fim în stare de-a hotărî soarta noastră în lume, j Să știm din răscrucea primară ce drumuri pomesc / Și iresponsabil să fie doar dorul de-a merge. J Apoi să ne facem mai tineri, mai tineri, mergînd, I Maturi și puternici s-ajungem la poarta creației, / Sa trecem de ea și-n iubire intrînd adolescenți I Să ne facem copii la nașterea fiilor noștri. / Oricum ei ar fi atunci mai bătrîni decît noi, / Ne-ar învăța să vorbim, ne-ar legăna să dormim, j Noi am dispărea tot mai mult, devenînd tot mai mici, / Cît bobul de strugure, cît bobul de mazăre, cît bobul de griu...”

Domeniul de predilecție (în ordine estetică) îl constituie aici o lume a virtualității, în care conținuturile emoției se păstrează integre.

„Cămrui vulnerabil” este o carte a tinereții mature, încercate de întrebări și neliniști, de sentimente elegiace, de nostalgii, cînd sufletul cunoaște durerea, se zbate între incertitudini și descoperă că timpul înseamnă și vremelnicie și scurgere. Impresia este a unei spontaneități afective între entuziasm și resemnare, între gravitate și stângăcie. Există în această carte o continuitate sensibilă, atitudine mai puțin migratoare, permanența unei febrilități cunoscută de la debut. Fidelă unor idei enunțate și în „Persoana

intîia plural” poeta își manifestă antipatia pentru tot ce reprezintă abatere de la esența umană: „Ca viermele-n mătase ne-am retras j Și puritatea-n jurul meu o torc. /, îi displace ce e convențional și comod, se exteriorizează deplin, la superlativul absolut: „Fiți liniștiți, priveghiați altruști pe bolnavi. / Nu veți lua durerea lor, fiți fără teamă. J A murit. Vrea cineva să-l urmeze” ? / Numai bocete tradiționale”.

Cu „Torquato Tasso”, Ana Blandiana face trecerea spre poezia de maturitate, în care conștiința artistică dobîndește autonomie, poezia este un strigăt de revoltă împotriva meschinăriei. Poeta scrutează aici destinul unui alt poet. Este intransigentă și refractară la cea mai elementară compasiune umană : „Scrim la lumina de autodafeuri — îmi spuse — / Simțindu-mi pe trup I Cămașa păroasă care se-a-prinde ușor. j Dar eu am țipat: Pleacă de-aici”. Gestul de alungare seamănă, spunem noi, cu un gest de autoapărare mai ales cînd vine din partea unui om slab și nesigur.

De la versurile de comunicare autobiografică din „Persoana intîia plural”, trecînd prin etapa maculării din „Călcîiul vulnerabil” unde poezia primește morala vieții, lirismul izvorînd nu dintr-o vîrstă anume, ci dintr-o atitudine care înainte lipsea, în noua carte de versuri „A treia taină”, poeta tinde să anuleze orice idee de vîrstă a lirismului. Aceasta nu se trage din simțuri, din puterea de a simți lumea sau de a o transfigura ci dintr-o aventură „impersonală”, dintr-o experiență totală a eului, fie el aflat doar la un anume punct din traiectoria sa în lume. În măsura în care maturitatea se profilează ca regenerare, ca întoarcere (în ultimă instanță) la adolescența ingenuă și irecuperabilă, dorința de eternizare a anilor fragezi are incandescența trăirilor intense, conștientă de zădărnicia ei, dar imposibil de împiedicat: „Ieri, spre seară-n vîntul galben j Arborii-n genunchi plîngeau. j Lasă-mi, toamnă, cerul lîn, / Fulgeră-mi pe frun-

te mie. / Astă-noapte zarea-n iar-  
bă j încerca să se stîșie. / **Lasă,**  
toamnă-n aer păsări j ...Lasă-mi,  
toamnă, iarba, lasă-mi / Fructele și  
lasă / Urșii neadormiți, berzele ne-  
duse, / Ora luminoasă / Lasă-mi,  
toamnă, ziua, nu mai j Plunge-n  
soare fum. / înserează-mă pe  
mine, j Mă-nserez oricum".

Autoarea reface în carte nu atît  
un itinerar poetic sentimental, cît  
mai ales umil spiritual. Apare sen-  
zația dureroasă a situației sale în  
existență, cînd ființa copleșită de  
imensitate ține în cumpănă dreap-  
tă abisul tulburător și viața ou re-  
zonanțele ei profunde. „Mă hăitu-  
iește universul cu mii de fețe ale  
mele / Și nu pot să mă apăr decît  
lovînd în mine". Ne rețin atenția  
prin nuanțele sugestive și struc-  
tura deosebit de sensibilă versu-  
rile autoportret din „Ochii statui-  
lor” : „Nu mă așezați templului ca-  
riatidă ! / Priviți-mă mai bine și  
vă veți îngrozi / Cît de străin vi-e  
trupul meu j Tăgăduind marmora. /  
Am degete care tremură j Și gura  
uscătă de spaimă, / Mereu mi se  
pare că mă strigă cineva j Și tre-  
sar, / Nu știu ce să fac cu mî-  
nile, / Am febră, / Și respirînd nu-  
mai / Zvicnesc de durere. / Albi, /  
Cu pupilele întoarse înăuntru". Nu  
același lucru putem spune însă des-  
pre poezia „Dorința”, unde inadap-  
tarea la lume precum și aspirația  
la puritate începe să pară o afec-  
tare, o pură retorică, ticuri de „co-  
pilărie” forțată. „Să fie o diminea-  
ță copilăroasă și moale / Prin care,  
trezînd, lumina să scoată / Foșnet  
de frunză uscată; / Să miroasă-n  
odaie j A creioane ascuțite pre-  
lung / Și-a hîrtie neîncepută; j  
Din gînduri, din dragoste / Sau  
numai din somn trezîndu-mă / Bu-  
curoasă, buimacă, / Să trag pe mine  
o haină, / Să ies năucită în stradă /  
Cu picioarele goale-n pantofi / Și  
să întreb fericită : / Știți cumva în  
ce an sintem ?”.

Ana Blandiana face tot posibilul  
spre a evada din tot ce înseamnă  
neautentic, verbiaj, făcut ; ea ape-  
lează mai peste tot la vorbirea ne-  
meșteșugită, la expresia nudă, iz-  
voarele lirismului său neavînd ne-

voie de analogii pentru a putea fi  
sugerate: „Nu pot împiedica ziua  
să aibă douăzeci și patru de ore. /  
Pot doar spune : j lartă-mă pentru  
durata zilei; j Nu pot împiedica  
zborul fluturilor din viermi, / Pot  
doar să te rog să mă ierți pentru  
viermi, pentru fluturi; / lartă-mă  
că florile se fac fructe, și fructele  
simburi, / Și simburii pomi; j lar-  
tă-mă că izvoarele se fac fluvii, j  
Și fluviile mări, și mările oceane ; j  
lartă-mă că iubirile se fac nou-năs-  
cuți, / Și nou-născuții singurătăți  
și singurătățile iubiri... / Nimic, ni-  
mic, nu pot să împiedic j Toate-și  
urmează destinul și nu mă întrea-  
bă, j Nici ultimul fir de nisip, nici  
singele meu. j Eu pot doar spune /  
lartă-mă”.

Constatăm că nici în acest vo-  
lum Ana Blandiana nu s-a oprit  
încă la poezia erotică, legătura cu  
ea însăși este singura punte de in-  
toarcere către „eterna puritate” :  
„Totul este eu însumi. / ... / De ce  
atîtea legături cu lumea, / Părinți  
atîția și urmași siliți / Și toată-a-  
ceastă nebunească-asemănare ?.” Po-  
eta simte și recepționează dramati-  
cul vieții, al existenței cotidiene  
prin care se cerne o lumină tristă  
uneori tragică, de unde dorința de  
întoarcere în spațiul pur, străin de  
gravele probleme ale cunoașterii.  
Această dedublare lasă în poezie  
sentimentul vinovăției : „Bandajea-  
ză-mi rănile naive / Doamnă fru-  
moasă și bună, / Rănile prin care  
credința mi s-a scurs, / Clipă cu  
clipă, o lună j j Și lasă ploaia să  
curgă pe trupul j Prin care uimirea  
a trecut ca un plug / îngăduie lim-  
bilor roșii ale ierbii / Să mă suie  
pe rug”. Iată vremea întrebărilor  
simple și grave, cînd uimirea a de-  
venit indibială și lumina accentuea-  
ză umbra lucrurilor acolo unde se  
ascund înțelesurile bănuite în care  
poeta pătrunde cu pas timid, în-  
trebînd, întrebîndu-se : „... Scuzați-  
mă că vă opresc pe stradă, / Dom-  
nule octogenar, / Nu mi-ați putea  
destăinui și mie taina grozavă ? /  
Ingenunchiez în tulbure lavă j La  
picioarele voastre, bătrîni: Spune-  
ți-mi taina... / Stele reci cu labe

fără soț vă mîngîie j Și voi nu muriți."

Noutatea acestui volum constă în confesia afectivă incipientă, dezvoltată apoi într-un decor ce-și regăsește cadrul originar, în care melancolia ca o prelungire a unei singurătăți încă nemărturisite integral este înlocuită în unele versuri prin orgolioase asumări de destin.

Poezia Anei Blandiana adaugă la experiența morală a generației și o experiență intelectuală specifică, pe care am numi-o o experiență a îndoielilor și a incertitudinii. În versurile poemului „Hotarul”, de pildă, poeta își mărturisește un sentiment de nedumerire și derută foarte acut: „Caut începutul râului / Cum căutam în copilărie marginile ploii, j Alergam din toate puterile să gălesc / Locul în care j Să mă așez pe pămînt să contemp lu j De-o parte ploaia, de-o parte neploaia... / Alerg și acum să gălesc locul unde / Să mă așez pe pămînt să contemp lu, j Linia care desparte răul de bine. j Dar întotdeauna răul încetează-nainte / De a-i descoperi hotarul / Și reînțepe-nainte j De-a ști pînă unde e binele”.

Poeta știe prea bine că esențialul pentru o existență umană constă în a dobîndi o finalitate stabilă; dificultatea începe însă de acolo de unde acestei finalități trebuie să i se confere concretizarea: „Nu trișăm din ticăloșie / Ci din nepri-cepere. / Aburiți nu mai știm j Cine sîntem și cum / În urmă un șir de părinți necunoscuți, j În față un șir de fii necunoscuți. / Ce știm ? Pe cine cunoaștem ? / Ne mișcăm nesiguri: / Facem un pas, apoi încă unul. / Și altul, și-n cele din urmă pornim / Privind nostalgic în direcția opusă... / Dacă ni s-ar răspunde cel puțin la o-ntrebare : I Unde e nordul ?”.

„A treia taină” dobîndește semnificația unei confesiuni, mărturia unui impas pentru care poeta a găsit metafora privirii neputincioase : „Ce cuminte e animalul numit univers! / Cutreierat de planete / Ca de globule roșii și albe / Sorii îi ard — temporare focare / Pe creier... j Noi sîntem ochii”.

Versurile volumului au un aspect sentențios, sincer fără îndoială, însă de o sinceritate voită, cultivată ca o proză. Dorința de a elimina tot ce ține de o imagine posibilă a vieții imediate, generează o anume lipsă de naturalețe și de spontaneitate, lirismului său lipsindu-i uneori chiar și acea intimitate tandră a vocii care ne emoționează în confesia poezilor.

„Cincizeci de poeme” este cel de-al patrulea volum și ultimul, o selecție scrupulos făcută din propria poezie, selecție nici prea generoasă, nici prea severă. Poeta exclude cantitatea în favoarea calității, înlătură poemele cu sarcasm de foileton gazetăresc precum și acele versuri exterior-moralizatoare ale cărții a doua. Primul volum cade în întregime (ceea ce ni se pare, nu este cea mai fericită idee), privindu-ne de spontaneitatea juvenilă a debutului, de originalitatea gândirii și a verbului, astfel încît ne aflăm în fața unei antologii „cu numai zece piese noi, șaisprezece reproduse din „Călciul vulnerabil”, iar douăzeci și patru din „A treia taină”. Cele zece poeme noi reactualizează tendința fundamentală a versurilor Anei Blandiana — năzuința spre puritate : „Tu știi / Cîte aluviuni / Lasă în mine apa curgătoare a zilei I Și ce eroică beznă îmi trebuie j Să mă curăț de ele ./ Și cum, I Atunci cînd ochii mei abia au uitat / Forma străină a corpurilor J Și nici o rază I Nu le mai tulbură adinca vedere, / Urechile înspăimîntate / încep să distingă I Scurgerea timpului I Din nou înspre zi / împins, / întunericul primește contururi j Se face impur și se mișcă, I înălțat din zăpadă.”

Există la Ana Blandiana un raport dramatic între poeză și poezie, atât prin teama de sine, prin neobișnuitul sentiment al ridicolului, cit și printr-o oarecare inadaptare la lumea relilor, consolată numai de familiaritatea resimțită în apropierea ideilor. Discontinuitatea emoțională a poemelor, diversitatea ipostazelor lirice au un ton unificator datorat unei sensibilități reale. Poezia ei se realizează fericit sub semnul unei autenticități decisive.

**m. nifescu**

**duiliu  
zamfirescu,  
bovarism  
și  
autenticitate**

Apreciat în epocă mai întâi ca poet, apoi ca porzator de egală valoare cu poetul (unele dintre poemele lui fiind celebre la început), Duiliu Zamfirescu a rămas în conștiința literară, în mod cu totul justificat, ca unul din ctitorii romanului nostru. Din voluminoasa lui producție poetică, ce se desfășoară pe o perioadă de patruzeci de ani, paralel ou proza, foarte puține bucăți ar mai putea fi selectate azi fără riscul de a produce o impresie de artificiu și de facilitare.

Debutul în poezie, la douăzeci și doi de ani în mult prea puțin exigent *Literatorul*, e salutat cu entuziasm de Macedonski, autorul, refuzat se pare mai înainte de *Convorbiri literare*, fiind declarat „un novator” pe care „poezia română” îl aștepta, iar poemul *Levante și Calavryta*, „un cap de operă”. De fapt, atitudinea lui Macedonski era dictată, acum ca și în multe alte împrejurări, de adversitatea lui față de *Junimea* și mai ales față de Eminescu. Mai târziu, când se va produce ruptura definitivă, poetul *Noptilor* nu va găsi cuvinte îndejuns de tari pentru a denigra „șubredele versuri” ale favoritului său, căruia îi lipsea „avântul și talentul” poetic.

Adevărul e că „novatorul” nu aducea la început nimic nou în poe-

zie. În momentul când Eminescu își inchia neverosimilul său destin, Duiliu Zamfirescu se făcea mimul lecturilor sale din Lamartine, Musset și Gauthier, sau reinnota firul cu poezia minoră preeminesciană. Așa încît, în opera lui poetică se întîlesc ecourile întîrziate ale unui romantist devitalizat, manierist, descripția parnasiană, cu locurile comune și stereotipiile de limbaj ale poeziei noastre anterioare. El e poetul care rezumă, dar nu în chip creator, toate tendințele și dibuirile secolului al nouăsprezecelea la noi și care în același timp, anticipează unele modalități ce-și vor atinge majoratul artistic în poezia dintre cele două războaie. Anticipațiile sale, de altfel fragmentare, nu pot fi socotite experiențe poetice conștiente, ci pur și simplu roade ale hazardului.

Iată, de exemplu, poezia *Văcăreștilor* : „Turturică venetică, / Neam de fire gînditoare, / Bați din aripi singurică / Plopilor de la izvoare”. Sau reminiscențe facile din Bolintineanu : „Vino, Nella, vin pe mare, / Vino, Nella, vin, / Să-necăm c-o sărutare / Orice trist suspin. // Te voi duce pin-la Chio, / Chio, țara ta” etc.

Intr-un lung poem, *Fîca haosului*, autorul ambiționează o replică la *Luceafărul*, în care situația e în mod ostentativ răsturnată. Hyperion este aici o zână iar Cătălina, un voinic. Nu zina este aceea care vrea să-și părăsească nemurirea, ci voinicul] aspiră să se ridice la nemurirea ei : „Nu m-am născut și n-am să mor, / căci prinsă sînt de vecinicie : / A tot ce-a fost, am fost izvor / Și-oi fi a tot ce-o fi să fie. (...) În lumea ta locuitor / Sau mort, pierdut în vremi senine / Tu ești de-acum nemuritor / Că ești de-apurarea în mine”.

Iată, în sfârșit și o anticipație, aceea a *Pajerelor* lui Matei Caragiale : „Și-a curățat Domnul pămîntul / De dușmani și de angarale / Și-acum își caută mormântul / Copiilor Măriei Sale”, Ori : „A dat Domnul taleri zestre, și cunune pe la nunți, / Iar la sfintele icoane dești împărătești în salbă / Și a pus să i se-aprindă

vârfurile de la niunți, / Sturul, Rusca și Voineagul..." (Banul).

Ceea ce supără mai mult în poezia lui Duiliu Zamfirescu sînt pozele romantice-pesimiste, dulcigăria și facilitatea, agravate în mod firesc de o notă de falsitate : „Sînt sătul de tot pe lume. Sînt sătul de suferință, / De iluzii, de plăcere, de suspine, / de credință. / Le-am gustat pe fiecare și dezgustul m-a coprins ! / Tot ce-a fost mai sfînt, mai nobil, ele-n sufletu-mi au stîns" (Dezgust).

În cariera poetică a lui Duiliu Zamfirescu nu există o evoluție evidentă, nu există, ca la majoritatea poezilor, o copilărie și o maturitate artistică. Spre sfîrșitul vieții el scrie poezii erotice (Pe Marea Neagră — 1919) cu totul neinteresante. Procesul firesc de purificare și depășire a influențelor, care pare uneori să se cristalizeze, se întrerupe brusc și din nou apar la suprafață Incertitudinile. Licăriile lui de poezie autentică nu țin de vîrstă și de acumularea experienței, ci de o anumită latură a personalității sale. Atunci cînd poetul își regăsește această latură a personalității, el atinge excelența.

Astfel, volumul *Alte orizonturi*, publicat în 1894, în timp ce autorul se afla la Roma ca diplomat, aduce nostalgia antichității greco-latine, pe care poetul o evocă cu o umbră de bărbătească melancolie: „Din munți străvechi se lasă către vale / Piriul plin de umbre și lumine, / Ducînd cu el legendele sabine / Pe-a timpului neisprăvită cale. // Din cînd în cînd păgănele ruine / Îți spun povești pe malurile sale (...) // Iar tu, ce-așterni pe malu-i verde bruma, / Patetică și-ndurerată lună, / il mai cunoști așa cum e acuma ? (Anienul).

Natura și locurile ascund semne neînțelese în care vibrează însă sufletul celor ce au fost : „Tristețe umbre se lasă pe văi de sus de pe dealuri / Singure, palide, pline de-o lume vie de basme ; / Bradul, umbrela și-o-ntinde pe muchea arsei coline ; / Mierla șăgalnică țipă prin grase tufe de lauri. // Cicero, vehiule stilp al acestor clasice locuri,

/ Scoală din pulberea vremilor. Uite colo pe valea / Tibnului, umbrele Romei antice tremură încă..." *De la Villa Tusculana*.

Ar mai trebui menționate cele câteva poezii de substanță semănătoristă, citate de obicei de imanualele școlare, prin care Duiliu Zamfirescu îi amintește pe Coșbuc, Goga, Șt. O. Iosif sau, ca premergător comun, pe Alecsandri. Deși lipsite de adîncime, ele rămîn prin simplitatea și naturalitatea tonului, prin perfecțiunea lor formală. Prin ele autorul a fost considerat un poet de ținută clasică, dar formula e departe de a epuiza caracterul ealeidcseopic al unei producții poetice de multiple confluențe și anticipații fortuite..

„Sosesc cocoareie, sosesc / De după deal de țintirim, / Iar anii trec, copiii cresc, / Se schimbă tot ce-i omenesc / Și noi îmbătrînim" (Sosesc). E aici o melancolie „senină", calmă, în care sentimentul trecerii se însoțește cu acela al eternității și al prezenței divine : „S-aude buciumul la munți / înfiorînd cu dulci suspine / Tăcerea codrilor cărunți... / Eu mă tot duc gîndind la tine" (Saud..)

Și, în sfîrșit, cunoscutul pastel *Vara*, expresia cea mai tipică a modalității clasicizante și academizante a poetului, în care se contopesc acorduri din Alecsandri, Coșbuc, Goga și Iosif: „Cu firea ei cea arzătoare / Sosit-a vara înapoi ; / Toți pomii sînt în sîrbătoare, / În tei stă floarea lingă floare... / E dulce vara pe la noi ! // Cînd dimineața se ivește / Din al, văzduhurilor fund, / Tot cîmpul parcă-ntinerește, / Iar, deșteptată de pe prund, / Cireada satului pornește... // în urma ei un roi de grauri / Ca niște valuri cenușii // S-amestecă prin bălării, / S-așează-n coarne pe la tauri, / Fac fel de fel de nebunii. / / Pină ce-n zarea depărtată / Spre lacul trist se pun pe drum, / Și cum se duc, — acum și-acum / Se mai zăresc încă o dată / Ca rămășița unui fum".

Lirismul lui Duiliu Zamfirescu nu e congenital, ci livresc și accidental. Cea mai mare cantitate a producției sale poetice trădează lipsa de

autenticitate a simțirii, a trăirilor, ca și absența unei axe interioare care să-i confere unitate, de unde caracterul ei heteromorf. Creația sa poetică, în cea mai mare parte a ei, e de natură bovarică. Chiar atunci când pare grav, el afectează. Poezia lui este, afară de câteva excepții, un fel de cochetare cu pesimismul, a unui om robust, frumos și norocos. Dar nu numai în poezie ci și în cronicile din tinerețe, la fel ca în cele mai multe nuvele și pe alocurea chiar și în unele romane se simte nota falsă, lipsa de vitalitate, fandoaseala pesimistă, când natura adevărată a personalității sale era mai curând virilă și optimistă. În persoana scriitorului au coexistat aproape permanent natura autentică, energetică, pragmatică, ou un remarcabil simț al realității, și o natură bovarică, factice, care în societate se traduce în snobism și morgă aristocratică, omul fiind mereu protocolar și festiv, iar în literatură în efeminare, în boala romantică a geniului neînțeles și nefericit. Literatura de tinerețe, mai ales, e viciată de acest bovarism, deși licăriri ale naturii sale adevărate răzbat și aici din când în când în unele tablouri și notații exterioare. Bovarismul și autenticul coexistă, în proporție diferită, în întreaga lui operă și în fiecare etapă de creație. Poezia a fost expresia cea mai netă a bavarismului său. Puținele reușite în poezie sint acelea care convin în primul rind prozatorului din el, nu cele liric-subiective. Erotica e cel mai vulnerabil sector al poeziei sale. Paradoxal, Duiliu Zamfirescu scrie poezie atunci când poetul este absent, când lucrează cu uneltele prozatorului, îi salvează ca scriitor ceea ce pare sa-l nege ca om. Ceea ce este viabil în opera lui reprezintă o răzbunare a adevăratei lui naturi, în timp ce restul poartă stigmatul bovarismului său.

Am vorbit în altă parte și la Maiorescu de o dublă natură a personalității lui, caracterizată prin idealitate și pragmatism. E posibil ca, dincolo de eventuale calcule din partea lui Duiliu Zamfirescu, prietenia dintre ei să fi pornit de la

afinitatea de structură. Dar dacă la Maiorescu ambele laturi ale personalității sint native, la prietenul său idealitatea a fost de natură bovarică.

Discursul de recepție la Academie din 1909 reprezintă expresia cea mai categorică și mai directă a naturii sale autentice. Prin acest discurs, fără să-și dea seama, el condamnă energic o mare parte din propria-i operă. Pentru că sensul discursului este refuzul hotărît al sentimentalismului patriotic și idealizant, al unei mentalități provincialiste căldute și dorința de a promova o concepție energetică, lucidă și realistă asupra poporului și a literaturii noastre. Prin discurs, Duiliu Zamfirescu repeta de fapt, parțial, gestul lui Titu Maiorescu din articolul în *contra direcției de astăzi în cultura română*, de la 1868.

„...de unde slăbănoaga credință că «românul e născut poet»?” El trebuie să fie înainte de toate bun agricultor, economist, militar, dar nu poet. Alecsandri a fost un rău culegător de poezii populare, pentru că a introdus „dulcegării sentimentale”, crezînd că aceasta e în firea poporului român. Scriitorul refuză „jalea universală” și resemnarea ciobanului din *Miorița* și afirmă „optimismul gentil al unei rase sănătoase”. E o aberație, zice el, ca un flăcău voinic să-și așeze miinile pe piept și să facă poezii, în loc să pună mîna pe bită și să se apere.

De același păcat suferă și „poporanismul” cult: „Acest popor strașnic (...) ne este înfățișat de romanțierii și noveliștii locali ca o adunare de suflete pribege și neputincioase”. Potrivit înțelesului pe care-l atribuie „poporanismului”, Creangă nu e un astfel de scriitor, pentru că eroii lui nu sint nici mai sentimentali, nici mai naționali decît țărani adevărați, în timp ce Coșbuc, Goga și Slavici sint poporaniști.

Se înțelege că în multe din aprecierile strict literare Duiliu Zamfirescu a greșit, ceea ce a și provocat răspunsul hotărît al lui Maiorescu, dar aici ne interesează sensul *Discursului* ca expresie a naturii lui autentice: „Odată pentru totdeauna,

voim să înlăturăm tiraniile ce se exercită în numele libertăților. Acestea sînt cele mai nesuferite, fiindcă sînt expresia mediocrității.

Cea mai odioasă dintre toate este tirania literară. (Care se manifestă în numele mentalității „poporaniste” n.n.). E odioasă și depravată; odioasă, fiindcă, încătușînd avîntul cugetării, omoară originalitatea; depravată, fiindcă încearcă să răsplătească platitudinea cu onoruri și cu bani”.

Peste doi ani, tot într-un discurs academic (*Metafizica cuvîntelor și estetica literară*), Duiliu Zamfirescu revine, la fel de categoric, asupra poporanismului, care este „o boală specific românească” și pe care-l definește ca „substituirea personalității colective de jos, anatomiei individuale de sus”.

Poporanismul cere ca scriitorul „să adapteze forma sa strîmtă, orizontul său mărginit; cere o sensibilizare eternă a lumii, în depărtarea de la formele abstracte și aprioristice ale cugetării”.

Concepția aristocratică asupra literaturii, care i s-a atribuit, era în fond o idee politică, pe care se va întemeia ciclul său de romane. Dacă în spatele poetului realizat se află prozatorul, în spatele prozatorului descoperim omul politic, sau mai exact, o *idee politică*. E vorba, desigur, de ciclul Comăneștenilor, deoarece în cele mai multe nuvele, ca și în celelalte romane (*în fața vieții* — 1884, *Lume veche, lume nouă*, 1895) etc., autorul este ispitit de motive și modalități care conveneau naturii sale bovarice, cum ar fi motivul romantic al iubirilor nefericite sau damnarea predestinată a eroului, de unde falsul lor lirism, la fel ca în poezie. În ciclul Comăneștenilor și în deosebi în *Viața la țară* și *Tănase Scatiu*, demersul scriitorului se întâlnește în chip fericit cu natura autentică a personalității sale, relevată nu numai în ideea politică de la care pornește autorul, ci mai cu seamă în *modalitatea realist-programatică* în care sînt scrise romanele.

Convingerea lui Duiliu Zamfirescu era că întregul secol al nouăspre-

zecelea românesc a fost „creațiunea acelei aristocrații de naștere sau de talent, care a trăit, a lucrat și s-a jertfit pentru formarea Statului ix>mân”. Această aristocrație, identificată de el cu boierimea autohtonă de țară, neruptă încă de pămînt, ar fi înfăptuit revoluția de la 1848, Unirea, Independența de la 1877 și tot ea era chemată să realizeze ultimul obiectiv al boierilor luminați de la 1848. În toate aceste acte capitale aristocrația noastră a avut, în convingerea scriitorului, alături de ea țărănimea, pe care) ea s-a sprijinit, a emancipat-o, a improprietărit-o, a ridicat-o și pe care trebuia s-o conducă. Acestea erau, în viziunea politică a lui Duiliu Zamfirescu, cele două forțe care se puteau identifica cu interesele majore ale Statului, fără a rămîne însă exclusiv la formele vechi ale economiei agrare, deci fără a exclude progresul. Dușmanul lor comun, și implicit al intereselor țării, elementul care produce perturbații în echilibrul social dintre cele două forțe, care aduce coruperea moravurilor, e parvenitul, lipsit de trecut, fără legătură cu pămîntul, incult, lipsit de receptivitate față de orice valori și neavînd alt comandament în afară de propria-i parvenire. Se înțelege că în viziunea politică a scriitorului intră și teoria „păturii superpuse” formulată de Eminescu. Ciclul Comăneștenilor trebuia să fie o demonstrație literară a acestei viziuni politice. Dacă el a reușit cel mai bine aici e, cum am spus, pentru că viziunea dinamică de la care pornește se întâlnește cu cea mai intimă latură a personalității sale, dar mai ales, pentru că scriitorul a avut înțelepciunea de a se apleca atent asupra realității, care-i oferea reperul unei creații obiective.

*Viața la țară* reprezintă cadrul material și uman al viziunii de care am vorbit, premisele conflictului latent dintre boieri și țărani, pe de o parte, și ciocniul parvenit, pe de altă parte, ce se va rezolva în cel de al doilea roman principal al ciclului. Pentru că, mai mult decît o acțiune logic articulată, acest prim roman e un tablou cuprinzător, re-

alizat din scene sumare, dar esențiale, al vieții la țară, sub aspect social și etnografic. Construcția epică lipsește, la fel ca în *Craii de Curtea-Veche*, deși romanul trăiește, ca și la Mateiu Caragiale, dintr-o conștiință acumulare de momente narrative, dar ale căror consecințe epice scriitorul se mulțumește doar să le sugereze. În *Viața la țară* momentele narrative au mai mult o valoare picturală decât una epică. Scriitorul era conștient de acest lucru. Iată, de exemplu, ce spunea el într-o scrisoare din 1895. „Însă credeți că toate evenimentele incidentale dintr-un roman trebuie duse la o soluțiune? B vorba de viața la țară, prin urmare de o mulțime de nimicuri, care rămân pe planul al 24ea și al 3-lea și care stau acolo numai ca să întregească tabloul”.

Doar două scene aduc față-n față elementele de opoziție din roman. Chiar din primul capitol facem cunoștință cu familia conului D. nu Murguleț și cu aceea a lui Tănase Scatiu. Acesta, împreună cu coana Profira, mama lui, vine în vizită la Conu Dinu. Scopul vizitei: căsătoria lui Tănase cu Tincuța, odrasla conului Dinu, la care coana Profira, un veritabil tip de mahala-gioaică rustică, face aluzii destul de străvezii. Conu Dinu, care avea o datorie de trei mii de galbeni la pretendent, abia își stăpânește indignarea, dar după plecarea lor izbucnește: Auzi îndrăzneală, cine a ajuns să-i ceară lui fata de nevastă, un bădăran ajuns stăpîn de moșie, ai cărui bunici erau slugi la părinții lui. Asta, niciodată!

Și totuși, mezialianța se va produce, cu toate că între timp conul Dinu își va plăti datoria și cu toate că nimeni nu dorea această căsătorie, în afară de Scatiu și de Coana Profira. Autorul o va motiva retrospectiv prin criza specifică adolescenței de oare e cuprinsă Tincuța, însă motivarea lui nu e deic satisfăcătoare. Căsătoria Tincuței cu Scatiu, deși evenimentul cheie al celor două romane, rămîne punctul lor cel mai slab. Ea se produce pentru că așa cerea programul autorului.

A doua scenă importantă din *Viața la țară* aduce față în față pe Tănase Scatiu cu țărani. Ciocoiul voia, în mod „legal”, să-și însușească o parte din pămîntul lor. îi dă în judecată. Ei nu se prezintă. Vin doi judecători la fața locului, dar țărani le taie calea înainte de a ajunge la loturile cu pricina. Tănase încearcă să-i împrăștie, dar e lovit și pus pe fugă. Prin mituiala el aduce o companie de polițiști care purced la anchetarea și schingiuirea țărănilor. Aflind ce se petrece, conu Dinu și Matei Damian, nepotul Lui, vin și încearcă să țină partea țărănilor, să oprească violența. Matei lovește, în cele din urmă, pe un comisar, dar conu Dinu caută să-l cumițească: „Da da. Trebuie să te gîndești că toată mulțimea asta de pușlarnale e așa crescută. Tu nu vezi, bre, că toată lumea face politică și toți aștia de la noi, care țin politica în mină, fac gheșefturi?... O palmă!... Ce-ai îndreptat cu o palmă?...”

Boierimea din *Viața la țară* nu mai este aceea din *Ciocoi vechi și noi* a lui Nicolae Filimon, marcată de orientalism și de fanariotism, ci una autohtonă și occidentalizată care face muzică, primește reviste de la Paris, folosește din cînd în cînd limba franceză șiși crește copiii cu guvernante străine. Ou toate acestea, ea păstrează încă sentimentul unei legături aproape mistice cu pămîntul și adesea vorbirea boierilor nu diferă prea mult de cea a țărărilor. Conu Dinu Murguleț vorbește cu bre și *leliță*, are curtea plină de păsări și unelte agricole, într-o arhaică neorânduială, merge la biserică în mijlocul țărănilor, din partea cărora se buoură de respect și ascultare deplină. Literar, el trăiește prin câteva gesturi în care se manifestă mîndria neamului și a rangului său și disprețul față de perenitui Scatiu. în rest, el nu întreprinde aproape nimic. E un mod indirect de a spune că această boierime, către care se îndreaptă speranțele și simpatia scriitorului, nu mai e în stare de nimic altceva. Nici celelalte personaje, aparținînd vechii boierimi de țară, nu au o exis-



tentă în plan social. Tincuța trăiește mai mult interior, mai întâi prin dragostea ei pentru tânărul Mihai, apoi prin suferința pe care i-o produce viața împreună cu Tănase Scatiu și care o duce în mormânt, însăși **Sașa** Comăneșteanu, această figură care intruchipează tipul ideal al boierimii autentice, animată de spiritul dreptății, de patriotism, activă, trăiește, în roman, prin micile evenimente care duc la căsătoria ei cu Matei Damian. După căsătoria lor, cu care se încheie *Viața la țară*, ea dispăre.

Matei Damian, întors de eurind de la studii din străinătate, insuflit de dorința de a-și reorganiza gospodăria, de a ridica o școală pentru țărani etc, e singurul care se interesează direct în câteva rânduri de treburile moșiei. Dar și el dispăre eurind, fără a fi întreprins ceva pentru a opri procesul, lent dar sigur, al decăderii materiale și sociale a clasei căreia îi aparține.

Scena rărnSne, literalmente ocupată în întregime de Tănase Scatiu. El singur trăiește în miezul vieții, se agită, minat de setea de a stăpini, și moare dramatic. În firea lui se amestecă dorința nemăsurată de parvenire, de acaparare, cu disprețul față de boierimea mclliie, dar și cu mindria de a fi intrat, prin căsătorie, în rândurile ei. De la început el apare într-o lumină antipatică. Vorbește foarte peștrit: simțără, emediat, dipotat, bdlivard, desfracții, cetație, fodul etc. E conștient că nu face parte din boierimea adevărată: „Boierii, boierii, cum se apără !...”, răspunde el Sașei, care încearcă să țină parte unui boier scăpătat pe care-l înșelase Scatiu. Ehe, s-au dus vremurile alea. Acum chimiru ! Ai bani ? Ești boier ; n-ai bani ? poți să fii cobcrit cu hirzodin din cer, tot degeaba. Este ?”

Vrînd-nevrînd, scriitorul e nevoit să înregistreze cu luciditate ridicarea noii clase, pe plan social și politic, paralel cu decadența treptată dar ireversibilă a vechii boierimi. În cele câteva generații de boieri, în jurul cărora Duiliu Zamfirescu își construiește ciclul său de romane, asistăm la accentuarea și de-

săvârșirea acestui proces. Dacă Dinu Murguleț, deși lipsit de voință, mai păstrează legătura cu pământul și cu țărani, Mihai Comăneșteanu, fratele mai mic al Sașei, eroul romanului *În război*, și Alexandru Comăneșteanu, fiul ei, eroul romanului *Îndreptări* (ambele romane nerealizate epic), sînt suflete sterile, afe-meiați și sceptici, iar sentimentul de comuniune cu universul vieții la țară s-a stins în ei definitiv. Scriitorul îi salvează, totuși, prin nobilul patriotism ce se trezește în sufletul lor obosit în momentele de răscruce pentru țară, războiul de Independență și contactul cu realitățile Ardealului.

Nu e vorba, așadar, de o idealizare a clasei boierești, ci mai curând de un indemn la redeșteptare, pornit dintr-o obscură speranță.

Țărani din *Viața la țară* sînt văzuți ca o entitate, în scene colective, la arie, la o înmormîntare, la curtea boierului și mai ales în scenele de împotrînire dirză față de Scatiu. Voința și energia care lipseau boierimii, scriitorul le descoperă în țărănime. Realismul scenelor cu țărani e conform cu vederile teoreticianului din *Discursul* de recepțiala Academie. E vorba de un realism al bunului simț, oareevit în egală măsură idilismul ca și naturalismul și care e prezent în imbrăcăminte, în gesturi, în vorbirea lor. Iată un dialog sugestiv pe care autorul îl introduce într-o scenă de înmormîntare. Obiectul discuției e Matei Damian :

— „A venit, fă ?

— Da, a venit. Tu nu-l vezi coio ?

— Care, ăla nalrtu ?

— Păi cum : ăla care merge lingă boier.

— A apucat barem s-o vază pe mă-sa ?

— **A** apucat. A venit s-o îngroape și iar își ia tălpășița. Cică are muiere și copehii în țara lui.

— Tacă-ți fleanca, fă Paraschivo, zise un bărbat dinaintea ei.

— Păi cum, mi-o fi frică de dumneata...”

Figura baciului Micu, una din cele mai frumoase din roman, amintește fără nimic ostentativ, pe aceea

a ciobanului din *Miorița*. în timpul treieratului, sub cerul limpede al nopții, baciul stă de vorbă cu stăpînul său, Matei Damian, despre treburile moșiei. Apoi îi arată și-i explică boierului mersul stelelor și zodiile, după care el cunoaște ceasurile și semnele timpului. E o scenă de mare poezie, realizată cu simplitate și naturalețe: „Acea e steaua holdelor cînd dau în schic, iar cu cele dimprejurul ei alcătuiesc zodia Fecioarei. Acu, de te lași matală și mai la vale, dai de patru stele de parcă nici nu se mai văd... Acolo e „zodia Leutlui...”

Fire „meditativă, fatalistă, ca a tuturor ciobanilor ce au icopilărit cu oile pe virful munților” — cum îl caracterizează scriitorul —, baciul se întristează de moarte cînd cineva îi otrăvește cel mai bun ciine și repetă mereu că, dacă i-a murit clinele, va imuri și el. Și în cele din urmă fuge în lume și nu se mai știe nimic de urmele lui.

Premisele create în *Viața la țară* sînt dezvoltate și duse pînă la termenul lor final în *Tănase Scatiu*, apărut la nouă ani după primul. Scopul autorului era pedepsirea și suprimarea intrusului și reșezarea în drepturile lui, mai mult simbolică, a conului Dinu Murguleț.

Pe Tănase Soatiu îl regăsim aici încă și mai aprig decît în *Viața la țară*. Puterea lui a crescut și odată cu ea și pofta de stăpînire. A fost de două ori deputat, ou guvernul căzut de la putere, iar acum e pentru a treia oară, cu noul guvern. Dă bani eu camătă, în combinație cu Isidor, zaraful, mai cu seamă boierilor scăpătați și nu se sfiește să vineze polițe semnate în alb chiar și de la cei cu care s-a înrudit. Pe conu Dinu, socrul său, îl ține sechestrat în casă la oraș, iar moșia i-o administrează el. E la fel de bătăran față de slugi și de țărani, ca și față de mama lui și de Tincuța. Este în el o voință impetuoasă, aproape irațională, de ridicare, de stăpînire, servită ireproșabil de o pricepere instinctivă.

Odată, Tincuța îl repede :  
— „Ce urit vorbești!  
— Se poate ; așa știi eu să vor-

besc, și-mi merge bine. D-voastră care vorbiți frumos, vă mincați averile ca păcătoșii”.

Incultura nu-i împiedecă să se tragă ide nasture cu perfecții, cu deputații, judecătorii și chiar să primească miniștri la conacul lui. El cunoaște slăbiciunile oamenilor și Știe că banul deschide orice ușă.

Are însă și momente de relaxare și chiar de tandrețe conjugală în felul său. Odată îi povestește Tincuței discuția pe care a avut-o la prefectură cu notabilitățile județului în vederea primirii ministrului. Acum incultura lui devine aproape simpatică. E o scenă remarcabilă prin care romancierul își „umanizează” oarecum eroul, chiar dacă nu-și poate reține cîteva mici ințepături față de el:

„... incurca pe Gambetta cu împăratul Rusiei ; pe Ploquet îl cheama „ăla, de, care era la Paris cînd cu trecerea rușilor”.

— Ala, oum dracu-i zice...

— Oine, omule ?

— Ei, asta-i !... Dacă nu-ți aduci aminte nici atita lucru, la oe-ai mai învățat franțuzește !...

Tincuța, prinsă de friguri, se uita la el cu ochii mari, căutând să pătrundă încurcătura din mintea lui sucită.

— Dar cu *spiciul* Auzi, *spici* să-i dai o paiimă grecoteiului boierit, să se ducă de-a vindălacu !

Bănuia el că *speech* însemna discurs ori așa ceva, dar vorba i se părea atît de caraghioasă, încît chiar a doua zi, cînd se îmbrăca, o miriia mereu printre buze :

— *Spici*... Auzi dumneata, *spici* între două accese de tuse, mai făcea cîte o cruce, mai trăgea o cismă, și iar se lega de Alexandriu și de Floquet: „cum dracu-i zice, frate !”

Da moartea Tincuței plînge sincer, se văietă oa femeile, bea ca să-i treacă de inimă rea, iar la cimitir, oînd sicriul e coborît în groapă, începe să urle. Dar firea lui robustă își revine imediat :

„Cînd totul se sfârși, plecă repede spre sanie, încovoiat și tăcut. Se înveli cu tartanul pe picioare, dînd din cap :

— S-o ia dracu de viață !..

Apoi adresindu-se vizitiului :

— Haide, băiete !"

Cînd vine ministrul, țărani din Ciulniței îi ies înainte și-i dau o plîngere, prin care îl cereau înapoi pe conu Dinu, să așere de noul stăpîn, Scatiu. Bătrînul boier, sechestrat de fostul arendaș, află de plîngerea țărănilor și are, în sfîrșit, și el un gest de voință. După moartea Tincuței fuge din casa ginerelui său și se întoarce la moșie. Intrînd în camera lui, care devenise camera lui Scatiu, zărește pantofii acestuia : „Fără a Zice o vorbă, îi ridică de jos cu bastonul și-i aruncă în foc. Aglaiă îl privea cu ochii holbați.

— Da' ce faci, unchiule ? !

— Asta-i treaba mea. Fă bunăta-tea și schimbă patul, scoate plapăma, și saltea, și mindirul, să iasă mirosul de mitocan, m-ai înțeleș ?"

Scatiu însă, care nu înțelegea să scape din mină nimic din ceea ce apucase, vine imediat, îl leagă fe-deleș pe conu Dinu și îl aruncă în sanie să-l ducă înapoi. Țărani le țin calea. Finalul e condensat și dramatic :

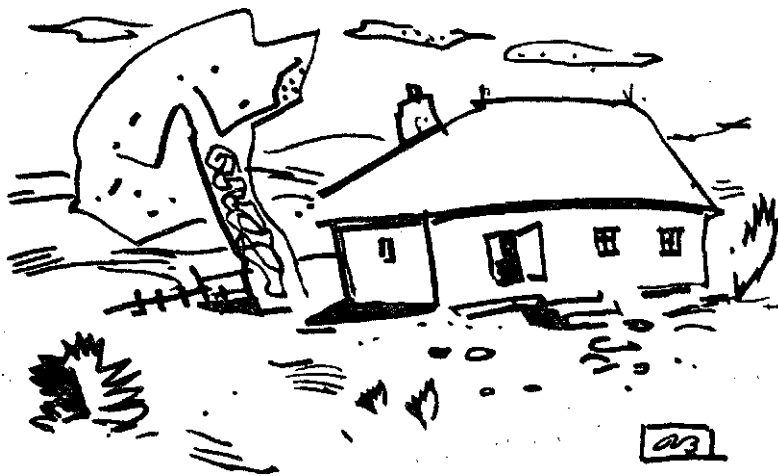
„Repede, sania fu înconjurată din toate părțile. Scatiu sări jos, luă pușca din mina lui Ohivu și dete să se apere. O lovitură de ciomag

peste braț, venită ca din cer, îl făcu să scape pușca și s-o rupă la fugă. Lumea după el. Fu ajuns, și culcat la pămînt, fără să se știe de căzuse singur sau îl răsturnaseră ceilalți.

Ce se petrecu atunci nimeni nu-și putea da seama. într-o clipă îl făcufă fărâmele, fără zgomot, fără vaiete".

Așadar, conflictul dintre Dinu Murguleț și Tănase Scatiu se rezolvă în favoarea celui dintii. Dar rămîne semnificativ faptul că țărani sint aceia care determină în cele din urmă mersul lucrurilor și nu boierul.

E pentru prima dată cînd la noi se scrie un ciclu de romane. Chiar dacă ideea este zolistă, ciclul nu are nimic naturalist în substanța lui. E un roman construit nu pe intenția de a urmări ereditatea evoluția unei familii, deși ereditatea se poate presupune, ci pe o idee politică, aceea de a releva destinul istoric al unei clase sociale, căreia, deși înțelegea că e condamnată de istorie, voia să-i insuflă idealul și energia pe care nu le mai avea. însă instinctul scriitorului autentic din el a invins orezul omului politic, între program și realitate, el a trebuit să asculte de aceasta din urmă.



## „priveliști și sentimente” de geo bogza

În „Țara Oltului” Geo Bogza vorbește de „sentimentul atât de turburător și dinăuntru cărui lumea capătă noi dimensiuni...” pe care i l-a provocat vederea munților de unde izvorăște cel mai „dramatic” fluviu al țării. Ne-am amintit acest pasaj, citind „Priveliști și sentimente”, această carte care adună câteva din ultimele scrieri ale neobositului călător, fiindcă ceea ce ni se pare a constitui specificitatea scrisului bogzian, depășind formula reportajului care face cunoscute peisaje și oameni, și întâmplări, dincolo de forța epică, de puterea de observație a locurilor și împrejurărilor concrete, e prezența persuasivă a forței lirice a scriitorului. Ba învăluie totul — peisaj, oameni, întâmplări — cu vălul nevăzut dar perceptibil al sentimentului declanșat de contemplarea meditativă a locurilor, împrejurărilor, sau oamenilor. Într-adevăr, Geo Bogza noudimensionează — dacă se poate spune astfel — recrează, pornind de la o stare de spirit dominatoare, peisajul (muntele, cursul unei ape, pădurea, stepa, lanurile, etc.) recompunându-i dimensiunile după o arhitectură proprie, care tinde spre fantastic, spre nesfârșit, spre vastitate — sînt tot atâtea cuvinte care definesc realitatea investigată de marele călător, de marele visător. Fiindcă Geo Bogza, cel care a descoperit și in-

cetățenit în literatura română „sensaționalul cotidianului”, scrutând cu o privire critică realitatea burgheză, cel care a observat cum o femeie mănâncă un măr ca și oum ar oficia un ritual, sau care a vorbit de viața mizeră a tăbăcarilor, e numai un dotat observator, dar și un visător, care a știut să imbine aceste două unghiuri de vedere, să le contopească într-o viziune originală asupra vieții. Aceste noi dimensiuni pe care le capătă lumea sub ochii uimiți sau încântați sau nostalgici ai călătorului sînt mai totdeauna monumentale, dacă nu uriașe, vădind un gust nesfîrnat pentru depărtări, ca și Sarioveanu.

El caută și găsește totdeauna „punctul geografic, încărcat de poezie, de istorie și de mister”, și acesta nu poate include decît un teritoriu vast, constituit fie din întinderi nesfârșite, pe un fundament de legendă și basm, fie din înălțimi ametoare, ori din luxuriante forme vegetale, dar — indiferent dacă e vorba de ape, de păduri sau de munți, de „marea cea mare” ori de oropsitul altădată pămînt al Dobrogei — spațiul bogzian sugerează măreția, vastitatea, nesfârșirea. Dimensionarea locurilor străbătute de Geo Bogza pornește din aceeași nestăvilă dorință de a crea o perspectivă „care se înrudește cu infinitul și cu eternitatea”. Peisajul stră-

bătut este *masiv, uriaș, dominator*, căci scriitorul vede „orizonturi”, el e „*legănat de vasta tălăzuire a munților*”, cu „*uriașă mireasmă*”; călătorul e mișcat de „*enorm, a catedrală a pădurilor*”, sau de „*arborii maiestuoși*”. Cînd întâlnește pădurile Bucovinei, le numește „*uriașele păduri*” acoperite de „*uriașe ceturi*”; noile agregate ale unei cetăți a chimiei sînt: „*Construcțiile unei ere fantastice*”, iar cilindriile coloane ale unei uzine îi par „*orfiri colosale*” la care ar cînta zeii petrochimiei. Dimensiunile sînt mărite, dilatate pînă la punctul de unde începe măreția, tinzînd spre universalitatea misterioasă. Contemplarea peisajului îi picură în suflet gustul pentru plămuirea uriașă, grandioasă, pentru frazarea solemnă, gestul larg, uneori scriitorul pare un preot care oficiază, sau, cum singur spune, un „*general*”: „*învăluit în mantăile reci ale cetii, ca un general bătrîn, pe un vechi cîmp de bătălie, stam, priveam, ascultam*”. Ca un „*general bătrîn, pe un vechi cîmp de bătălie*”, convorbind cu munții, cu apele furioase ale Bucovinei sau cu noroioasele oirpii imbibate de apa toamnei, scriitorul rămîne același neîntrecut poet, care transfigurează, recompune „*priveștiile*” după arta acordării lor la „*ritmul său interior*”; un *ritm interior* care creează locului — văzut totdeauna în corelația firească ou un anume *tîmp* (și timpul, la Geo Bogza, devine mai totdeauna *eră* sau *istorie* măsurată în secole de civilizație sau de istorie, pur și simplu) atmosfera sa unică, irepetabilă. Și atmosfera se sugerează și se crează prin metafora nucleu spre care duc, ca spre un centru magnetic, comparațiile, construind treptat, obsedant, senzația dominantă: de „*urit*” sau de înaintare, de admirație ori de nostalgie. Uritul ploii de toamnă, „*uritul*” bacovian devine la Bogza senzația scufundării în noroi a satelor străbătute într-o zd pluvioasă, cînd copacii par a avea gesturi disperate: „*Cîte un copac singuratic schița gesturi deznădăjduite și zadarnice.*

*în fața acelu total naufragiu*”, și cufundare în huma jilavă. „*Frunzișul meu lăuntric* (altădată va fi: „*plopul meu lăuntric*”) de asemeni se jilăvea și nu mai era în stare să scoată nici un foșnet. Iar mai din adîncime pîdea fiara cea mare și neagră: „*uritul*”.

Nevoia de contrast îl face pe Bogza să invoce visul și metafora dominant albă, pură, lucie și curată, neutralizînd-o pe cea noroioasă din realitatea imediată, prin suprapunere. „*Totul în lumea pe care o străbăteam, linii și sunete, era domol, vătuit, plin de o pace adîncă. Simțeam cît de bine îi este pămîntului sub uriașa plapumă a zăpezii. Trenul aluneca printre două șiruri de munți, nu prea înalți, încît încăpeau în priviri fără efort, ducînd de la un orizont la altul, într-o largă tălăzuire, linia albă a zăpezii. Cerul, încărcat cu fulgi de nea, abia se deosebea de restul lumii, avînd aceeași culoare și inconsistență pufoasă. Sprijinit de munții cei ondulați, ca un clopot de pîslă, se arăta a fi un uriaș rezervor de liniște și albe moliciuni. Clipă de clipă, priveam acea lume de basm, iar ea nu mai lua sfîrșit*”, (p. 10). Iar altădată, prin același procedeu, imaginii sufocante, prăfoase a setetei pustiitoare :

„*Cît vedeai cu ochii se întindea un fel de cenușă, o pulbere uscată, un fel de scrum, ceva ca părul de pe fața morților. Acestea erau ogoarele de primăvară, verdea și foșnitoarea lor unduire ? Departe, în inima seacă a cîmpiei, virtuțile de praf ridicau, pînă în înaltul cerului, stîlpii brîncovenești ai unui enorm templu al zădărniceii. O vreme rămîneau în picioare, apoi fusele lor începeau să se desfășoare, acoperînd lumea cu pudra morții*” (p. 17)], îi ia locul, chemată din nevoia de contrast, o alta, invadată de o vegetație luxuriantă, adevărată explozie de verde tinăr, succulent: „*Dintr-o parte în alta a zării se ondula uriașul covor de iarbă. Senzația de fraged, de proaspăt, de neînceput te cuprîndea numaidecît, spălîndu-te de orice tristețe, pînă în măduva oaselor... În afară de*

terasamentul liniei ferate și de șoseaua de Ungă ea, simple fire de ață în vastitatea orizonturilor, de jos și pînă pe culmile munților nu se zărea o singură palmă de pămînt neacoperit de iarbă, o singură stîncă, un singur lapsus al uriașei vegetații. Păduri de brad, păduri de fag, fragile picuri de mesteceni, vaste poiene presărate cu flori, și din nou hora cea mare a pădurilor. Geologia era ținută la subsol, nu i se îngăduia să spună un singur cuvînt în înfățișarea lumii" (p. 20). Și, ca să implinească, ca să desăvârșească această imagine edenică a verdelui tumultuos a „dulcei Bucovine" — expresie a vitalității și armoniei locurilor unde au descălecat domnitorii Moldovei — scriitorul aduce un plus de frăgezime tabloului atît de real, de concret, prin prezența gingașă a unui pui de om, asupra căruia se revarsă tandrețea sa de uriaș bun : „Cum stam tolănit acolo, avînd la picioare o întreagă lume, culcînd sub trupul meu mari pale de vegetație, îmi păream mie însumi un uriaș. Privînd, cu calmul și umorul unui Gulliver, băiatul care se apropia, așteptam clipa confruntării. El s-a apropiat — și m-am pomenit deodată față în față cu un pui de om, fermecător la chip, la vorbă și la port, plin de atîta gingașie încît dintre minunile acelei lumi, el mi s-a părut minunea cea mai tulburătoare" (p. 24).

Oricum ar fi însă, vorbind despre destinul pădurilor Bucovinei, despre cursul apelor sale, sau despre „elefanții de calcar" ai Dobrogei, despre prea puțin poeziei ei mărăcini (care însă au asupra poetului Geo Bogza o influență contrară decît cea obișnuită : „Iar cînd mă ridic, beat de starea de bine, mă pomenesc față în față cu exorbitanții mărăcini ai Dobrogei. Forța și frumusețea cu care îmi izbesc spiritul și mă subjugă sint atît de neobișnuite, concentrate, amare, antifrumoase, încît parcă anevoie — st parcă nevenindu-mi să cred — îmi aduc aminte că m-aș fi lăsat cîndva încîntat de torma, culorile și mireasma florilor", poetul

vede cu un ochi inedit, proaspăt „misterele lumii" și receptează peisajul, cautînd să-i capteze „misterioasa lui încărcătură". Aceasta n-ar fi posibil fără acel „sentiment tulburător, dinăuntru căruiua lumea capătă noi dimensiuni", cum afirmam! Inșă ceea ce conferă încă o notă de originalitate vastelor și solemnelor pinze bogziene, este arhitecturarea, conceperea lor, nu numai după starea de spirit, după ritmul interior al scriitorului, dar și după cealaltă „dimensiune fundamentală" a timpului, care se numește istorie.

Un loc străbătut de Geo Bogza are totdeauna o istorie a lui, care își trimite (ca și la Sadoveanu, dar în altfel, mai tumultos) mesajele din foșnetul pădurilor, din tălăzuirea sau curgerea lină a apelor, din fișiiul ierburilor sau din încremenirea zidurilor vechi. Spațiul bogzian (ca și cel sadovenian) e un spațiu pașnic, armonios, legănător; munții acoperă adevărate zone spirituale, au „prestigiu" pe o zonă geografică („prestigiul Rarăului" de pildă); Bucovina e „patria de demult a bourilor", după cum Dobrogea evocă, sau mai exact transmite peregrinului mesaje foarte vechi, ale uitatelor așezări scitice, într-un oraș ca lașul scriitorul descoperă mereu, pretutindeni, mărturiile trecutului „ale unei glorii ce a durat multă vreme și a avut multe chipuri", căci Geo Bogza este cuprins de „fiorul istoriei" care-i trimite semne dintre cele mai neașteptate. (Căprioara de pe aeroportul Sucevei îl duce cu gîndul la ctitoria Voronețului — asociație aparent arbitrară, dar în realitate, numai neașteptată). Geo Bogza vede, cum spuneam, și „depărtări" ca Sadoveanu, dar și „vastități" și, ca și el, receptează „foșnete ale vechimii". Străbateră munților Moldovei, a unor localități cu nume cunoscute din cărțile marelui poet-vestitor, îl face pe Geo Bogza să se gîndească la Vittoria lipan, ca la o prezență adevărată, într-atît ficțiunea artistică a izbutit să se incorporeze în realitatea locurilor,

clătinind calmul meditativ al călătorului, care se gindește la eroina lui Sadoveanu ca la o țărancă în carne și oase. Dar cultul marilor valori spirituale ale poporului (Enescu, Eminescu, Sadoveanu, etc.) înseamnă pentru Geo Bogza expresia particulară a corelației spațiu geografic — spațiu istoric, sau a corelației prezent — istorie. Geo Bogza recrează și gindește **peisajul** în coordonatele nevăzute ale duratei umane, care, devenită „istorie”, îi conferă acestuia „dimensiunea fundamentală”. Călătoriile lui Geo Bogza devin totdeauna „fantastice și triumfătoare călătorii”. Fantastice, pentru că însuși călătorul se aventurează (e un termen adesea utilizat de scriitor pentru a<sup>și</sup> caracteriza reportajele) pe

tărîmii vrăjite al locurilor, privite cu ochiul format al celui ce cultivă contrastul, paradoxul dar și simetriile, sub vastele bolți ale catedralei iubirii sale; triumfătoare, prin revelația loc-timp-istorie și existență cosmică, încadrînd peisajul într-o „serie sufletească”, cum s-ar fi exprimat Camil Petrescu, într-o serie spirituală. Călătorul e un pelerin, călătoria e o explorare dar și un prilej de meditație, adesea pioasă, el umblă de parcă ar călca „pe clape de orgă”, stîrnind „atîtea solemne rezonanțe”, acestea fiind de fapt „raporturile sale lirice” cu peisajul, cu locul care ascunde mereu, neistovite, „misterele lumii”. Dar lumea are chipul și respiră „armonia” spirituală a poporului român.

## "literatura română între cele două războaie mondiale, 1" de ov. s» crohmălniceaiiu

După o îndelungă activitate pe tărîmul criticii și al istoriei literare mai recente, Ov. S. Crohmălniceanu a făcut să apară o amplă vedere de sus a sfertului de veac de literatură cuprins între cele două războaie mondiale în țara noastră. Era firesc să ajungă aici, pentru că numai în cadrul istoric și într-o cit mai strînsă corelație, valorile artistice pot fi într-adevăr precizate. Afirmatia critică, goală de orice cadru, nu-și dă toată măsura, ci doar se instituie cu titlu de aproximație atîta timp cit nu o putem pune în relație cu un cit mai mare sistem de afirmații și negații. Ov. S. Crohmălniceanu e unul dintre cei mai susținuți cercetători ai fenomenului literar contemporan pe care l-a urmărit, analizat, uneori și descoperit, după oum stau mărturie nu numai cîteva culegeri de articole : *Cronici și articole* (1953), *Cronici literare* (1957) sau studii de sinteză și monografia : *Literatura română și expresionismul* (1971), *Liviu Rebreanu* (1954), *T. Arghezi* (1960), *Lucian Blaga* (1963), dar și multe prefețe (douăzeci și cinci daică le-am numărat noi bine) cuprinzînd prezentarea unei diversități puțin derutante de figuri literare : Rebreanu și Anatole France, Ion Brad și Duhamel, Oamil Petrescu și Capek, Proust și Nina Cassian, etc., care au ușurat cititorului neavizat cunoașterea acestei literaturi. Onticul a urmat drumul

foarte sinuos al disciplinei sale după 1944; eventualele schimbări de opinii sau revizuirii mai largi trebuie puse pe socoteala unei conștiințe care caută adevărul și care se privește și pe sine : noi, cel puțin, considerăm că revizuirea este o operație fatală în cadrul unui regim de onestitate profesională, ea privind deopotrivă opera literară supusă mereu judecării și propria conștiință a criticului, care trebuie să revină neconținut pentru a se afla cit mai aproape de adevăr. Dă altminteri Ov. S. Crohmălniceanu mărturiea într-o convorbire cu Adrian Păunescu : „N-am sentimentul că-mi reformulez opiniile literare. Mai exact spus : mi le precizez, pentru că autorii pe care i-am prețuit și cei pe care nu i-am prețuit continuă să rămână aceiași”. (*Sub semnul întrebării*, 1971, p. 169).

*Literatura română între cele două războaie mondiale* trebuie deci privită ca rezultatul unei încercări de stabilire a opiniilor și de cuprindere a lor într-un ansamblu vast. Dar nu o istorie ne propune autorul ci o lucrare de felul aceluia pe oare critica literară franceză mai veche le numea un „tablou” — termen din păcate aproape cu totul părăsit de istoriografia literară actuală, care-i preferă prin nu știm ce mister acela oribil de „panoramă”. O perioadă atît de scurtă nu se pretează unei cercetări dispuse cronologic, iar materia ei nu



se poate supune cauzalității pe care trebuie s-o căutăm doar la vaste forme de cultură și de existență în timp.

Scriind la un sfert de veac după predecesorii săi întru critică, autorul acestei lucrări poate ou adevărat încheia un bilanț de constatări precise. Unii din autorii respectivei epoci și-au încheiat cariera prin moarte (Anton Holban, G. M. Zamfirescu, Gib Mihăescu). Alții au încetat să mai scrie, sau nu au dat nimic valabil după 1940 (Al. O. Teodoreanu, Damian Stănoiu, L. Rebreanu). Timpul i-a „clăsat” într-un anume fel, ușurind sarcina istoricului.

Cartea lui Ov. S. Crohmălniceanu a fost primită la prima ei ediție cu un mare interes de către critică și de către publicul mai larg de studioși de diferite vârste. În cazul acesta special, anume că ea reprezintă pentru mai toți cititorii avizați o nouă lectură, ne vom limita la unele observații generale sau de amănunt care nu se pot decît adăuga examinării propriu analitice a recenziilor care ne-au precedat, în primul rînd, vom observa că tabloul lui Crohmălniceanu dă un loc foarte mare figurilor importante ale epocii în dauna celor de format mai restrîns, după un procedeu care credem că derivă din faptul că lucrarea de față se constituie pe scheletul cursului domniei sale de la facultate, unde în mod fatal se operează o simplificare, căci programele școlare sacrifică totdeauna pe scriitorii mai mărunți în favoarea celor mai valoroși și, mai ales, exemplari. Adevărate monografii sînt capitolele despre Sadoveanu, Rebreanu sau G. Călinescu, dar tehnica aceasta nu e una „relaționară” și nici de „clar-obscur” ci asemănătoare ou un mozaic care ar cuprinde mari contururi ce copleșesc cu totul pe altele mai mici, aproape de neobservat.

Să notăm că totuși lucrarea lui Crohmălniceanu se deschide cu o vastă prezentare a epocii sub multiplele ei aspecte, sociale, politice, de idei, cu multe ecouri în presa

literară și care cată a pune în valoare frămîntările ideologice și marea profunziunea programelor literare mai mult sau mai puțin „teoretice”. Aproape două sute de pagini sînt dedicate acestei probleme, într-un fel pe care nu-l mai întălim la nici unul dintre istoriografi mai vechi. În sfîrșit, discutarea „grupărilor” literare e mult mai insistentă și amănunțită și fixarea lor ar putea fi înțeleasă ca formînd un cadru în care vor intra forțele scriitoricești atît de numeroase și de felurite. Dar imediat după aceea, cititorul are surpriza să constate că materia propriu-zisă e împărțită după cu totul alte criterii: *Eposul*, *Realismul dur*, *Memorialistica deghizată și francă* (subspecii ale genului epic), *Universul proiecțiilor obsesive* (așadar e pus în joc criteriul „materiei” epice), *Literatura „autenticității” și „experienței”*, (deci atitudinea teoretică a autorilor) ele. Desigur că o anume inconsecvență în stabilirea criteriilor e absolut fatală și ea s^ar vîdi și mai clar în volumul al II-lea în care e cuprins și Clasificat universul poeziei. Tabloul lui Crohmălniceanu trebuie privit deci nu după liniile de fugă ale unui unic centru de perspectivă ci ca o hartă în care tot ceea ce are realitate poate fi urmărit pe același plan, conturul fiind realitatea cea mai indiscutabilă.

Să mai adăugăm, ceea ce se poate reproșa istoriografului oricărei „epoci”, că o parte din figurile prezentate depășesc strimtul cadru ales. I. M. Sadoveanu s-a afirmat plenar de abia cu romanul *Sfîrșit de veac în București* (1944), ieșind deci din limitele studiului lui Crohmălniceanu, care-i acordă totuși o importantă parte. Același e situația lui Radu Tudoran, expedit însă în mai puțin de o pagină, nu pentru că romancierul ar ieși din cadrele preocupărilor istoriografului dar pentru că acestuia i s-a părut că nu merită mai mult, ceea ce după noi este o gravă nedreptate.

Desigur că despre unele din categorisirile lucrării lui Crohmălniceanu s-ar mai putea discuta. De pildă, granița care desparte mate-

ria capitolului *Analiza psihologică de Literatură „autenticității” și „experienței”* este dintre cele mai nesigure, după cum nejustificată ni se pare trecerea lui Radu Tudoran la capitolul *Universul proiecțiilor obsesive*, ceea ce îl alătură neașteptat lui Gib Mihăescu și Victor Papilian. *Comedia automatismelor* cuprinde după părerea noastră pe drept doar pe Brăescu și pe Ioachim Botez; ea nu ni se pare cea mai fericită formulă pentru a delimita, chiar de foarte sus, pe Damian Stănoiu, Al. O. Teodoreanu sau N. M. Condiescu, mai la locul lor, cel puțin primul, în capitolul *Caleidoscopul mediilor*, de unde însă noi i-am scoate neapărat pe Mircea Gesticone și, eventual, pe G. M. Vlădesou.

Dar lăsând la o parte problema încadrărilor, care va face veșnic obiect de discuție, să semnalăm partea de mare interes a cărții lui Crohmălniceanu: ea este mărturia unei conștiințe critice contemporane cu noi și care îndrăznește să atace domeniul căruia i s-au dedicat înainte citeva nume de critici ilustre. Ea este deci interesantă în primul rând pentru felul în care se opune, prelungeste sau profită de acțiunea criticii anterioare și, îndeosebi, de imaginea oferită de E. Lovinescu și de G. Călinescu, în respectivele lor clasice *Istori*, dar și de critica interbelică în genere. Față de toate acestea, care, oricât de strălucite ar fi, poartă semnul unor lucrări de defrișare, de pionierat, Ov. S. Crohmălniceanu vine cu avantajul net al unei experiențe critice mai vaste, pe care însă, după părerea noastră, nu-l speculează totdeauna în beneficiul domniei sale. Așa, uneori, el ezită de fapt să se pronunțe, dând unor constatări un caracter de informație critică mai puțin decât unul de viziune critică. E cazul capitolului despre Gib Mihăescu, cu totul tribut ar celui echivalent din *Istoria* lui Călinescu (dostoievskism, bovarism masculin și fixații obsesive) accentul tragic pe care noul istoriograf îl depistează nefiind susținut cu argumente și nici măcar cu

exemple (p. 519). Același lucru se poate spune despre caracterizarea lui Al. O. Teodoreanu (jovialitate, erudiție fină, care învăluie situații în fond groțesti sau inobilează anecdote oarecum comune), după cum tot de la Călinescu vine apropierea de arta caragiaescă a observației vorbirii, ceea ce noi socotim dimpotrivă că era unul din punctele de originalitate ale autorului lui *Bercu Leibovici* — ca să nu mai vorbim de atitudinea cu totul diferită față de eroii și faptele evocate. În cazul Luciei Demetrius, Crohmălniceanu se limitează a confrunța opinia favorabilă a lui Lovinescu cu aceea total negativă a lui G. Călinescu, fără a se decide pentru vreuna din ele sau a da măcar o indicație în acest sens. Același lucru se întâmplă în puținele rânduri despre Sanda Movilă și Ioana Postelnicu, criticul paralizat parcă de admirație pentru G. Călinescu refuzând să facă dreptate acolo unde precedentul a greșit.

Din fericire, nu același lucru se întâmplă cu Cella Serghi, complet nesocotită de Călinescu, după ce avusese parte de o excepțională primire din partea lui Lovinescu („Rev. Fund”. VI, 1939, 7). Considerațiile lui Crohmălniceanu despre singurul roman scris de Cella Serghi „între cele două războaie mondiale” sînt, deși succinte, o dovadă de recunoaștere critică certă, și prima situație a lui pe plan oarecum „istoric”. Tot o intervenție decisă, care confirmă părerea bună cel puțin a unei părți a criticii literare actuale, e capitolul despre *Sfârșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu, cu o analiză temeinică a cărții în șapte pagini dense, printre cele mai serioase care s-au întreprins pînă acum. Un capitol care valorifică tot în consens cu critica literară mai recentă un scriitor rămas oarecum în obscuritate este cel despre Blecher.

Dar dacă aceste intervenții critice completează un tablou care altfel ar fi rămas nedesăvîrșit, ele nu trebuie să ne facă să uităm cele câteva omisiuni sau nedreptăți. Cele

mai flagrante se referă la N. Iorga și E. Lovinescu, a căror operă memorialistică mută de fapt centrul de gravitate al acțiunii lor literare propriu zise în acest gen, în care nu sint amintiți decît C. Stere și I. Petrovici. Ca și în cazul lui Călinescu, ale cărui merite de critic literar nu l-au făcut pe Crohmălniceanu să-i treacă romanele în volumul, dedicat prezentării criticii, considerăm că și pentru cei doi critici și istoriografi, dar în egală măsură mari memorialiști, trebuia să se deschidă o secțiune anume în cadrul prozei.

O dovadă a viziunii noi pe care Crohmălniceanu o reprezintă în considerarea unei epoci prea lesne considerate „clasate” este și capitolul despre Mateiu Caragiale, de o mare insistență analitică dacă nu și de o generozitate în laude, care, oricum, ar fi surprins pe un Lovinescu sau pe un Călinescu, aceștia socotindu-l pe Mateiu un obiect de curiozitate mai mult decît de staimă. Față de rezervele celor doi (mai marcate în cazul lui Călinescu) noul istoriograf se face ecoul admirației am zice unanime, concertate acum în jurul autorului *Craitor*, deși el valorifică aspecte după noi doar lăturașe ale acțiunii acestuia. E vorba de „realistul” Mateiu Caragiale, adică de aspectele care-l apropie de formula literară și chiar de universul pitoresc al tatălui său. Părerea noastră, exact contrarie, nu o vom expune aici. Ne limităm a afirma că rămîne cu totul discutabilă constatarea că lumea *Craitor...* se rotește nebunește în jurul lui Gorică Pîgu, care strigă „Banco!” Dată ca un citat, replica nici nu există în text și nici situația evocată: Pîgu nu ține banca la tripoul Arnoteniilor, pentru simplul motiv că nu are bani. Invidindu-l pe povestitor și știindu-l și pe acesta că e în aceeași situație, el îi spune: — „Iese și șpert (...) ducem, se înțelege și harțabalele; ei [adică Pantazi și Pașadia] cu punga, noi pe de-a lături, doftorii cei fără de arginți”. De altfel, specialitatea lui e pokerul, pe oare se laudă a-l ști mai bine decît de

curînd răposatul lui inventator. La o asemenea partidă e lăsat lefter de toți banii de către Pașadia.

Cît privește cealaltă latură a afirmației, aceasta de mare importanță pentru că revine și sub pana altor comentatori și se referă la poziția lui Pîgu în economia romanului, vom spune că indiferent de pregnanța figurii lui și de autenticul pitoresc al vorbirii, Gorică e un personaj totuși secundar. Cartea lui Mateiu Caragiale se constituie prin alternanța de planuri în adâncime, atît în ceea ce privește existența eroilor, mereu dublată de trecutul în care ei se inchiuie a lor, ceea ce privește străfundurile lor ereditare, determinante, în care ei se caută. Or \* \* \* Personaj „plat”, construit pe unicul plan al actualității prozaice, pe care nu caută să-l depășească, nici prin erezuri istorice nici prin visuri ereditare, nici prin nagiaicuri pe alte meleaguri El nu-i conduce pe cei trei Crai în dezertiunea în spațiu, în timp și în deșirau, cum afirmă Crohmălniceanu, (p. 530), oi doar în ultimul dintre aceste trei forme de pelerinaj. Imaginea lui „î. port bălțat de măscărici, scâlambăindu-se și schimonosindu-se” se referă nu la calea trei hagialieuri, ci la apariția lui în visul simbolic din finalul

Centrul acțiunii și oricît de mult s-ar agita, nu el e agentul care mișcă acțiunea: Pîgu, un personaj de contrast, de valoare pur negativă eventual ca bufonii (și nu astfel) din tragediile shakespearie-

afirmația că pe Pîgu J-ar caracteriza „un debit verbal furios”. La beție, într-adevăr, el se deslănțuie, dar chiar dacă vorbirea lui e de tot interesul, autorul nu-i pune în gură decît vreo cîteva replici în decursul întregului roman. Personajele care vorbesc într-adevăr, și prin care autorul se mărturisește, sînt Pașadia, dar mai ales Pantazi, a cărui lungă confesiune constituie aproape întreg capitolul al III-lea al cărții.

N-am zice că această splendidă pagină de literatură e mai puțin vie sau de un preț mai scăzut decât invectivele lui Pirgu, pe care, oricât de plastice, nu se poate constitui o acțiune, pentru că ele reprezintă doar comentariul de trivială ironie al realității acestei cărți.

În observarea realității și în autenticul retranscrierii materialului, Mateiu se întâlnește în unele puncte cu Ion Luca, dar natura lui romantică îl împinge la extreme în toate sensurile: nicicând tatăl său nu se complăce în trivialul înfățișat cu complezență și nici nu e stăpinit de inverșunarea cu care fiul îl denunță dar și-l numește cu termenii cei mai tari. Aici, Ov. S. Crohmălniceanu împreună cu o parte din critica literară mai veche vede partea cea mai valabilă a lucrării ultimului Caraigiale. Opinia noastră, exact opusă, am exprimat-o în *Semne și repere* (pp. 54—63).

Și pentru a încheia acest prea lung parantez și intrucît autorul ne invită în prefață să-i semnalăm eventualele scăpări, pentru a le corecta la o nouă ediție (pe care noi o considerăm absolut binevenită) îi vom atrage atenția că Sultana Negoianu nu e fiica ci soția unui vornic; Sub pecetea *tainei* nu e o urmare a *Crailor de Curtea Veche*

nici prin prelungirea acțiunii, nici prin personaje, nici prin alcătuire sau tehnică literară; de nicăieri nu rezultă că Sir Aubrey de Vere ar fi fost lord; reședința prințesei Puloheria Oanta se numește Pandina, numele de familie al Masincăi e Dringeanu, al Rașelichii, după ultimul ei bărbat: Nachmansohn.

Aceste observații de amănunt nu privesc desigur fondul lucrării și mai ales realizarea ei arhitecturală. Dacă unele piese ale mozaicului ar reclama o mai dreaptă proporționare, ansamblul nu ar putea fi în nici un caz modificat și un istoric ulterior al epocii nu vedem cum ar putea veni cu o imagine substanțial diferită de aceea care ne este oferită acum. Realizare care reprezintă o îndelungă frământare a materialului — operație în care e cu neputință să nu recunoști și miinile altora — *Literatura română între cele două războaie mondiale* se impune ca o sinteză a unei întregi generații critice în care dacă nu toată originalitatea, cel puțin riscurile trebuie să le atribuim celui care a îndrăznit s-o ducă la îndeplinire. Ceea ce nu ni se pare a fi meritul ei cei mai mic și nici singurul care ar recomanda-o oa o dată fundamentală în istoriografia epocii.

## „originile romantismului românesc”<sup>66</sup> de paul cornea

Cititorul care ia în mână lucrarea de proporții ciclopice a lui Paul Cornea *Originile romantismului românesc* (Ed. Minerva, 1972) nu-și poate reprima un sentiment de admirație amestecat cu oarecare neliniște, într-adevăr, ce va fi o istorie sau o monografie a romantismului în literatura noastră, dacă pentru studierea originilor iui s-au putut scrie mai mult de șapte sute de pagini? Dacă ne amintim că în cazul mai vechilor istoriografi problema fusese expedită de Șerfoan

Cioculescu în câteva rinduri, iar G. Călinescu o tratase doar printre rinduri, 'adăugăm un sentiment de uimire pentru o mare descoperire ce n-a fost făcută pînă acum.

Dar lectura cărții risipește toate aceste aprehensiuni. În primul rind tocmai prin aceea că lucrarea nu-și justifică, la propriu, titlul. E vorba în fapt de o istorie a culturii românești între 1780 și 1840, cu o analiză temeinică a factorilor diverși: economici, sociali, politici, ideologici, care concură la forma-

rea, evoluția și prefacerea „spiritului public”, cum se și vestește în subtitlu. Fapt care ne duce cu gândul la vechea dar foarte interesanta cercetare a lui Pompiliu Eliade, *Histoire de l'esprit public en Roumanie au XIXe siècle* (I-II, Paris, 1905—1914) restrînsă la un perimetru mai puțin amplu (1821—1834), dar adevăratul cap de fir al multor studii ulterioare. Paul Cornea va urmări pe un plan mai larg toate manifestările culturale ale epocii, mișcarea ideilor și schimbarea lentă a mentalității sub presiunea evenimentelor politice căroră, pe rînd, recesiunea stăpînării turcești, speranța cuceririi autonomiei politice și, mai apoi, singeroasele evenimente ale anului 1821 le dau o formă dramatică plină de impulsuri spre acțiune.

întrebarea care s-ar putea formula ca o obiecție și al cărei răspuns, după noi, rămîne în suspensie, e următoarea: în ce măsură ar putea în genere fi considerată o epocă de mai bine de o jumătate de secol, cu o pecete proprie și născută ca o consecință a unui eveniment politic din afara realității românești propriu zise, un simplu teren de pregătire a unui fenomen ulterior, care va însemna o schimbare radicală a mentalității oamenilor? Cu alte cuvinte, e firesc să studiem o perioadă oarecare ca un simplu element de tranziție? Orice epocă circumscrisă de către istoriografie (dar nu știm dacă și de istorie) este una de tranziție, dacă vrem să vedem în ea numai atît. Dacă această carte ar fi urmărit numai „originile” romantismului, ea s-ar fi limitat la o recoltă cu totul săracă. Pentru că dacă l-am lua pe Conachi, de pildă, una din figurile cele mai consistente ale epocii în chestiune, și l-am limita la situația de precursor al romantismului sau de contaminat de primele lui efluvii, ce ar mai rămîne din el? Afirmații ca: „Deși de o structură clasică în felul cum transcrie discursiv lirismul și conceptualizează imaginile, poezia lui Conachi se apropie oarecum de preromantism” (p. 131)

Sau: „totuși, apropierea reală dintre Conachi și poezii eleganți, salo-narzi, turmentați de vagi neliniști și schițînd deja, sub privirile reprobative dar interesate ale unui public distins, gesticulația romantică, nu trebuie exagerată” (p. 319) ne dovedesc că autorul nu s-a lăsat nicidecum indus de iluzii, ci numai și-a extins mult domeniul cercetării, pînă într-iacolo încît ea nu corespunde titlului. Cartea sa ridică aceeași problemă ca și *Les origines de la France contemporaine* a lui Taine, cu care întîmplător seamănă la titlu. Pe aceasta, istoria culturii o reține ca pe o contribuție istorică de primul rang la analiza agoniei Vechiului Regim, a istoriei Revoluției și a Imperiului: aproape nici un cititor nu mai ține seama de faptul că ea a fost concepută pentru a se oferi o „explicație” tot de ordin genetic unui fenomen foarte recent pe vremea autorului: instaurarea celei de a vi-a Republica, sau, mai bine zis, decepția pe care acest eveniment a provocat-o strălucitorului ca stil dar întunecatului în concepție istoriograf ai ei.

O altă întrebare se ridică în legătură cu romantismul românesc și anume: în ce măsură poate fi ei identificat pe terenul de pregătire al deceniilor anterioare sau este un fenomen de mutație bruscă în conștiințe într-un moment bine determinat? Dacă romantismul francez, despre a cărui pregătire Paul Van Tieghem a putut scrie cinci mari volume, își justifică numele prin aceea că e un curent pînă la un punct subteran care s-a infiltrat într-o anume mentalitate și într-un anume stil, așteptînd deopotrivă momentul ecloziunii dar și pe acela al recunoașterii lui teoretice, la noi, din lipsa unei tradiții scolastice și academice care să instituționalizeze anumite forme de cultură, ca să nu spunem: să le canonizeze, romantismul românesc a apărut ca un fenomen legat de prestigiul universal al curentului, afirmat în toate literaturile europene, dar în primul rînd în cea franceză, cea mai citită la noi în epocă. E teza

lui Șerban Cioculescu (*Ist. Ut. rom. mod.*, I, p. 8) neatinsă încă de vreun argument contrar și, în mod curios, nediscuțată de Paul Cornea. El afirmase că experiența interioară a romantismului a rămas străină scriitorilor români, pînă la Eminescu. Stilul de dezbateri al afirmării literaturii de acest tip la noi lipsește, întrucît contemporanii acestui eveniment nu aveau cum să-și propună eliberarea din lanțurile convențiilor și interdicțiilor. Problemele morale puteau fi uneori asemănătoare, dar acelea artistice cituși de puțin: romantismul românesc nu avea cum să însemne o întoarcere la genuin și la necontrafăcut. Apoi, stilul des generozitate socială are la noi un caracter paternalist, fiind „concedat” de boieri; el nu e totdeauna o dovadă a emancipării conștiințelor și nici nu-și propune așa ceva ci, de cele mai multe ori (chiar în cazul lui Dinicu Golescu), o simplă socoteală lucidă și practică, o încercare de a ieși dintr-o situație dovedită catastrofală.

Dacă am continua analogiile ce se pot face între romantismul românesc și cele europene, am observa numaidecît una izbitoare: în mijlocul acestora din urmă stă un eveniment politic, social și militar de extremă importanță: Revoluția franceză și războaiele Republicii și ale Imperiului. La noi: mișcarea antaotomană, acțiunea Eteriei și toate evenimentele singeroase ale anului 1821. Dar în principatele dunărene, după stingerea acestei violente răzmerițe care a zguduit toată viața publică românească și toate clasele sociale, atmosfera nu e de nostalgie și de defetism ca în Franța, de pildă, ci de febrilitate și de optimism. Domniile pămîntene, în decursul cărora se formează primii artiști de stil romantic, se caracterizează printr-o „restaurare” care, oricît de reacționară ar fi fost, e marcată de altă orientare decît aceea de întoarcere la trecut, tipică în Europa Sfintei **Alianțe**, Mare. boierime, în frunte cu domnitorul, participantă la Eterie, legată de multe ori prin rudenie și totdeauna prin complicitate cu iana-

rioții la jefuirea sistematică a țării, se face acum portdrapelul unei tendințe oligarhice, xenofobe și anti-țărănești, dar al cărei aspect pozitiv este năzuința spre independența țării, interesul pentru cultura națională, pentru învățămînt și presă.

Dar chiar și cu aceste imbolduri, „spiritul public” se schimbă lent, iar gustul literar încă mai puțin repede. Pînă pe la mijlocul veacului domină glasul clasicismului de mină stingă și ecourile foarte puternice dar aproape deloc fertile ale secolului al XVIII-lea, deopotrivă galant și edificator: de aici se vede că de multe ori tiraniile literare sînt cu atît mai rezistente cu cît nu sînt impuse, ci doar acceptate.

Iar cît privește acrl grav moment de criză a conștiințelor care survine în legătură cu acțiunea plină de nădejdi a Eteriei, cu episodul „domniei” lui Tudor Vladimirescu, cu represiunea otomană și cu „spargerea” țării, el este, cu toată amploarea și adîncimea, un fenomen în afara romantismului care nu poate fi corelat în nici un chip. Epoca nu a găsit resurse ideologice și nici forme artistice în stare să-l convertească într-un iapt de sensibilitate romantică. Proclamațiile lui Tudor pe oare, în treacăt fie spus, acad. A. Oțetea ie socotește cu îndreptățire operă colectivă (cel puțin pentru redactarea lor finală) contrastează negreșit, așa cum observă și P. Coinea, cu stilul facil de decadentism și de manierism neo-elin specific literaturii din timpul Fanarioților, dar ele nu pot fi puse în legătură cu romantismul. Așijderi toate evocările, mărunților înregistrați de pe toate baricadele ai „tragodiei” de la 1821: ele par a continua peste decenii și uneori și peste veacuri stilul cronicarilor cu care autorii lor au comune formația, cultura și experiența de viață. De aici stilul biblic al ispășirii, al reculegerii după un grav păcat, al acceptării acțiunilor aspre ale Providenței, care domină această literatură. Iată, deci, că un eveniment de extremă importanță produce o mutație în stilul literaturii fără a o apro-

pia pe aceasta de romantism. E de ajuns să o comparăm cu aceea am jurul anului 1848 : nu un simplu accent o separă de literatura unui Bălcesou sau Russo, ci o vastă genune sau, mai propriu spus : un întreg ev. Modestele infiltrații romantice de dinainte de 1830 se produc în paralel cu această criză, care e prin excelență a „vechiului regim” și a mentalității lui, fără a fi un efect al ei.

Romantismul (o spune de mai multe ori Paul Cornea) nu a lost deci o lozincă de luptă împotriva cuiva. El nu a apărut ca o erezie și nu s-a instalat ca o nouă religie. Stilul de dezbateri specific romantismului european apărut în cadre tradiționale, clasice, e absent în atmosfera culturală a țării noastre și chiar în mentalitatea celor oare-l ilustrau. Epoca se caracterizează printr-un spirit de „deschidere” la toate noutățile posibile: discriminare între ele nu se face, sau nu are semnificația pe care i-am putea-o atribui din observarea fenomenului afirmării romantismului în alte climate culturale.

întrebarea e dacă romantismul constituie aspectul de noutate cei mai frapant al noii literaturi, sau el pătrunde o dată cu alte inițiative pe care doar noi, acum, după trecerea timpului, le trecem pe plan secund, de dragul unei analogii frumoase cu anumite manifestări spirituale din Europa aceluiași ev. Clasicismul, de pildă, înțeles mai temeinic, absorbit acum din autenticele lui izvoare, nu din contrafacerile veacului următor, și ajuns prin Gr. Alexandrescu și C. Negruzzi la realizări substanțiale, e și el un fenomen „nou” adus de valurile aceluiași impulsuri spre modernizare. El are un rol tot atât de mare în constituirea noului „spirit public” și dă epocii una din pecetea ei caracteristice. Desigur că „la modă” e romantismul, și către el se îndreaptă oarecum tropic spiritele, dar structura sau temperamentul clasic se dovedesc adeseori a fi nu numai biruitoare, dar și adevărata natură a multor scriitori. Numai că, și aici ni se pare a 11

un punct de maxim interes, nici în conștiința scriitorilor care ilustrează ambele tendințe (Heliade, Negruzzi, Gr. Alexandrescu) nu se observă un clivaj și, cu atât mai puțin, un conflict. Atrăși de stilul romantic, și ilustrându-l în unele cazuri, ei nu pierd ocazia a-și trăda structura clasică sau măcar educația de acest tip.

Este limpede că romantismul românesc apare ca un fenomen tiresc pe care nici o dată memorabilă nu-l însemnează ca „început”, pentru simplul motiv că nu avea cine să i se opună. Problema romantismului e una de triere, de asimilare și de adincire a unei experiențe culturale care s-a impus, dar care nu poate fi urmărită decit la pas. Iată de ce el nu poate fi izolat ca un fenomen singular, cu viața și istoria lui, oi urmărit într-un întreg complex ce trebuie descris în totalitatea lui. E o fericită constatare că studiul lui Paul Cornea nu cedează cătuși de puțin ispitei de a face observații spectaculoase sau de a formula grăbit. Convingerea cititorului se formează lent, dar sigur, de-a lungul celor șapte sute de pagini, dar numai după o chibzuită analiză, nu după o simplă lectură.

...Nu după o simplă lectură, pentru că această carte posedă în subsidiar și alte mijloace de seducție decit erudiția — cu valoare numai pentru anumite spirite. *Originile romantismului românesc* confirmă o vocație și înseamnă triumful unei școli. Dacă am vrea să-l așezăm pe autor într-o filiație anume, ar 11 negreșit aceea a lui D. Popovici, nu întâmplător cel mai citat dintre cercetătorii literari — e drept că și pentru motivul că a fost un eminent istoriograf al epocii de care se ocupă și Paul Cornea. Erudiția se dublează în cazul , amindurora cu un spirit estetic, al omului în stare să și guste literatura nu numai s-o studieze, și care păstrează în ciuda rigorii o anume vioiciune galică a tonului și pe alocuri, chiar și o ironie la adresa personajelor pe care le urmărește cu pasiunea omului de știință, dar și cu aceea a regizorului dispus să ni le aducă

insuflețite înaintea ochilor, lată doar un exemplu al puterii de a caracteriza pregnant și viu, într-un stil care nu se depărtează cituși de puțin de realitate :

„[Dinicu Golescu] descoperă pretutindeni numai bunăstare și fericire, ca un elev al filozofiei pentru care revoluția nu avusese loc. Știm că medicii ospiciului din Viena se miraseră de straietele sale orientale, de anteriul și giubeaua căptușită cu samur, de imensa oboroacă fanariotă servindu-i de pălărie. Dar ei ar fi avut mult mai puternice motive să fie surprinși dacă i-ar fi putut cunoaște spiritul. Căci bizarul personaj, costumat ca în Orientul de carton pictat al operetei vieneze, reprezenta un umanism cu totul insolit și nelalocul lui în atmosfera epocii, de calcul rece și filistinism cordial. Unde oare, în Occidentul supt de' seve, peste oare cădeau deja grelele draperii romantice, se mai puteau ivi asemenea oameni

rari, la care optimismul raționalist și sociabilitatea luminilor să se armonizeze cu ideea stoică a sacrificiului și morala creștină a ajutorării aproapelui?" (p. 221).

E locul deci să marcăm imensul progres al școlii istorice românești, despărțită definitiv de stilul vechi de pedanterie arhivistică, care confunda cadavrele prost îngropate cu personajele vii și încerca să le lăcă actuale doar prin foșnetul hrisoavelor, sau să se facă actuală prin exagerate jubilații în legătură cu unele descoperiri de mărunțișuri documentare. Cu Paul Cornea sintem în faza marilor reconstituiri de perioade istorice, a căror fatală neomogenitate și varietate de aspecte, uneori umbrite de unele prejudecăți sau de injustițiile istoriei, impun o analiză făcută în amănunțime, dar viu și cu un spirit deoptrivă contemporan cu noi și cu trecutul.

## **mireea mancaș**

## **..prelegeri de estetică" de mihai ralea**

Apariția volumului „*Prelegeri de Estetică*”, publicat prin grija atenției a esteticianului Ion Pascadi pentru valorile gândirii estetice, care precedă stadiul ei actual, constituie o contribuție remarcabilă la cunoașterea personalității proeminente și multilaterale a lui Mihai Ralea, gânditor umanist, sociolog, strălucit critic literar și eseist. Precedate de un „Studiu introductiv” și însoțite de abundente „Note” explicative, *Prelegerile* puse la dispoziție, în marea lor majoritate, de către profesorul Răul Teodorescu, fostul colabora-

tor de catedră al lui Mihai Ralea — aduc o întregire a portretului psihic al celui care a ilustrat cîteva decenii învățămîntul universitar, cu un talent incomparabil, cu o amplă cultură, cu o gândire originală solidă și aprofundată — relevînd o latură mai puțin cunoscută din activitatea sa : preocuparea de problemele esteticii.

Nu găsim, în acest material bogat în sugestii și nuanțate observații de o rară finețe explicativă, un sistem încheiat de gândire estetică, pentru care inteligența critică a lui M. Ralea nu a aflat ră-



gazul construcției și organizării definitive. Par în considerațiile generale asupra elementelor diferențiale ale artelor, în analiză limitativă a determinismului social ca și în justificarea unei relative „autonomii” a esteticului, în asociațiile multiple vibrând de spontaneitate, intuim capacitatea constructivă, sistematică și sintetică a gânditorului, deopotrivă înzestrat pentru abstracția teoretică cât și pentru ilustrarea concretă a ideilor. E necesar totodată să relevăm faptul că — fără a fi istorist — autorul asigură, în explicarea fenomenului estetic, o convergență a preocupărilor celor trei domenii, în care se desfășoară problematica sa : sociologia, antropologia și axiologia — antropologia umană fiind la baza creării valorilor, iar sociologia completând explicarea „esteticului” de esență spirituală prin determinismul sociologic structural.

Prima schiță a cursului de Estetică, ținut la Universitatea din Iași (1927—1928) făcea deja o separație în cadrul problemelor, grupându-le în discipline separate : *Estetica generală* care se ocupă cu explicarea fenomenului estetic, cu „modificările” esteticului ( de fapt : categoriile estetice), cu stilul, valoarea estetică și gustul ; și *Estetica specială*, care tratează despre condiționarea biologică, psihologică și socială a artei. Cursul de „Estetică generală” (ținut la București în anul 1941—1942) aducea elemente noi, îmbogățindu-și aria problematică. Reluând afirmarea dublului caracter al Esteticii : știință *pozitivă* prin analiza operei artistice, a faptului material — și *normativă* prin aprecierea de valoare și perspectiva „ideală” a actului creator, autorul va cuprinde în tematica Esteticii generale : legitimitatea esteticii ca știință, metodologia esteticului, determinarea și autonomia esteticului, aspectul „subiectiv” și cel „obiectiv” al fenomenului estetic, valorificarea lui și critica artistică, în fine subtila analiză a „categoriilor” estetice. încă de la început, Ralea delimitează (poate cu unele reminis-

cențe din „pozitivismul”, pe care li repudiază în esență ca depășit) sen-eul „esteticului” de „artistic” — primul având mai ales o funcție ideală, al doilea fiind extins pe o arie mai întinsă — și insistă asupra „specificității” faptului estetic, care implică un caracter simbolic, individual, de „plăcere dezinteresată” (apropiat intrucâtva de formula kantiană a „finalității fără scop”), autonomia scopului, un anumit caracter, de; „convenționalism” și sinceritatea redată prin tehnica folosită de artist. Principiul autonomiei esteticului e privit cu simțul relativității, considerat necesar pentru a menține efortul de degajare a fenomenului estetic specific de alte subordonări (biologică, economico-socială) și pentru constituirea esteticului ca știință autonomă, cu o metodologie proprie. împotriva panestetismului (Th. Gauthier, C. Wilde, Ch. Baudelaire), Ralea arată că o îndăpendență „absolută” a esteticului e imposibilă, acceptând punctul de vedere al lui Emil Utitz, care afirmă integrarea „anesteticului” în artă, concepută ca o „configurație” unitară („Gestalt”), în care pătrund într-o armonică contopire cu esteticul structurile sociale ce determină tipologia, ideile, credințele prezente în opera artistului. Astfel, implicând cele trei categorii de elemente fundamentale, cunoașterea, plăcerea și finalitatea activă, cultura estetică are — în concepția autorului — rolul de catalizator psihic, ce contribuie la regăsirea unității sufletești și la scopul suprem al artei — „renaștere umanistă”, cu prezența unui om nou, integral, armonios și lipsit de angoase în raport cu mediul social. De altfel, în cursurile speciale (*Estetica muzicală, Estetica artelor plastice*, 1942—1943), Ralea va studia elementele specifice, natura variatelor arte, tehnicile lor proprii, descifrind conținutul psihic în cele două momente și stări deosebite, în fiecare artă : „creația” și „contemplația”.

În această amplă diversitate de probleme se afirmă incontestabil punctul de vedere valoric în aprecierea formelor, manifestărilor, în

explicația și considerarea fenomenului estetic concretizat în opera de artă. Ralea stabilește relația fapt estetic-valoare, desprinzând câteva criterii: un *sentiment vitalist* de plăcere (pe linia teoriei lui J. M. Guyau), o „relativă” *originalitate* care se obiectivează în societate, un început de *autoritate* (ne-sanționat încă pe plan social) și o oarecare *generalitate*. Dar criteriul valabil indiscutabil ar fi rezultatul „actului” creator — unitatea între intenție și reușita realizării concrete. Un accent deosebit e pus pe specificul valorii estetice, diferențiată de celelalte valori psihice sau sociale. Produs al individualității originale și reprezentând coordonarea diferitelor imagini, percepții anestetice prin „transfigurare” în simboluri proprii, opera de artă include în ea „poliarmoniile” necesare unui raport unitar, singular și irepetabil. Spre deosebire de relațiile utilitare, construcțiile spirituale au la bază un anumit caracter de „gratuitate”, având o funcție de „semnificație”. Simbolurile artistice au astfel rolul de a sugera, de a materializa „inesesizabilul”, de a comunica imperfect „incomunicabilul”.

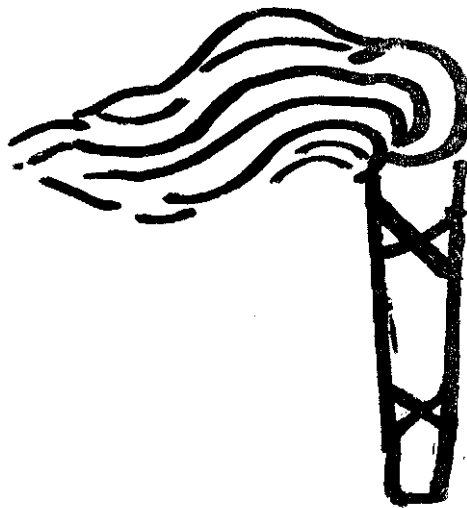
Pe această linie de gândire se pot afirma rezerve în legătură cu „separația”, gratuitatea artei. Totala despărțire de „util”, de viața practică, e contrazisă de „tehnica” artelor contemporane (Le Corbusier, ca și W. Gropius, vedea triumful arhitecturii în satisfacerea confortului urbanistic). Ralea însuși revine ulterior cu precizări asupra caracterului „social” al artei, reluând câteva idei dintr-o lucrare anterioară („Orice activitate omenească se modelează în grup”, *Introducere în sociologie* — prima ediție, București, 1926), afirmând un determinism social fără rigiditate. Dacă înțelegerea artei sub raportul „luxuriantei” și „inutilității” e riscantă și neconcludentă — cum remarcă și îngrijitorul ediției —, această caracterizare, care își are explicația în cercarea de strictă delimitare a artei de alte „opțiuni” spirituale, e amendată chiar de autor în afirmarea artei ca „necesitate socială”.

Căci, în afară de „actul creației” și „contemplație”, opera de artă e influențată de tradiție, generație, școli și curente artistice, care se dezvoltă în cadrul colectivității în raport cu toate producțiile ei, fiind un „rezultat al regimului de clasă”. În fond, toate celelalte forme ale conștiinței sociale (politica, morala, știința, filozofia, religia) exercită o influență diversă asupra artei — în conținut sau expresie — ele sint determinante pentru materialul folosit de artist, căci „arta e o valoare de *sinteză* între diferitele elemente anestetice, deși tratarea, *prelucrarea* rămâne artistului, care perfecționează estetic ceea ce a luat de la mediul social”. Arta reușește astfel să dobândească o „relativă autonomie”, creindu-și legi proprii de afirmare. În evoluția lui însă, fenomenul estetic suferă modificări datorită fie unor motive interne (stiluri, structuri artistice), fie provenite din lumea externă, dar de o mare complexitate. În această ordine de idei, doctrinarul „ideii de revoluție” aduce o contribuție efectivă la înțelegerea problemei influențelor sociale în artă, prin explicarea „specificului național” în opoziție cu tendințele politice reacționare, prin integrarea artei într-un organism național, — ceea ce asigură echilibrul just între caracterul de „socialitate” și acel de „originalitate” a individualității artistului. Discriminări subtile întâlnim și în explicarea „criticii” ca funcție de evaluare a artei, în determinarea rolului ei de a surprinde virtualitățile create din substratul operei — criticul fiind considerat ca un „creator de noi puncte de apreciere” ce „întreține longevitatea artei”. Nu putem extinde sumara privire asupra „Prelegerilor de Estetică” la multiplele probleme tratate, printre care studiul „categoriilor estetice” ocupă un loc central, personal prin caracterizările de ordin psihologic și estetic folosite cu măsură și finețe. Dar cu deosebire interesante, originale și inedite în cultura timpului, la data apariției, sint datele, explicațiile și formulările elementelor de *antropologie filozofică*. În cadrul

general, pe care îl constituie determinismul social-economic la baza vieții spirituale, „conduita umană” apare ca o refulare a condiției naturale. Pentru a ajunge la „construcții” proprii, omul își erează singur piedici, producând acel fenomen de „amânare” sau de „trî-nare” a propriilor reacții. Lanțul determinismului natural acționează continuu în evoluția ascendentă a omului, fiind mereu întrerupt, complicat sau deviat. Orice cucerire psihică presupune o suspendare a spontaneității naturale. „Aminarea” apare astfel ca „factor principal al psihologiei umane”. *Teoria succesului* (București, 1943—1944) va concentra rezultatul unor reflecții asupra raportului dintre om, și factorii sociali, în care e demonstrată istoric, psihologic și sociologic, valoarea acestei „categorii”, analizându-se portretul uman, factorii și mecanismul succesului.

Este inevitabil ca în curgerea timpului de la redactarea neîncheiată a acestor cursuri, prodigioase prin ineditul, originalitatea și valoarea

lor intrinsecă, unele idei abia sugerate să fi căpătat un profil deosebit de acel schițat de autorul „Prelegerilor” prezente. Unele inegale aprecieri de valoare, înclinate spre unilateralitate (arta — produs nou al Z<sup>w</sup>uriancei sau „plăcere a artificialității”), insuficient demonstrate sau poate mai mult seducătoare decît convingătoare, vor surprinde pentru optica revoluționară a gândirii noastre contemporane. Dar temerara tratare a unor probleme, ce se îndepărta de tiparul unor tradiții acreditate din comoditate sau dependență spirituală, certa contribuție inovatoare la antropologia filozofică și sociologia artei, combativitatea lui neîntreruptă față de „purismul” estetic și „naționalismul” reacționar al epocii, rămîn mărturie concludente asupra ejenței și originalității gândirii lui Mihai Ralea. Și, deasupra efemerului — formularea ideii de umanitate, acea pledoarie pentru umanism, în care se presimte înalul curbei evolutive ascendente a gânditorului : umanismul socialist.



**florin mihăilescu**

## **caragiale ca spectacol liman\*)**

Hotărît lucru, omul e întotdeauna mai greu de înțeles decît opera lui. Căci ce ne spun despre Caragiale amintirile atitor prieteni și cunoscuți ? Că era de o excepțională inteligență și vervă comică, dar în același timp un sentimental cu nu puține momente de melancolie, că era un spirit clasic iubitor de ordine și de perfecțiune, dar, pe de altă parte, un om de o complexitate rar întâlnită, „un suflet ciudat, cum zice Vlahuță, pe care cercetătorii, (și, am adăuga noi, și prietenii-n.n.) și-au dat toată osteneala să ni-l înfățișeze și mai ciudat. Veșnic în frământare, plin de. inegalități și de contradicții — ca și viața însăși în învâluirile ei...” (p. 232).

Iată în esență concluziile ce se pot scoate din relatările celor care i-au fost mai aproape marelui dramaturg. Fără indoială, o legătură între acestea și opera lui Caragiale, este nu numai cu puțință, dar chiar necesară. Și totuși spiritul însetat de revelații mai adînei resimte o anume insatisfacție ca și cum s-ar fi așteptat la cine știe ce ipostaze inedite, și cînd colo întilnește o veche cunoștință. Pentru că acest Caragiale al amintirilor rămîne în substanța lui același cu celălalt Caragiale : al operei, fapt ce dovedește încă o dată că personalitatea artis-

\*) „Amintiri despre Caragiale”, Antologie și prefață de St. Cazimir, Ed. „Mihăilescu”, 1972

tului nu se poate rupe, cum credea M. Dragomirescu, de personalitatea omului. Dar dacă disocierea e o speculație idealistă, eonfuzia e o naivitate vulgară pe care pozitivismul biografic a compromis-o demult.

Care sînt așa dar elementele diferențiale din care a crescut o operă a ficțiunii, ea realitate secundară, dar investită cu atributele unei universalități umane și estetice pe care realitatea primară nu le poate nicicum dobîndi ? La prima vedere totul pare foarte limpede : Caragiale s-a topit în propria lui creație pînă la dispariție, iar opera îl reprezintă așa de puternic încît face din omul însuși o deducție a ei. Putem fi siguri azi că din momentul constituirii operei sale, creatorul n-a mai putut fi văzut altfel decît din perspectiva ei.

Cu toate acestea, iată o excepție, pe care ținem să o subliniem tocmai pentru că prin caracterul ei absolut singular ar putea să treacă neobservată sau să rămînă uitată în masa celorlalte măturii. Observația aparține lui Victor Eftimiu : „Caragiale a fost un paradox. Mai mult ca oricine altul, el dezmințe faimosul „stilul e omul”. Cîtă deosebire între scriitor și om! Pe de o parte, un stil lipsit de orice înflorituri, iar pe de alta o grădînă bogată. Un cer de iarnă, limpede, oțelit e stilul său, iar omul a fost un uragan cu străfulgerări violente pe culmile norilor fantastici. Ce cumpanit e stilul lui Caragiale și ce impetuos a fost omul! Cît e de rece în tot ce-a scris și ce torente de lavă n-a revărsat în jurul său ! . . . In opera lui e aspru, batjocoritor. In viață suridea. Era plin de drăgălășenie. Se entuziasma, cînta, poetiza! Scriitorul acesta, a cărui operă e plină de secături și de canaliu, scriitorul acesta în care e greu să întilnești un om simpatic care să nu fie un imbecil, știa să innobileze în viață lucrurile cele mai comune”, (p. 65).

Omului care rîde i se adaugă aici portretul omului sensibil și grav, capabil de entuziasm și poezie. Alții au stăruit asupra aburului de tristețe care învăluia uneori ochii

ironici și necruțători. Revolta și minia lui Caragiale nu erau lipsite de accente patetice și nostalgia timpului îl copleșea și pe el. O anumită sensibilitate refulată conferă operei lui acel registru de demnitate interioară care înalță comedia de la nivelul mediocru al zeflemelei cîrtoare la rangul de noblețe și universalitate al umanității esențiale. Credem de aceea că St. Cazmir, autorul antologiei și al unei pertinente prefațe, cade pradă unei tentații demistificatoare gratuite cînd vorbește de legenda tristeții lui Caragiale, întreținută chipurile de cîțiva prieteni sentimentali ca Delavrancea, Vlahuță și Paul Bujor, cărora comediograful „le-a făcut hatîrul de a li se prezenta în lumea agreată” (p. 8). În realitate impresiile care coincid asupra acestui punct de vedere sînt mult mai numeroase. Argezi îl considera „amar în sine” (p. 26), Ioan D. Gherea relatează scena unei lecturi din Coșbuc la care „lui Caragiale i-au dat lacrimile, n-a mai putut citi mai departe și a fugit din odaie” (p. 83), iar G. Ibrăileanu îi surprinde „aecte sentimentale” și „tonuri de nostalgie a trecutului” (p. 102). Mimetismul actorului de mare virtuozitate n-a inventat aceste ipostaze, ci mai eurînd a încercat să le ascundă. Nu e greu de constatat la Caragiale intenția de a brava, disimulînd stările sentimentale sub masca detașată a cinismului.

De aici răutățile sale de care toți vorbesc și care nu sînt o legendă, dar pot deveni o neînțelegere. Lăudîndu-l odată pe Cerna în prezența lui D. Guști îi precizează a-cestuia după plecarea poetului: „Ai văzut, doctore, pe acest poetastru, cit este de închipuit? El a crezut sărmanul, că tot ce îi spun i se potrivește!” (p. 99); despre Delavrancea și Vlahuță dă judecăți contradictorii: „Odată, Caragiale spunea unui prieten, despre Vlahuță, cu care de altfel era amic intim: — Pe Vlahuță îl caut în poezie și nu-l găsesc; îl caut în proză și nu-l găsesc... Cum vorbea el — iacă și

Vlahuță. Caragiale, adresîndu-i-se, i-a spus: Tocmai vorbeam despre tine, Alecule: mare ești în poezie, mare ești în proză... Fără să știe că Vlahuță s-a bucurat” (p. 160); Slavici scrie negru pe alb: „Caragiale nu era în stare să fie cruțător. Era destul să i te uiți în față pentru ca să simți adîncul dispreț ce se vedea pe față în zîmbetul lui sarcastic și-n agerii lui ochi” (p. 171), iar Ibrăileanu vorbește pur și simplu despre „mizantropia” lui (p. 101).

Dacă admitem autenticitatea unei sensibilități ascunse, a unei vibrații sentimentale de profunzime, atunci nu putem interpreta aceste semne de maliție altfel decît ca tot atîtea modalități de cenzurare a impulsurilor lirice, de reprimare a lor nu numai în ochii altora, dar și în fața propriei sale conștiințe.

Explicația acestei repulsii antiromantice și a acestei constrîngerii interioare ori disimulării teatrale trebuie căutată, după părerea noastră, în clasicismul lui Caragiale și în faptul înregistrat de toți memoria-liștii săi că trăsătura lui dominantă rămînea în toate împrejurările inteligența. Or, în lumina lucidității critice și autocritice — notă decisivă pentru calitatea unei inteligențe — pomirile nesupravegheate ale sentimentalității nu pot să treacă altfel decît ca simple slăbiciuni prin care sufletul se supune materiei și nu și-o supune voinței lui creatoare, active și afirmative. Sub acest raport Caragiale a fost un artist al formei disciplinate, al maximei rigori constructive, asemănător celui-lalt ascet al creației, Gustave Flaubert. Dar în vreme ce acela a adoptat formula radicală a unei renunțări totale, scriitorul român și-a acordat compensația bucuriilor vieții supunîndu-se caznei creatoare ca unui blestem. În acest caracter compensator al ipostazei sale umane poate fi descoperită soluția de continuitate dintre destinul biografic și destinul artistic.

Și tot din acest motiv, clasicismul lui Caragiale este mai mult o formulă de artă decît una de viață, „li plăcea în artă o logică strînsă, armonie și simetrie. Iubea claritatea

și precizia mai presus de toate", (p. 120). „Dintre marii scriitori avea preferații lui pe care-i ridică la culmi vertiginose: Sofocle, Dante, Francois Villon, Shakespeare, Tolstoi, Dostoievski, Cehov." (p. 127—128), mărturisea fiica lui, Ecaterina Logadi, iar față de Cincinat Pavelescu exclama: „Numai francezii din veacul lui Ludovic al XIV-lea știa să scrie. Cîtă precizie, ce eleganță și cît natural în fiecare rînd." (p. 1-37).

Comparîndu-l cu Eminescu, Slavici scria: „îndeosebi în ceea ce privește cultul formei Caragiali era mai presus de Eminescu. Pe cînd acesta se pierdea în lumea gîndurilor și era încîntat și stăpînit de propriile sale idei, încît adeseori cădea în exagerări și nesocotea forma în care-și da ideile pe față (nu cumva exagerează Slavici însuși? — n.n.), Caragiali era totdeauna, atît în vorbă, cît și mai ales în scris, în deplin stăpîn pe sine însuși și punea forma mai presus de toate", (p. 170). Pe aceeași linie, Vlahuță remarcă și el „în acest puternic artist un așa de adînc sentiment al ritmului, al desăvîrșirii, încît fraza lui corectă, muzicală, inestricabilă, capătă uneori, de prea multă șlefuire, ceva din reflexul rece al cristalului". (p. 232).

Dar clasicismul prețuiește mai mult decît orice valorile inteligenței și descoperă pînă și în talent una dintre formele ei, chiar dacă insidioasă sau subalternă. Caragiale pare să nu fi fost nici el de altă părere: „Cînd era amar și supărat își punea serios întrebarea de ce s-a apucai de scris, meserie pentru care nu avea nici un talent. „M-am ajutat mai mult cu inteligența decît cu talentul", spunea el adesea. Sau: „Deștept sînt, dar talent n-am" (p. 121).

Excelența inteligenței sale e consemnată de toți memorialiștii. „Cine a avut norocul, scria Goga într-un splendid portret, să-l asculte pe Caragiale vorbind un sfert de ceas, oriunde, la o adunare a negustorilor, ori într-un ungher din vagonul restaurant, n-are să uite niciodată cea mai strălucitoare iconă a inte-

ligenței omenești din cîte a întîlnit în drum.

N-a fost minte să stăpînească cuvîntul cu mai multă siguranță, să-l frămînte și să-l chinuiască cu mai multă putere. în fraza lui fermecată se revărsa o lumină orbitoare, era pulbere de argint, foc de artificii, ris și plîns, era alinare dulce și durere sălbatecă. Ca într-un caleidoscop fermecat se deslușiau chipuri vrăjite de magie. Deschidea vorba lin, cu bunătate, și-o muia într-o lene orientală, într-o clipă schimba resortul ca să-ți arate o seamă de jonglerii capricioase și deodată se oprea brusc, fața i se crispa, buzele i se strîngeau convulsiv, în fundul ochilor îi juca o lumină stranie... Era clipa cînd din creionul lui Caragiale răsărea un fulger nou. . . Universul devenea mai bogat cu o minune. . ." (p. 86—77).

în aceeași măsură în care clasicismul l-a îndreptat spre arta severă și exigentă a conciziei și condensării extreme cu refuzul oricărei devieri sentimentale sau descriptive, inteligența i-a servit în viață ca antidot la tristețe și reverie goală. Sentimentele adînc omenești s-au retras nu odată sub masca ironiei incisive. Ca Topîrceanu sau Minulescu mai tîrziu, dar cu dublă discreție, Caragiale își „juca" sentimentele, luînd distanță față de ele și sublimîndu-le în creație.

între spectacolul uman, așa de cuceritor, și spectacolul artei există totuși un hiatus pe care perspectiva biografică nu-l poate umple în niciun fel. Memorialiștii oricît de intimi n-au smuls și nici n-ar fi putut smulge fenomenului caragialhan mai mult decît ne-a dezvăluit el însuși în operă. Nimic esențial în toate relatările lor care să nu fi fost mai întii în paginile operei.

Vreo înțelegere poate mai exactă și mai apropiată a procesului de creație? Dar aceasta nu aparține nici viziunii biografice a memorialisticii, nici viziunii genetice a istoriei literare, ci numai și numai perspectivei filozofice a criticii. Cîtim „Amintirile despre Caragiale", urmărind captivați spectacolul omului, dar cum anume viața s-a transformat în artă nu ne putem lă-

muri, pentru că nici un observator n-a putut contempla puntea care unește, dar care și desparte cele două lumi. Secretul îl deținea numai Caragiale, care știa că între ele similitudinea e numai aparentă.

Greșesc prin urmare aceia care, asemenea lui Cincinat Pavelescu, cred că „adevărata operă a lui Caragiale s-a irosit în conversațiile lui zilnice și în discuțiile cu prietenii, unde își cheltuia c-o dâmicie de nabab resursele unei elocințe fără precedent în marea familie intelectuală a contemporanilor”, (p. 135). în această privință are perfectă dreptate prefațatorul și alcătuitorul ediției când ne previne că „arta vorbită și cea scrisă sînt domenii distincte, izvorînd în parte din aceași înzestrare, dar supunîndu-se unor norme și exigențe deosebite” (p. 10).

De altfel Ecaterina Logadi făcea încă mai de mult o constatare decisivă în această falsă problemă: „Ar fi putut, desigur, scrie mai mult. Aceasta o dovedește verva lui nesecată, recunoscută de toți cei care au avut norocul să-l asculte. I se întîmplă să improvizeze ceasuri întregi. Dar el nu a considerat niciodată că acele jocuri, cît ar fi fost ele de interesante, erau de calitate năzuințelor lui artistice.” (p. 121).

Nu vrem să ajungem la încheierea că literatura memorialistică ar fi inutilă. Dimpotrivă, ea poate constitui un material inestimabil, dar nu prin simpla lui cantitate de fapte, ci prin valoarea interpretativă care continuă să fie în funcție de calitatea autorilor. Pentru critici și esteticieni, interesul „Amintirilor...” rămîne așa dar limitat, soluția întrebărilor lor ținînd de aspectele mai profunde ale existenței. Pentru marele public, apropierea de un scriitor e întotdeauna profitabilă, dar „întimitatea” lui Caragiale e un dar prea mare.

Oricine poate reține de ici de colo un sfat sau o semnificație folositoare propriei lui deveniri, dar mai ales scriitorii și mai ales cei tineri, ca de pildă adevărul că „**artistul nu poate fi poligraf**”, ilustrat cu anecdota despre lliuță acti-

vu, cel care turna găleată după găleată într-o troacă fără fund sub pretextul activității laborioase, (p. 88).

Cei ce leagă prea tare scrisul de sfînta boemă ar putea învăța ceva din faptul că marele scriitor a murit de ateroscleroză. „Puțini dintre prietenii lui Caragiale rezistase ispitei naive de a interveni cu sfaturi, ca să-l hotărască a trăi, în sfinșit, mai igienic. . . scrie Zarifopol. Fapte pioase perfect inutile. înțelegeau oamenii, la urmă, că un asemenea predestinat există cu prețul cu care e așa cum e. Caragiale fumase în ultima dupăamiază a vieții sale optzeci de țigări. A murit, foarte probabil, în unul din groaznicele accese de tuse tabagică care se auzeau în fiecare noapte, pînă departe de camera lui de culcare”, (p. 239).

Cîte nu s-ar mai putea învăța însă din lecția altora, dacă n-ar fi din păcate dat ca fiecare să învețe numai din propria lui lecție! Dincolo de această cam amară constatare, „Amintirile despre Caragiale” oferă o lectură fascinantă care, în ciuda cîtorva lacune (Agîrbiceanu, Radu Rosetti. P. Locusteanu, V. Russu-Sirianu, M. Bunescu), completează, confirmă sau infirmă imaginea noastră mai veche despre nemuritorul autor al „Scrisorii pierdute”.

## ioana crețulescu

• • • • •

### gabriela melinescu:

**..jură mint 118 de sărăcie, castitate și supunere\***

Singuranța poeziei începe acolo unde procesul interiorizării, al lirismului profund se poate exteriori-

riza oferindu-se sub forma unui univers de sine stătător, dezlegat de lanțurile confesiei imediate și de tonul supralicitării descriptive a *eului*. Această exteriorizare înseamnă de fapt recompunerea unei iumi aparte, în care cu siguranță că fiecare metaforă acoperă un sens al eului liric, dar poate trăi de la sine, împlinită în teritoriul cuvântului ordonat anume. Asemenea sisteme metaforice nu mai au nevoie de suportul determinantilor sau comparațiilor (pe care sigur că noi, lectori, sintem liberi să le reformulăm). Ele depășesc zona imaginației sensibile și devin teritorii autonome în configurația poeziei. În acest sens poezia Gabrielei Melinescu este „sigură”, adică constituită dincolo de legăturile dintre substanța propriei afectivități și expresia scrisă. Această certitudine a alcătuirii ei este, evident, certitudinea noastră, și ea, la rindul ei, constituie o ipostază posibilă și nicidecum unica adevărată.

Aparent, poezia para o confesiune pe care imaginația poetică bogată o repune în termenii unei lumi metaforice. Dar lucrul nu mai are nici o importanță pentru că, în această structură lirică, maniera confesiei este doar o formă de compoziție.

Personajul dominant al poemului se află la o vîrstă și într-o stare de luciditate ciudată: un stadiu al copilăriei, mai bine spus al copilării, și semnificația acestei «țări este complexă: ea subsumează câteva trăsături importante ale traseului liric. Mai întîi, o candoare a interogației: lumea văzută în stare pură (cu „ochiul liber”, cum ar spune autoarea) nu presupune absența întrebării sau a neliniștii directe, firești și chiar inchizitori-ale, ci dreptul la interogație devine un privilegiu nestingherit pe care nu-l înlătură nici una din sofisticatele legi ale disimulării presupuse de vîrstă matură, vîrstă cu atribuții, bune sau rele, vîrstă corupției prin limbaj — și ea de altminteri o vîrstă poetică.

Gabriela Melinescu preferă însă această privire de copil care își poate permite orice: ea poate desface lumea în bucăți și o poate recompune prin contrarii sensoriale, ea poate sugruma pe dătătorul de povețe, ea poate învălui tainele nepermise, ea poate dezlega făptura de datele ei obligatorii, ea poate scruta viața și moartea cu aceeași candoare, care devine luciditate și adevăr al percepției. Or, această candoare care răstălmăcește sensurile incurcate ale vieții în adevăr imprimat pe o retină multiformă este, într-un anume fel, o candoare poetică, un simbol al investiturii cuvîntului și imaginii astfel profesată. Totodată, presupusa inocență infantilă care se vrea dezlegată de orice tutelă este un alt atribut al poeziei, care are dreptul să se desfacă la fel de inocent, de orice idei preconceptuate, pentru că ea este flux autentic, rotindu-se în sensul lumii, o dată cu ea, dar unde deasupra ei, de unde se vede, se cuprinde totul mai bine. Această rotire devine aproape un motiv implicit al poeziei Gabrielei Melinescu, provocînd niște modificări subite, dar foarte semnificative, chiar într-unui și acelaș poem. De aici ușurința de a trece dintr-un cîmp metaforic în altul, libertatea de a nu îngrădi un simbol, de a se autodescifra pînă la dedublare (În acest sens formula dedublării, adesea frumos implicată prin simpla inversare a pronumelui personal: eu-tu, eu-el — este vizibilă în multe poeme și, mai cu seamă, în acel care deschide volumul). Și, probabil, din această predilectă mișcare de rotire, sau poate pentru că ea ar însemna și zbor, un zbor concentric mereu adunîndu-se într-un punct, se naște un motiv fundamental, reapărînd mereu în felurite infățișări poetice: *motivul păsării*. Această pasăre „măiastră”, dar și pasăre de pradă, are la rîndu-i cel puțin două importante posturi: în primul rînd ea îmbracă o metaforă de filiație: *mamă-pui-ou*, ce revine adesea și căreia se adaugă un *motiv al desfacerii*, poate al independenței pe care o conferă poezia,



poate un motiv al inițierii. Astfel, încă din punctul de pornire, în linie aproape genetica, motivul se distanțează și devine motivul lumii (cea de a doua postură) care trebuie parcursă, învățată. „Măiastră o femeie am visat **I** cu pene ae mătase curgînd din subțioare **I**, cu plîsc orbital și dinți mișcători **I** și aripile terminate-n ghiare **II** Din liniștita desfrînare de atunci **I** mă mai lovește azi aceeași oră f în care plîscul de cristal al mamei **I** atînge lucruri vii și le devoră **II** În hohote de plîns, sar și întrebî în patul de iubire și alînt **I** măiastră pentru cine ai făcut **I** oul de fildeș și argint ? / „sau” : „Mîini de măiastră, gheară vibratoare **I** îmi luaseră părul și-l duceau la gură, la ochi, frecîndu-și obrazul cu el **I** de parcă ar fi spălat cu apă o arsură”. încă de aici pasărea cu infinite puteri, apărînd și devorînd deopotrivă, pornind către prada care își impune supunere, se anunță dominatoare. Mai tirziu, în înaltul spațiului, ea va concentra privirea ce se inițiază și întreabă : „Vad păsări enorme în celulele albe **I** cum își înfig plîscul în marele nor...” Acest motiv al lumii de care te agăți și mai apoi te distanțezi pentru a o percepe mai bine, lăsîndu-te pradă ei, fugînd apoi pentru a-i delimita cu privirea semnele și contururile, justifică și nesfârșitele mișcări alunecătoare, de apropiere și depărtare, ou multiple schimbări de perspectivă, mișcări ce traversează constant poezia Gabrielei Melinescu.

în contactul senzorial pe care u stabilește eul liric cu lumea cu personaje, pretext pentru simbolizare și alegorizare, o bogată gamă metaforică cu nenumărați sinestezii operează un veșnic transfer în dublu sens între *abstract* și *concret*. Abstractul (noțiuni, stări) se materializează și devine tangibil, în timp ce concretul le subțiază și devine fluid inabordabil. în acest sens capacitatea metaforică este surprinzătoare și deosebit de nuanțată. Sensul plutește descompus în bezne, în timp ce melancolia se

vede și se miroase, sau : „Numele nostru era **I** o cicatrice frumoasă **I** pe frageda piele **I** a timpului care nu există”. Alteori, păstrîndu-se la nivelul materiei, metafora se dublează concentrînd sensurile determinărilor : „Mormîntul e un vas ae cristal **I** retortă de argint ce degajă **I** pură suflară **I** tristeții plină de vrajă”. Substanțele (elementele universului) sînt termenii favoriți ai poetei, pe care alcătuirea poetică îi recompune după legile unei stilistici senzoriale proprii : *metalul*, *gheața* (apa, deci) sînt cele care dau sensurile tactile alături de *mătase* și de *crin*, iar un ochi de *fosfor* iluminează ddlicat versurile, în timp ce *focul* și *pămîntul* sînt ridicate la rang de zeități.

Stările predilecte ale poeziei încep cu iluzia care străjuiește visul și halucinația, gesturile insolite și mai ales *jocul* de-a întrebarea, *jocul* de-a ruga și temerile, toate temerile *neliniștii* și *incertitudinii*, alte două stări compensatorii care se distilează într-o subțire dar pătrunzătoare stare a *durerii*. Rareori o stare se găsește în poezia Gabrielei Melinescu lălegorizată atît de transparent. Alegoria se dublează cu o incantație în care actul tragic se estompează în favoarea gestului : „Cînd plouă, cînd plouă, cînd plouă l scrie-mi scrisori violente **I** pierduta, molateco, sfințo **I** din marile dansuri demente **II** Durere tu, spadă de fildeș **I** cu nimeni luată-n comun **I** sînt moarta frumoasă din burgul **I** în care se spun **I** povești daspre Silvia Kerr **I** în părul corolă tînuînd **I** un aspru jungher **II** Și un mare frison animal l vine și urmele-i linge / pierdută, molatecă, sfință **I** durere car triumfal”. **I**

Candorile acestei poezii sînt de factură tragică, un tragic vizibil alcătuit din imagini vizuale, așa cum vizual, tactil și olfactiv este și modul de percepție a acestui univers straniu. Această percepție care se transformă în stare poetică are o ciudată lege a sentimentelor și simțurilor, care văd și se lasă văzute, învăluite într-o privire doar aparent detașată, în fond operdea transparentă de tristețe, o „mătase” de gînduri și vorbe tăiată doar de

nevoia certă de a fi recompusă într-o nouă alcătuire. Față de acest mod de a vedea o lume, la rindu-i imaginată în ingenuitate, cu tot frumosul și uritul ei, „pronunță” poeta „jurământul ei de sărăcie, castitate și supunere”, semn de închinare neviată de nici o contrafacere, curgere liberă în sensul unui echilibru în care cruzimea are propria ei puritate și tragismul este lucid. Întrebarea este autentică și cavintul mîngîie lumea pe toata rotunjimea ei.

Nu interesează conceptele și semnele abstracțiunii, ci afectivul tangibil, diafan, uneori difuz, pe care ochiul îl poate însoți nestingherit „Avea leacuri pentru logică I înnebunitor întrecea frigul slăvind I Așează-te printre dureri I nu pot numi alcătuirile I pe care înspăimîntat mi le ceri”. Există în toată această carte o mare invocație a înțelepciunii pe care candoarea o refuză, dar o și acceptă sau se lasă acceptată de ea. în sensul acesta răspund toate poemele care incercuia; c personajul părintelui Ioan, un soi de arhetip al înțelepciunii, izgonit și apărat cu nepăsarea și duioșia lucidității calme. Un volum cu șocuri inegale, care îl protejează de orice monotonie, oferindu-i însă unduirea calmă a versului cuprinzător și șoptit.

**anca midia**

## **ioana postelnicii: „toate «io pornit de la păpușă”**

Proza Ioanei Postelnicu are o respirație adincă și calmă; stăpînită de o gravitate aleasă, ea ca-

pătă însemnele unei construcții solide și atent șlefuite.

Scritoarea care și-a făcut debutul la cenaclul Sburătorul și a primit încurajările calde ale criticului Lovinescu a păstrat de-a lungul carierei sale literare afinități cu scriitorii cercului lovinescian : Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu etc. Literatura sa este mai ales una citadină, din care răzbate suflul orașului, cu personaje care nu păstrează decît pentru un scurt timp gustul vieții de la țară. Orașul este locul unor mișcări și frămîntări sociale mai accentuate și scrisoarea simte nevoia să-și implanteze personajele — acești copii ai locurilor populate — în miezul unei vieți clocotitoare. De la Bogdana și Bezna la ultimul său roman — Toate au pornit de la păpușă, orașul este o prezență statornică, fondul pe care se proiectează dramele personajelor.

În linia Hortensiei Papadat Bengescu, Ioana Postelnicu are predicție pentru urmărirea paralelă a drumurilor personajelor feminine și masculine, aducindu-le pe același plan cu partituri egale și reliefindu-le cu o forță egală. Femeia și bărbatul sînt surprinși în seimele lor interioare cu măiestrie și obiectivitate, fără nici un complex de structură feminină, desfășurarea ulterioară a narațiunii devenind sigură și împede-

Proza Ioanei Postelnicu de penetrare a sufletului uman, de disecție și analiză a unor stări și sentimente este de sorginte balzaciană, personajele sînt în continuă interogare asupra faptelor lor, copleșite de sinuozitățile drumului pe care-l au de străbătut. Ele nu oscilează între mai multe euri, nu sînt chinuite de mișcări metamorfotice (ca în proza lui Anton Holbau), ci se sondează în virtutea unei singure linii care este viața lor, a unei singure atitudini posibile.

Investigația psihologică ajunge la o deplină maturitate în literatura Ioanei Postelnicu în romanul Bezna (1943), romanul încercărilor de evadare din bezna simțurilor, a monotoniei vieții spre puritate

și împlinire. De la acest roman psihologic, de certă valoare, din care tiu lipsesc tablouri sociale, o istorie socială vie, trecerea spre a doua realizare literară a scriitoarei este îndelungă. Abia în 1964, apariția romanului *Plecarea Vlașinilor* reîmprospătează vîna ce părea sfîrșită a autoarei, ea reușind să scrie un admirabil roman istoric, într-un stil sobru, precis, aplicat unei epoci istorice sumbre ce-a pregătît răscoala lui Horia. Romanul a adăugat o dimensiune nouă literaturii acestei scriitoare, a scos la iveală pregnant un simț al istoriei ce putea fi doar bănuît în romanele anterioare. Deși istoria se împletește cu psihologia, accentul cade pe istorie (în *Bezna*, accentul, cazuse pe aspectul psihologic), istoria este cea care plămădește destinele, le definește și le întregește, în această glisare subtilă de la psihologie la istorie, scriitoarea nu urmărește niciodată un singur personaj, fiind atrasă de existențe cît mai diferite și mai complexe, ce se întrepătrund în pînza epică. Astfel, de la protagoniștii din *Bezna* — Marta, Cosma, Clody, Ema, aflați toți patru într-un plan central —, în *Plecarea Vlașinilor* se trece la un personaj colectiv — masa de păstori ardeleni — din care se individualizează un număr mare de personaje într-o țesătură trainică cu Branga, personajul care lasă senzația că stăpînește cartea.

Ultimul roman — *Toate au pornit de la păpușă* — este al treilea vîrf al unui triumfi ce închide reușitele literare de pînă acum ale Ioanei Postelnicu. Sinteză a modalităților literare din cele două cărți anterioare, romanul devine o amplă și densă operă de împletire a istoriei cu analiza psihologică, accentul căzînd de data aceasta în mod simetric pe cele două laturi.

Toate au pornit de la păpușă (regret totală nepotrivire între titlu și conținutul romanului — prea dramatic pentru un titlu atît de comercial) este cartea formării morale și spirituale a unor oameni loviți de evenimente dramatice, condiționați de schimbările istorice,

puși în situația să adopte o unică atitudine.

Cartea ne poartă în anii crînceni ai războiului fascist, într-un București ce filtrează situația reală de front și în anii următori *Eliberării*, de însuflețiră și entuziasm creator, întreagă această perioadă nu mai rămîne un simplu fundal, ci devine un prezent continuu, istoria care se face cu fiecare zi ce trece și în care oamenii trăiesc „pentru toată viața”. Personajele sînt urmărite în trecerea lor prin evenimente ce se succed cu repeziciune și care produc mutații decisive în conștiința lor. Și în acest roman, în prim plan apar mai multe personaje principale, ce-și intersectează drumurile, despărțite de evenimente și reîntîlnite în împrejurări noi. Personajele se adună în același loc, într-o casă evacuată : familia inginerului Andricu, avocatul Șerban Sabaru, iar în subsolul casei — familia lui Dragoș Gorgan. Dragoș Gorgan și Tea (Matea Andricu) copilăresc împreună; ei sînt adevărații protagoniști, în jurul lor se petrec schimbări răscolitoare la care ei participă — Dragoș direct, Matea indirect, maturizați prea timpuriu, sîrînd de fapt peste copilăria „Tea trăia între părinții ei ca un al treilea personaj matur al familiei”.

Războiul îi încercuiește pe toți, îi obligă să iasă din neutralitate, să vadă ce se întîmplă în jur. Este cazul inginerului Andricu, tatăl, care trăia fără ca nimic să-i tulbure „echilibrul, slujba, viața familială”; dar numit directorul unei fabrici de aparate de radio-emisie pentru front, el intră dintr-o dată în miezul unor stări de lucruri necunoscute, se lovește de interesele ascunse ale societății care patrona iabrica; descoperă totodată o întinsă acțiune a comuniștilor de sabotaj împotriva producerii acestor aparate pentru fasciști, dar — cu fondul său onest — nu divulgă nimic, ci, dimpotrivă, îi ajută pe comuniști, deși nu înțelegea decît puțin din mersul istoriei: „... de cînd se afla în noua slujbă se trezise încolțit de aspecte necunoscute,

ignorete, care-i siluiau sensibilitate instinctual ocrotită pînă atunci, constrîngîndu-l să vadă ceea ce n-a văzut pînă în clipa aceea și chiar să ia atitudine".

Inginerul Andricu trece prin derute și frămîntări, ajută un comunist urmărit, ascunde în casa lui piese sustrate din aparatele destinate frontului, în timp ce frica pentru el și familia lui îl aruncă în stări contradictorii. Scriitoarea curmă însă brusc și nemotivat firul vieții acestui om al trecutului ce porniși pe un drum de limpezire și cuprindere a fenomenului istoric; inginerul Andricu cade victimă unei înscenări nedrepte, a urii vecinului său de apartament — Sabaru. De altfel, romanul pierde printr-o fixitate a situațiilor, prin dispariția fulgerătoare din epică a unor personaje de real interes și pregnant conturate încă de la începutul cărții. Așa mor pe rînd inginerul Andricu, soția sa Luiza, ambii părinți ai lui Dragoș, cei doi copii rămînînd orfani. (Ciudată predilecție are autoarea pentru orfani! Și în romanul Bezna — Cosma, Marta, Clody sînt orfani).

Matea vede din umbră frămîntările tatălui ei și nu înțelege ce se întîmplă; Dragoș, nevoit să părăsească școala, intră în fabrica condusă de inginerul Andricu, participă cu înflăcărare la acțiunile comunistilor, puni la cale salvarea prietenului său aflat în pericol, comunistul Arcadie. La terminarea războiului, drumurile lor se despart și viețile lor capătă meandre dramatice.

De-a lungul romanului există un personaj nefast — avocatul Șerban Sabaru, element distrugător, ce urmărește diabolic familia Andricu, pentru că aceasta l-a jignit adînc; inginerul i-a trimis înapoi păpușa pe care el o adusese Luizei și Teei în dar, încercînd să cucerească frumusețea Luizei. Sabaru, mobilizat la Statul major, îl trimite la moarte pe Andricu, o amăgește pe soția acestuia că îl va salva, o atrage într-o cursă pe Tea siluind-o și

urmărind-o obsesiv, terorizînd-o, că tatăl ei ar fi ucis un comunist în ilegalitate. Fata nu se poate smulge din lanțul lui Sabaru purtînd în ea spaima că va fi descoperită ca fiică a unui ucigaș și nu-și va putea continua studiile și munca ei. Matea este înfiată de o poloneză, termină școala și Facultatea de biologie și după un timp petrecut la un institut de cercetări, pleacă în Deltă, din dorința de însingurare și retragere din viața trepidantă, înspăimîntată de amenințările lui Sabaru. „Trebuia să fie tare, trebuia să rămînă singură, să vîslească numai cu puterile ei prin valurile furtunoase”. Pentru Tea, existența înseamnă muncă, devotament, cît mai multe certitudini. Fire interiorizată, ea este personajul cel mai puternic zguduit de întrebări și frămîntări, într-o necontenită goană spre lumină.

Dragoș este omul acțiunii; după moartea mamei sale, el pleacă pe șantierul Salva-Vișeu, obține medalia de brigadier frunzaș, apoi se înscrie la Facultatea de biologie — aceeași pe care o va urma și Tea — și după o dragoste nefericită se refugiază tot în Deltă. D6 mic printre muncitori, el este un comunist încercat, gata să ajute și să se dedice idealului pentru care a luptat. „Dragoș se călise în preajma lui Arcadie, în acele misiuni pe care le avusese în fabrică, executant, e drept, orb, căci nu era decît un copil. Dar de atunci băiatul trecuse prin cercetarea Siguranța. Fusese bătut și nu scoșese o vorbă. Apoi mai dăduse o probă de firea lui, în tim.pul insurtecției. Ținuse legătura între gârzi, acolo unde era trimis, se strecura prin primejdii”.

Delta este locul de refugiu al celor doi tineri, care se regăsesc într-o muncă comună, dar și în acțiunea de demascare a lui Sabaru. Tea află de la Dragoș că tatăl său a murit nevinovat, căci comunistul din ilegalitate a fost omorît de Sabaru.

Finalul cărții aducea o revărsare de lumină și încredere. Personajele refuză „bezna”, Matea iese din în-

singurarea ei „cu sufletul lîmpede ca zorile”, iar Dragoș, însuflețit de dragostea Teei, pare cufundat într-o „baie luminoasă”.

Ioana Postelnicu scrie acest roman dintr-un unghi nou, amplificînd posibilitățile de regenerare a oamenilor. Cea mai mare parte a acțiunii are loc la București, apoi ea se mută în Deltă, loc aproape sălbatic, cu vegetație debordantă și oameni deschiși, comunicativi. Delta devine o permanență, un simbol al continuității vieții în ciuda oricărui cataclism. Omul — poposit în acest loc izolat de civilizația orașului — pornește o luptă aprigă cu natura sau chiar cu oamenii, pentru ca ideea care l-a călăuzit în singurătate să prindă rădăcini. „Viața e veșnică — afirmă un personaj, mesager al credinței intime a scriitoarei —, fie că se află în vegetație, fie că se află în oameni. Dar și noi sîntem veșnici... Prin faptele noastre”.

În Deltă, Tea îl redescoperă pe Dragoș și într-un fel, în acest loc pur înconjurat de ape, ea este recucerită de farmecul copilăriei risipite prea devreme; astfel, ea reface un circuit pe care războiul îl distrusese, viața ei capătă un curs firesc, reîntîlnind în Dragoș prietenul de joacă și de visuri: „își găsise copilăria, își găsise viața, găsise] pe cineva din lumea care a fost, pe cineva cu care s-a jucat, s-a zbuguit, cineva căruia îi putea spune deschis tot, tot... își găsise tatăl, mama, prietenul, colegul, casa, viața...”

Personajele romanului se privesc în străfundurile conștiinței lor, căutînd să se elibereze de neliniști și înfrîngerii, să pornească curajoase în viață. În acest roman de ascuțită analiză psihologică, autoarei îi reușește cel mai bine conturarea celor doi tineri — Matea și Dragoș. a inginerului Andricu și a cîtorva personaje din Deltă. Mai liniar și mai imprecis conturat apare Sabaru, care se manifestă poate prea mult doar ca personaj negativ, un fel de „piază rea”, un dușman rămas să manevreze din umbră, dar neavînd forța și vigoarea lui Bran-

ga din Plecareea Vlașinilor. De fapt, episodul Tea-Sabaru ocupă un loc prea mare în desfășurarea romanului ; urmărirea Teei, spaima ei continuă sînt investigate prea insistent, căzînd uneori în monotonie și nefiresc-

Romanul cuprinde pagini de mare frumusețe în descrierea Deltei, a unui București surprins în perioada anilor de război și după Eliberare, cu aceea forțată și cu loare irepetabile.

Eugen Lovinescu surprinsese magistral la apariția romanului Bogdana o particularitate a scrișului Ioanei Postelnicu, acel ton sobru „fără lirism de cuvinte, deși vehiculează însuși lirismul”. într-a devăr, proza cea mai bună a Ioanei Postelnicu este un exemplu de stil elevat în care fraza își găsește cursul firesc și amplu, de stăpînire matură a mijloacelor scriitoricești.

## **mireea ciobanii: „armura lui thomas și alte pistole”**

Pătrunderea în proza lui Mircea Ciobanu e un act dificil, cititorul găsindu-se dezorientat într-un spațiu lipsit de limite, fără puțința de a descoperi un început și un sfîrșit, ci doar o continuă nemișcare. Ciudățenia scrierilor sale stă într-o totală absență a cauzelor și a evoluției. Materia literară rămîne ambiguă și oarecum vîseasă, realul se amestecă cu posibilul, cuvintele și faptele își găsesc locul unele în spatele celorlalte într-o

neobișnuită îngemănare și cititorul este pus în situația să urmărească doar nașterea și pieirea lor, petrecute într-o clipă, uitându-le șirul.

Întîmplările există pentru ele însele, așa și apar, fără finalitate, fără ca scriitorul lor să fie chinuit de dirjarea unei semnificații. El își revarsă imaginația frământată, inventînd întîmplările, iar ele, la rîndul lor, se adună în jurul unui personaj, condiționîndu-l și definiindu-l.

Cărțile lui Mircea Ciobanu sînt ca niște acvarii în culori neobișnuite, în care omul, preocupat de propriul lui destin, găsește posibilitatea de comunicare în confruntarea cu propria-i făptură, forțînd dedublarea, încercînd să se regăsească în oglindă, trecînd de la ură la prietenie față de „insul vechi” din el. Problematica lui Mircea Ciobanu o constituie aspirația permanentă a omului de a se crea pe sine, de a se autodepăși sau autonimici ca semn al unei supreme conștiințe. Operația merge și mai departe, omul trebuie să posede harul de a se recunoaște în fiecare moment — de înălțare sau de cădere —, de a prinde exact momentul atingerii aceluia ideal spre care aspirăm cu toții — perfecțiunea, de a țiu trece prin ea fără să știe; de aici, zbaterea personajelor de a se cunoaște pînă în străfunduri, de a se descoperi în proprii lor ochi și chiar de a se părăsi atunci cînd viețuirea nu mai e posibilă. Tonul de confesiune față de femeia iubită este aparent numai; personajul povestitor simte nevoia eliberării interioare și scrie „epistola”, dar ea nu este decît mărturia celei de a doua fețe a personajului, eul său intim, singurul căruia i se poate încredința, dar și pe care îl poate lipsi de imaginea întregă a scriitorii. Personajul față în față cu sine se zbate într-o plasă de sentimente — ură, încredere, spaimă, iubire, culpabilitate —, de aceea epistola nu e terminată niciodată, ci „se distruge” pe măsura închegării ei, mărturie fragilă a ieșirii personajului din el însuși. Cel ce scrie devine astfel „mărtorul” propriei sale devenirii, și chiar dacă

întîmplarea este trecută unui alt personaj — domnul Ioan, cavalerul Thomas, sclavul Secundus — transferul este iluzoriu, căci pretutindeni se străvede același personaj, adîncit în singurătate și apoi în moarte. Personajul lui Mircea Ciobanu pierce încet, fără ca cineva să-i vadă sau să-i cunoască moartea, aplecat asupra unei alegeri conștiente: cîntărețul Ioan, cavalerul Thomas, Secundus se desprind din ei înșiși mistuindu-se în necunoscut, păstrîndu-și taina. Ei se ascund de lume în spatele unui zvon, al unei armuri, al unei măști, căutători ai unei esențe ultime spre care aleargă, pe care o caută.

Domnul Ioan (Epistola a șaisprezecea despre locul desăvîrșirii) se află într-o întrecere cu sine însuși, într-o nevoie vitală de verificare, ca semn al drumului spre desăvîrșire. Ceea ce urmărește este autodepășirea, pînă ce va intra „definitiv în locul curat și fără de noimă al sunetelor, unde numai legănarta se face necesară și se-mplinește cu de le sine putere”.

Contopindu-se cu vocația și destinul său, cîntărețul Ioan — păstrînd afinități cu Josef Knecht, eroul din romanul Jocul cu mărgelile de sticlă al lui Herman Hesse — ajunge un instrument perfect; lumea îl asemuiește cu un „rezonator cu pereții fragili, de care oricine, chiar și cel mai necugetat dintre oameni se apropie în vîrfurile picioarelor, ghicind de departe că virtuțile i se trag anume din fragilitatea prelungă”. Dar în căutarea perfecțiunii, a purității el își pierde treptat harul, căci în aspirația lui totală spre desăvîrșire se nimicește pe sine. Încercarea de prelungire a agoniei, de creare a iluziei că jocul mai poate fi continuat — adăugînd voci tinere de femei la vocea sa, pentru a-i acoperi neputința — este farsa pe care personajul o joacă lumii și lui însuși. Lupta sa interioară, în absența martorilor, poartă un sublim și un tragism din vina Cavalerului tristei figuri. Alergînd după perfecțiune, domnul Ioan a cunoscut înălțarea și nimicirea într-un singur act.

Ca și cîntărețul Ioan, Thomas (Epistola a șaptesprezecea sau armura lui Thomas) duce lupta cu propria-i esență pînă la „treapta cea mai de sus a vrăjmășiei”, căci trupul lui, primind să moară, Z-a trădat. Cavalerul se va înstrăina de el cu orgoliul celui care crede despre sine „că este nemuritor și în afara timpului”, în vreme ce „trupul său înstrăinat” va rămîne „să gîfîie și să se stingă”.

Thomas împinge efortul său pînă la despărțirea sufletului de trup, devenind simbolul propriei sale faceri, căci „... înstrăinarea de propria lui durere poate să treacă ea însăși în leac”. Thomas trece din învelișul exterior — armura sa de cavaler, dar și trupul devenit armură — la unul interior, care-i liniștește ființa și-l înalță, dîndu-i măsura faptei sale.

Ce de-al treilea personaj, Secundus (Epistola a nouăsprezecea, despre înlocuire, încă o dată, sau despre nașterea adevăratelor întîmplări), sclav și actor, duce și mat departe dualitatea interioară, realizînd o înmănunchiere a căilor celorlalte două personaje: el este sclavul artei sale perfecte, și actor în marea piesă pe care o joacă în sine, dar și pentru ceilalți.

Mircea Ciobanu pare subjugat de relația dintre ficțiune și realitate, ficțiunea dilatăndu-se și acoperînd realitatea. Secundus, cel care joacă rolul lui Agamemnon, va fi ales de libertul său să moară real, cu masca Atridului pe față. „Secundus — monologhează libertul — aceasta să fie întîmplarea, singura pe care ficțiunea s-o nască, iar întîmplarea născută să fie înțîia și ultima ta șansă de absolută fiire”.

Personajele pornesc pe drumul spre o viață interioară, spre desăvîrșire, printr-o alegere unilaterală • muzica, arta jocului de scenă. Această unică alegere acționează, însă constrîngător, sărăcind mult personajul și obligîndu-l să se structureze în conformitate cu ipostaza abstractă pe care și-a modelat-o.

La Mircea Ciobanu, personajele nu devin, ci își translează esența dintr-un punct în altul. Scriitorul se apleacă asupra destinului individual, dar acesta nu se poate împlini singur, doar prin cunoașterea de sine a individului. Libertatea personajului se făurește în dialog cu necesitatea socială, cu situații și relații concrete. Iar creația, în muzică, în teatru, ca orice mare creație, are două coordonate, nu numai una. Și astfel, moartea eroilor lui Mircea Ciobanu devine tăcută și necunoscută de nimeni. Personajul se autonimizește, antrenat pînă la capăt de jocul propriei înșelări de sine, urmînd să-și poarte povara acestei înșelăciuni. Fiecare din ei știe „că va muri, dar a ținut cu tot dinadinsul să se-ndoiască, sigur fiind, de lucrul acesta”.

Epistolele devin spații largi în care personajele se nasc pe măsura înaintării cuvîntului în pagină, fără trecut și” fără viitor, pierînd în chiar clipa sîfșirii scrisorii. Acest spațiu se umple de o nemîșcare ascunsă, urmărînd parcă să ”fixeze personajele < și întîmplările într-o imagine statică. Scriitorul se furișează în spatele fiecărei fraze, combinîndu-la ca într-un joc inteligent de șah. Și el Ca și personajele sale se refuză sentimentelor și pasiunilor.

Cărțile lui Mircea Ciobanu se citesc mai greu, cu truda celui ce vrea să descifreze un text de limbă veche. Cuvintele sînt purtătoare de un sensuri ciudate, nu întotdeauna cele cunoscute, într-o înlînțuire ce adesea devine sunet gratuit și se pierde în gol. Este o proză rece, irigată de un sînge alb; în ultimă instanță, epistola rămîne doar decorul aparent de mărturisire. Și ea, ca și personajele pe care le naște, în timp ce se dezvăluie, se închide și mai mult în ea însăși. S-ar putea ca la sîfșitul lecturii, cititorul să se găsească cu o ușoară oboseală de curgere rotundă a cuvîntelor rafinate.

**traian podgoreanu**



## **înțelepciunea unor singuratici**

„Istoria se impune ca o idee, ca o necesitate. Asta nu e un lucru atât de abisal și cu asta nu ne putem mulțumi. Este foarte lesnicios pentru omul de litere să se adăpostoască în spatele necesității istorice și să se eschiveze, în felul acesta, de a se întreba nu câtă necesitate conține istoria» ci care e soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decît o singură viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare,<sup>1)</sup>. Acestea mi se par a fi cele mai potrivite cuvinte care să stea la începutul unor rînduri] ce urmăresc semnificații dintre cale mai adânci, implicate în creația artistică a lui Marin Preda. Căci tema, problematica fundamentală, cea care centrează ca un nucleu toate romanele sale de pînă acum, o constituie raportul omului ou timpul, cu istoria, cu epoca, problemă a cărei unică rezolvare i-ar putea descoperi ființei umane rostul singurei sale vieți, cheia cea mai sigură a cunoașterii de sine și a drumului spre perfecțiune morală. Omul cu soarta unei singure vieți și istoria care trece peste el „nepăsătoare” sînt deci datele problemei. Din

i) Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Edit. Cartea românească, Buc. 1971, p. 24.

contactul lor se nasc toate stările umane : singurătatea și visul, fericirea și tristețea, lupta și căderile, dorul de-a învinge timpul, de a dăinui în ciuda finității sale. Toate celelalte teme — dragoste, prietenie, creație — îi sînt subordonate acesteia, descind din ea și se întorc în ea, pentru a o putea lămuri mai bine și pentru ca ele inesele să dobîndească relief și o semnificație proprie. Pe măsură ce și-a scris romanele, această temă fundamentală i-a structurat *opera* — spun opera, căci Marin Preda, în mod programatic, se ferește de confesiuni, el nu vrea liniștire, el nu vrea să-și arunce privirea înapoi, conștient de faptul că de la generația sa, cultura noastră așteaptă nu „mărturisiri”, ci „opere”<sup>1)</sup>. Lui îi ajunge sondarea prezentului pe care toți îl trăim. Un personaj al său — cu preocupări de filozofie a istoriei — îl sfătuiește pe Călin Surupăceanu : „fii inteligent cum te-am știut și nu-ți făuri despre viitor lidei pe care demonul tristeții te indeamnă să ți le făurești- (Și parcă repetîndu-l pe stoicul Marc Aureliu :) Interesează-te de prezent. El îți dă cheia și a trecutului și a viitorului”.

„Marea întrebare despre curgera timpului și ce poate ea aduce oamenilor” este obsesia lui Marin Preda, a conștiinței sale, pentru care mereu a găsit căi de sublimare în forme artistice, ou ajutorul cărora a înălțat treptat o vastă structură de semnificații, purtînd pecetea inefabilului. Fără a-i urmări și înțelege această obsesie, nu este posibil să-i fie surprinse ideile adânci ale creației literare, cele care-i asigură atracția asupra cititorilor. De fapt, că este conștient sau nu, aceasta e întrebarea care îl maoină pe om, la oare mereu se întoarce și care-i dă târcoale tot mai des pe măsura trecerii anilor.

într-o anumită măsură, epoca pare că tinde să uniformizeze destinele, pentru a se putea realiza. De aici, posibilitatea ca cei pe care

i) Vezi *Imposibila întoarcere*, p. 177.



epoca i-ia trăit să vadă în condiția epocii — „condiția umană”.

Romanele lui Marin Preda urmăresc cu precădere reacțiile sinuoase ale individului uman în fața istoriei, în fața epocii, pentru a desprinde din relativul, din concretul stărilor prin care el trece — coordonate general-umane. Așa se explică, pe de o parte, caracterul profund actual al romanelor sale, iar, pe de altă parte, problematica lor general-umană. Simultaneitatea acestor două aspecte este unul dintre primele izvoare ce asigură artei sale o valoare incontestabilă.

Citind romanele lui Marin Preda, în minte începe să-ți stăruie o întrebare: de ce contactul eroilor săi cu timpul, cu istoria, cu epoca tinde să-i arunce în singurătate (ce pare a fi o etapă absolut necesară pentru meditație și asimilare de noi forțe)? De ce la sfârșitul unei experiențe existențiale, eroii aceștia par a cădea într-un fel de oboseală, de boală a tristeții și cufundării în sine însuși?

Din cite putem cunoaște din romanele sale de pină acum, lile Moromete intră într-o asemenea stare cu trei ani înainte de a începe cel de-al doilea război mondial, după fuga eopiiilor mai mari cu amândoi caii, după ce s-a înțeles cu Tudor Bălosu să-i vîndă „o parte din pămîntul familiei”, după ce a plătit foncierea, rata anuală la bancă, restul datoriilor. Față de Tudor Bălosu se arată „îndepărtat și nepăsător” ca pe vremea cînd îi vînduse salîmul; de treburi se ocupă ca și cînd nimic nu s-ar fi întîmplat. „Dar ou toată aparenta sa nepăsare, Moromete nu mai fu văzut stînd ceasuri întregi pe prispă sau la drum pe stanoagă. Nici nu mai fu auzit răspunzînd cu multe cuvinte de salut. Nu mai fu auzit povestînd. Din Moromete cunoscut de ceilalți rămase doar capul lui de humă arsă, făcut odată de Dan Vasilescu și care acum privea însingurat de pe polița fierăriei lui locan la adunările care încă mai aveau loc în poiană...” Pînă cînd timpul a fost „foarte răbdător cu oamenii” și

viața s-a scurs „fără conflicte mari”, Iliia Moromete s-a bucurat în voie de soarele de vară și de lumina din el, de cîntecul nereținut al lui Birică, de prietenia lui Cocoșilă, de ironia pe care o revărsa peste toți cei întîlniți în cale, de atâtea altele; dar de îndată ce timpul își pierde răbdarea și începe să se rostogolească peste el ca un tăvălug, atât de comunicativul Moromete sîd însingurează și se retrage tot mai mult în el.

La sfîrșitul acestei perioade, Moromete devine „în mod ciudat întreprinzător” și începe să le vadă pe toate „din punctul de vedere al unui câștig eventual”. al unui „beneficiu”, cuvînt pe care l-a folosit chiar și atunci cînd Niculae l-a întrebat de ce nu-l lasă mai departe la școală. Părea că și-a schimbat mintea „cu a unui alt țaran”.

Apoi încep să vină „evenimente pline de viclenie”, care-l împing pe Moromete pe al doilea plan în viața satului. într-un timp pare că își revine: „arăta foarte senin și se uita pe drum ceasuri întregi exact ca pe vremuri, fără să aibă adică nevoie de nimic din afară ca să se simtă trăind”. Dar o epocă nouă, cu un ritm al timpului neașteptat de rapid începe să răstoarne vechile rînduiri ca un tractor brazdele. în fața lui Moromete se ivesc întrebări la care mintea lui ține cu orice preț să afle răspuns: „în ce lume intrau ei în felul ăsta și cartă era partea lor în ea (...) avea să se schimbe lumea din temelii cum se zicea și să fie chemați să ia și ei parte la ceea ce avea să aducă în bine această schimbare?” Nu poate să se împace cu ideea că ei sînt „ultimii țărani de pe lume” și că trebuie să dispară.

Au fost și zile în care se simțea ca pe vremuri; dar în partea din urmă a vieții „dădea de înțeles că singurătatea și tăcerea nu pot fi alungate de nimeni odată ce au pătruns în inima omului și că nu-i mai rămîne decît trufia, pe care o păstrează și dincolo de moarte, cu toate că moartea se luptă cu noi să ne ia totul”.

Schimbările aduse de noua epocă și întrebările pe care ele le nășteau s-au unit într-una singură, la care Moromete ținea morțiș să răspundă: Care va fi soarta țărănimii?

În trecut, istoria n-a fost niciodată dreaptă cu țăranii, iar în măsură în care încearcă să fie îi transformă într-o clasă nouă. Dar face totul într-un ritm rapid, mult mai rapid decât cel în care țăranii erau obișnuiți să le curgă viața. De aici, din incongruența ritmului nou al istoriei cu cel deprins de țăranii în lungul generațiilor izvorăsc marile drame pe care Marin Preda le transpune în formele artei.

La sfârșitul unei vieți de om, în fața istoriei, în fața unei epocii nod, răspunsul lui Ilie Moromete pare a fi acesta: „Până în clipa din urmă omul e dator să țină la rostul lui, chit că rostul ăsta cine știe ce s-o alege de el!...” Și trebuie spus că oricâte schimbări au venit peste el și oricât s-a luptat Niculae să-l convingă de dreptatea „noii lui religii”, Moromete a rămas până în ceasul din urmă cu rostul lui. Chiar și pe patul morții îi spune doctorului: „Domnule, eu totdeauna am dus o viață independentă!” întreaga lui viață a fost dominată de iluzia „autonomiei persoanei” — ca s-o numesc așa —, pe care ar fi vrut, dacă ar fi putut, s-o ia ou el și în groapă.

Zadarnic cere însă omul istoriei mai mult decât îi poate ea oferi în momentul dat; nepăsătoare, ea trece peste el ca și când și-ar urma un curs al ei de la care nimeni și nimic n-o mai poate abate. Dacă n-o urmează, omul riscă să cadă jertfă visului său care nu mai are acoperire reală; și totuși, țăranul Ilie Moromete, cel pe care istoria l-a înlăturat, are o frumusețe aparte, pe care nimeni și nimic nu i-o mai poate lua.

Poate că n-am fi bănuit toată această frumusețe fără romanele lui Marin Preda.

„Un Moromete adevărat a fost sau va fi cel puțin o dată în viață un *mare singuratic*” (Valeriu Cristea). La prima vedere, singurătatea pare a fi un dat ereditat al Morometilor, „o vocație de familie”. Dar

nu numai Moromeții sint încercați de experiența singurătății; prin ea vor trece — ca printr-un purgatoriu — „risipitorii” și „intrusul”. Poate pentru că oamenii acestei epocii au străbătut sau străbat o fază a singurătății, ca moment ce trebuie depășit pentru a putea primi și participa la mutațiile succesive cu care epoca contemporană îi pune la încercare. Cu o mare sensibilitate, Marin Preda receptează acest fenomen și-l transpune artistic.

Risipitorii sint surprinși „în aceea perioadă când nu numai vechile obiceiuri, bune sau rele, erau date peste cap, ci și oamenii schimbați de colo până colo, într-o mare febră a căutării celor mai bune formule”. Treptat, indivizii umani își pierd multe din însușirile naturale, între altele — afirmă doctorul Munteanu — „pe aceea de a rămâne senini și puternici în fața schimbărilor”, în fața acestora, oamenii sint podidiți de neliniști sufletești. Până și doctorul Munteanu — care știe că omul e o ființă amenințată permanent de dezechilibru și care își fixează ca ideal să aibă „o minte *afți* geniu și o insensibilitate de, bou” pentru a putea ajunge să vindece o veche maladie a psihicului uman (schizofrenia) — cedează în fața unor schimbări imprevizibile care îl lovesc direct și comite gestul suprem. Deși în fața prietenului său — doctorul Sirbu — va teoretiza că „dorința de a muri nu e totdeauna o consecință logică a cutărilor fapte, sau mai bine zis o anumită grupare de fapte nu ajunge ca să te împingă în mod fatal la un asemenea gest” și că el a luat hotărârea de a muri (moment suprem al instrăinării) în urma unei crize „de dispreț și de greață”, în realitate, gestul său apare ca o consecință directă a răsturnării produse în situația sa socială, politică și profesională.

Și Constanța, soția doctorului Munteanu, fosta sa soție, a traversat o etapă a singurătății, ce s-a manifestat la ea sub forma unei apatii totale, avind ca punct de plecare prăbușirea în dragoste.

Călin Surupăceanu urmează o cale proprie de insingurare, ieșită din comun, stranie chiar și cu semnificații tulburătoare. În urma unei întâmplări nefaste, în care ei se poartă ca cel mai adevărat dintre oameni, intră într-un proces de îndepărtare de propria soție și de noul său oraș-

în legătură cu această îndepărtare merită să fie abordată problema înstrăinării. După cum se știe, caracterizarea și explicarea profundă a înstrăinării a dat-o Kari Marx în *Manuscrise economice-filozofice din 1844* ).

În noua noastră societate s-au produs schimbări radicale în formațiunea social-economică ce au ca rezultat înlăturarea tot mai mare a fenomenelor de alienare. Noi ne simțim azi stăpini pe produsul muncii noastre și marea majoritate privim munca însăși ca pe o activitate și datorie vitală. Nu s-ar putea însă spune că nu mai au loc din când în când fenomene de înstrăinare a omului față de oameni. Și acest lucru este explicabil: Noi mai sintem încă în unele privințe o societate care mai poartă pe alocuri amprente ale

i) Marx a analizat actul de înstrăinare a activității umane practice din trei puncte de vedere: Intii — „relația dintre muncitor și produsul muncii” ea obiect care îi este străin și care are putere asupra lui”. Al doilea — „relația dintre muncă și actul producției în însuși procesul muncii”, adică relația dintre muncitor și propria sa activitate ca activitate străină, ca suferință, ca o activitate „îndreptată împotriva lui însuși, independentă de el și care nu-i aparține”, în sfârșit — Marx dezvăluie procesul prin care munca alienată înstrăinează de om și genul uman, făcând ca pentru om *moșta generică* să devină un mijloc de întreținere a vieții individuale. Astfel, înstrăinarea muncii are drept consecință transformarea *esenței generice a omului* într-o esență *înstrăinată*, într-un mijloc pentru menținerea existenței individuale a omului; ea înstrăinează de om propriul său corp, natura din afara lui, esența sa spirituală, *esența sa umană*, iar „o consecință directă a faptului că omul e înstrăinat de produsul muncii sale, de activitatea sa vitală, de esența sa generică este *înstrăinarea omului de om*” (Vezi Marx-Engels, *Scrisori din tinerețe*, Edit. pol., Buc. 1968, pp. 549—561).

2) Vezi Kari Marx, *Critica programului de la Cotha*.

lumii vechi, din care a luat naștere).

Marin Preda urmărește cu ochii larg deschiși, cu mintea incisivă aspecte ale înstrăinării omului față de oameni în epoca noastră și trebuie spus că acest lucru îl ferește de prezentarea unor tablouri idilice, permițându-i totodată să semnaleze pe căile artei locurile în care organismul social mai suferă de boli încă nevindecate. De pildă, în romanul *Intrusul*, al cărui titlu sugerează din capul locului un asemenea fenomen de înstrăinare.

Călin Surupăceanu, personajul principal al romanului, se înstrăinează tot mai mult de familie și de orașul pentru a cărui întemeiere a bătut „țărșul inițial”. De fapt, se stabilește o relație de dublă înstrăinare: a orașului și a soției (indemnă de perfida doamnă Polihroniade) față de intrus și a lui Călin Surupăceanu față de soție și de oraș. Cine-i de vină? Eroul sau orașul care respinge legenda? Călin sau Măria, soția sa? „Nici eu nici ea nu sintem de vină — își spune Călin —, oi întâmplările care au apărut în viața noastră fără ca noi să le dorim sau să le chemăm și ne-au despărțit...”

În fapt, răspunsul este foarte greu, aproape imposibil de găsit. Cu alt prilej, Călin însuși recunoaște că dreptatea și nedreptatea sînt două lucruri care „n-au fost niciodată lesne de stabilit”.

El le zice celor din oraș „ăia”, orașul vrea să scape de el și-l expulzează, deși va ține prizonieri zece ani din viața lui. Cum s-a putut ajunge aici? Ar fi simplu de răspuns: destinul! Nu, pentru Călin „destinul nu e o asigurare”. Meditând mai adînc, el însuși ajunge la o soluție ambiguă: „Mie îmi place să creez, nu să distrug, dar există un sub-destin, care te poate viri în împrejurări unde vei distruge, deși ți-a fost dat să creezi. Acest sub-destin micșorează forța fatalității celei mari asupra noastră, dar în egală măsură în bine ca și în rău, încît cuceririle noastre în acest sens poartă pecetea responsabilității noastre depline, nu

mai putem învinui pe nimeni, nici pe noi înșine, și nu ne rămâne decît să devenim o intruchipare a suferinței fără ieșire,perate, care n-are soluție nici în moarte, lată ce ne ferește de sinucidere în masă, sau în lanț". în această ambivalență etică a personajului și în densa ambiguitate a relațiilor sale cu lumea din jur sălășluiește în mare măsură valoarea de simbol ilimitat a acestui roman.

Care-i concluzia lui Călin? Care-i concluzia romanului? Dacă ținem cu tot dinadinsul putem găsi una. E însă mult mai zguduitor decît orice concluzie țipătul innăbușit al celui care a rămas, în ciuda celor petrecute, „același copil” plin de candoare: „Adio băieți! Trăiți și munciți în noul vostru oraș pînă o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care or să vă convină. Pe mine m-ați gonit și atît cât asta poate să vă mai pese, nu puteți avea iertarea mea. Sînteți flămânzi de viață, dar nu de fericire, și singura voastră șansă e că nu sînteți eterni și că alții mai buni, poate, vă vor lua locul. Nu sperați că vor menaja !..”

Se va mai abate asupra acestui erou seninătatea? (în *Imposibila întoarcere*, autorul ne spune că da). Sînt momente în care eroul se liniștește. Cu marea lui candoare, privește în depărtare munții albaștri în „liniștita lor statornicie” și seninul cerului îi aduce pe nesimțite seninul în inimă; atunci meditează: „Așa ar trebui să fie și omul, orice i-ai spune, urechea lui să rămînă indiferentă și disprețuitoare. Pur și simplu să nu audă, fără să fie surd”.

în sfîrșit, am ajuns la Niculae, personajul căruia îi revine de drept renumele de mare *singuratic*. În noul roman al lui Marin Preda datele par a fi schimbate intrucitva. El este mai puțin un roman al intrării în singurătate și mai mult unul al reîntoarcerii la oameni, ai părăsirii stării contemplative pentru o nouă tentativă de activitate istorică. Avem de data aceasta în

față nu un roman al îndepărtării treptate de oameni, cum este *Intrusul* și chiar *Risipitorii* (dacă îi avem în vedere pe doctorul Munteanu și pe Constanța), ci o carte despre singurătate ca zonă, etapă tranzitorie — de lămurire a insinguratului cu sine însuși și cu lumea din jur prin prelucrarea experienței anterior acumulate — ce va fi urmată de reîntoarcerea la muncile omenești. Acest nou roman descrie căile de început ale reîntegrării lui Niculae în relații umane firești, în structura epocii, în ritmurile istoriei.

Singurătatea atrage inevitabil după sine tristețea. Părăsind singurătatea, va fi scăpat Niculae de tristețe? în roman nu se spune nimic despre asta, cel puțin nu destul de clar. Știm doar care a fost reacția sa la moartea Siminei, cea care i-a dat primul imbold întru depășirea solitudinii: „Cînd o văzu palidă ca ceara și nemișcată, Niculae o recunoscuse iarăși și îl copleși deodată o insensibilitate teribilă, care îl îngrozi și care trăgea parcă de el în jos, ca și cînd sufletul i s-ar fi făcut de plumb. Tăcerea se așternu în auzul lui amorțindu-l, și nu mai simțea nimic, moartea intrase și în el, și îl stăpînea cu atîta putere, încît durerea nu mai exista, după cum nu mai exista în clipele acelea, pe lume, nimic pentru el... Părăsi spitalul și ieși afară în orașul străin...”

Un personaj dintr-un alt roman — risipitoarea Constanța — ca să-și alunge spaima trezită de gîndul că „viața are un sfîrșit și că acest sfîrșit nu e urmat de nici o recompensă”, că „nu mai vine nimic după” se recăsătorește și face copii. „Iar în orele cînd uita cu totul prima ei iubire și de tot ceea ce o urmase, se simțea fericită...” Pentru ca Niculae să fie fericit ar trebui să uite și iubirea cu Simina și iubirea cu Ileana și mai ales experiența complexă și dură, acumulată începînd de pe vremea cînd „tot mai des se uita în zare, să scape de acea lume, în care oile, în frunte cu Bisisica, îl chinuiau vară de vară, aler-

gmd ca apucate de streche de la marginea satului pînă la lot, și coada sapei îi înroșea podul palmeilor făcîndu-l să descopere cel mai mare chin din oite se pot inchipui, să iai adică fir cu fir și să dai din acel instrument în jurul lui, să sapi adică ore și zile întregi fără speranța că vreodată vei putea să faci și altceva..." și apoi experiența adunată ani și ani în șir...

Marii singuratici, izbiți de „răul lumii”, se retrag în pustiu pentru meditație austeră, de unde apoi se întorc să fericească lumea cu o altă religie.

Încă de copil, Niculae se credea „destinat să dea oamenilor o nouă religie”, care „să țină seama de forțele oarbe care pun nu o dată stăpînire pe om, și care să propună altceva decît umilînța inrobitoare, inacceptabilă pentru mîndria firească a unui animal atît de liber și de viclean cum este omul”.

Niculae este erou, căci el își pune de la început toate întrebările; încă de adolscent, el pune sub semnul îndoielii toate valorile constituite și năzuința lui cea mai secretă este să schimbe lumea. Va ajunge activist de partid și va porni frenetic să-și îplinească chemarea revelată în copilărie. Epoca pare potrivită pentru o asemenea acțiune- Dar întîmplări a căror în-lănțuire era greu de prevăzut îi vor frînge brusc elanul. Este îndepărtat din rîndul activiștilor de partid și se pare că el primește acest act cu o deplină resemnare: „Căderea n-are importanță pe ce cale îți vine, în clipa cînd s-a petrecut se consfințește ca un fapt ineluctabil, indiferent de motivele care au declanșat-o...” Se simte jignit și tentația sa este de a fugi din viață. Locul pe care și-l alege este o grădină și desigur că nu întîmplător. O grădină rămîne mai departe de tumultul vieții decît o școală sau o fabrică. O grădină este un loc ideal pentru meditație (fapt demonstrat istoric de filozofii greci și mai tîrziu de J. J. Rousseau) și el de asta avea nevoie. De altfel, inginerul Dan îi împărtășise lui Călin Surupăceanu ideea voltairiană:

fiecare trebuie să-și cultive propria grădină. Ideea nu-i este necunoscută nici lui Niculae. Cultivînd florile, el va încerca să pună ordine în propria grădină a sufletului. Inginerul Dan, dacă l-ar fi întîlnit (sau poate notarul acela), l-ar fi putut preveni: „Da, dar în zilele noastre chestiunea se pune ce-i faci că și grădina a încetat să mai fie un loc de refugiu sigur împotriva vicleniilor istoriei”- Simina, în fața căreia Niculae va susține că „o grădină la care lucrezi e un lucru cert și frumos”, îi va riposta aproape cu cinism: „Nu mai trăim în idilismul agricol din secolele trecute, în care au gîndit Voltaire și Goethe (...) Nici măcar nu mai ai timp, ca în *Livada cu vișini*, să te lamentezi și să-ți pui speranța în viitor...”

Noul roman al lui Marin Preda se constituie în primul rînd din oscilațiile lui Niculae între trecut și prezent, din neputința lui de a se fixa. „Asfințiturile tale de pe cîmp, reluă Simina, nu ți-au mai plăcut nici ție, singur le-ai nimicit, și acum nu mai știi ce să mai faci și rătăcești în grădina ta în care ai nimerit din întîmplare, de la un pom la altul, și te legeni în iluzia că viața ta e în ordine și că activitatea ta are un sens. Ce sens V” El, care părea a fi predestinat pentru activitate politică, socială, este în același timp un visător, un contemplativ — însușire tipic moromețiană adîncită în anii de singurătate — care se simte mai bine gîndindu-se la posibilitatea de a schimba lumea, decît să treacă la o activitate de schimbare efectivă a acestei lumi.

Deziluzia lui Niculae constă în descoperirea adevărului că fiecare visează cum să-și silească pe ceilalți să fie fericiți. Oricît se zbate Simina să-l convingă că este un om al timpului său și că va putea redeveni normal numai dacă își va învinge decepția și va reveni la credința sa, Niculae pare neînduplecat. Și totuși, Simina îi strecoară în suflet îndoiala că „singurătatea nu e pentru el un refugiu, ci un loc otrăvit...”, un viciu de care

va trebui să se vindece. Sub acest aspect al singurătății ca viciu, dar și sub perspectiva reîntoarcerii la copilărie, creația lui Marin Preda s-ar preta la o punere în paralelă cu opera pavesiană; ar ieși la iveală similitudini și diferențe nebănuite.

Primul drum pe care Nicolae încercă să spargă zidurile singurătății și să iasă din ea — căci singurătatea este o formă moromețiană de înstrăinare —, este drumul dragostei. Prin iubire el începe din nou să comunice cu *altul*, restabilind comuniunea cu speța. Poate că această iubire — dar și singurătatea îndelungă — explică trecerea lui prin momente de sentimentalism nereținut. Dar Simina va muri. Moartea ei poate fi interpretată în funcție de unghiul din care este privită. Din punctul de vedere al polemicii pe care romanul o conține — căci toată discuția despre artă, atitudinea Siminei ca artist, cit și scena în care acei scriitori își pierd noaptea cheful au un vădit ascuțit polemic —, sensul acestei morți pare a fi: arta cere sacrificiu de sine; un neînterupt sacrificiu; să trăiești și să mori pentru ea. Dacă o privim însă din punctul de vedere al evoluției lui Nicolae, moartea Siminei semnifică faptul că dragostea lor și-a încheiat mernirea de a fi un prim pas al evadării din însingurare. La acest aspect, mai trebuie adăugat un altul: de îndată ce Nicolae s-a identificat prin iubire cu Simina și ou ideile ei — al căror țel era readucerea lui la vechea-i credință — moartea Siminei ca personaj literar e justifică din punct de vedere artistic: căci ceea ce se contopește cu noi înșine dispăre ca existență de sine stătătoare. Întilnirea lui Nicolae cu fostul notar, căruia-i cere să-l reîntegreze ca activist, apare firească și pe deplin motivată.

Care este soarta tuturor acestor singuratici și triști? La ce ultimă concluzie ajunge fiecare dintre ei la sfârșitul perioadei de singurătate?

Ilie Moromete — în fapt, marele singuratic, își circumscrie condiția

în vechile structuri de viață, pe care vrea să le conserve, neîncrezător în fața viitorului, nutrind acel scepticism în fața istoriei pe care l-a moștenit poate din moși, strămoși. Din țăranul Ilie Moromete nu va mai rămâne decît legenda. Este singurul luoru pe care timpul nu-l va putea nici distruge și nioi arunca în „negura istoriei”. O dată tatăl său înmormântat, Nicolae va pleca „fără șovăieli și fără să se uite înapoi”, dar niciodată nu-l va putea uita, așa cum nici un om nu poate să se uite pe sine însuși.

Două par a fi concluziile doctorului Muntănu, aparent contradictorii. Una sunînd ca un ecou platonician: „Măreția omului constă în luarea de cunoștință că trebuie să moară, că nu e etern și că trebuie să încerce să obțină eternitatea prin idee. Sclavul n-a ajuns la idee, se crede fără moarte și îi e frică de ea, în timp ce omul liber a scăpat de această frică și abia așa a obținut eternitatea”. Și cealaltă concluzie, receptivă la făptuirea practică a scula un bolnav din pat și a-l face să meargă, cum reușea admirabil doctorul Drăghici, sau a-l smulge morții, cum fusese el însuși smuls, face tot atît de mult cit toate tratatele, care nu sînt decît un *summum* al activității practice de totdeauna...”

Concluzia lui Călin Surupăceanu este de ordin practic. La o săptămînă după părăsirea orașului la care lucrase ca unul dintre ziditori, urcă din nou în tren și pleacă spre acel loc în care știe că-l va găsi pe inginerul Dan, protectorul său, cu care se cunoaște atît de bine și cu care viața lui fusese „atît de plină lucrînd amîndoi sub stăpînirea aceluiași gînd”. Chiar dacă ar veni peste el o altă experiență amără, ni-l putem închipui în stare să ia totul de la început; căci la el dorul de a construi o lume nouă — mai pură, mai dreaptă, mai lipsită de ură — este mai rezistent decît orice. Poate că el este personajul cel mai activ din cite a creat Marin Preda pînă acum. El nu este un inadapabil — ne spune creatorul său —, „ci e un constructor

al un^i noi lumi. intr-un cuvint, este un erou al timpurilor noastre moderne..." ^).

in cele din urmă, concluzia lui Niculae este tot de ordin practic. Se va prezenta in fața fostului notar, — acum prim secretar al unui comitet regional de partid — justificându-se pe scurt și pe deasupra : „Dacă poți să mă sprijini să activez iar, aproape de tine, să știi că e pentru mine momentul, zise Niculae. Nu-mi cere, adăugă el, uitându-se drept in ochii fostului notar din Siliștea, explicații amănunțita, îți dau una singură... La noi e încă multă dezordine și sint oameni pe umerii cărora apasă poveri prea mari și nimeni nu-i a-jută.-."

Specific pentru eroii lui Marm Preda — in primul rind pentru Niculae, doctorul Munteanu, Călin — este acel „drum cotit" pe care toți îl străbat pentru a reveni la punctul de plecare. Aparent, ei sint niște ființe sisifice in luptă cu același inceput. in realitate, revenirea lor se face p<\$ o altă treaptă a desăvirșirii de sine și a reintegrării in epoca lor, cu păstrarea intactă a conștiinței intregului trecut. Eroii săi știu, chiar dacă nu și-o mărturisesc deschis, că drumul desăvirșirii de sine, este fără de sfirșit. După fiecare experiență, oricât de dramatică și de tristă, ei sint gata să ia totul de la'nceput, cu orice niisc, căci mai puternică decît orice infringere este patima lor interioară — foc ce sa poate domoli, dar niciodată stinge. in' 'a- ceastă perspectivă, ei dobindesc o lumină prorneteiană.

Eroii săi ajung inevitabil in fața unui paradox : pe de o parte, vor să-și păstreze acordul cu ei inșiși și alunecă pe panta resemnării, iar resemnarea e insoțită intotdeauna de tristețe și duce la singurătate; pe de altă parte, tind spre libertate, ceea ce insemnă o deplină obiectivare. Singurătatea nu le oferă decît libertatea ființei interioare.

7 *Imposibila intoarcere*, p. 184.

Eroii lui Marin Preda sint oameni ai epocii noastre deosebit di inzestrați, incorigibili in năzuința lor spre perfecțiune morală, captați de idealul unei lumi perfecte, in cele din urmă, ei își asumă necesitatea istoriei, necesitatea epocii, dar constată pe propria lor piele că viața-i mult mai complicată. Eroii lui Marin Preda sint oameni in- luptă cu timpul care vrea să le răpească conștiința de sine. Iubitori de adevăr, ei au dreptul să judece istoria.

Fericirea nu insemnă ignoranță- După o perioadă de singurătate in care și-au filtrat experiența prin sita preumană a meditației, este posibil să ajungă la o anumită ințelepciune, la o mai adincă cunoaștere de sine și a epocii lor. O dată ajunși aici, echilibrul nu le mai poate fi chiar atît de ușor răsturnat, „ințr-o viață te obișnuiești cu toate și ajungi să crezi că nici raiul de' pe acest pămînt nu-ți mai spune mare lucru". incep să reziste mai ușor in fața „vicleniilor istoriei". Sint senini, dar poate nefericiți, căci o umbră de tristețe ii va insoți mereu, așa cum ii vor insoți amintirile. Seninătatea, in măsura in care e dincolo de suferință și durere, este și dincolo de plăcere și bucurie. O asemenea seninătate, care are ca izvor ințelepciunea, este permanent insoțită de melancolie ; căci ințelepciunea nu se poate obține in afara resemnării și tristeții. Nu mi-i pot inchipui! pe doctorul Munteanu, pe Constanța, pe Călin și pe Măria (mai ales pe Măria, ar zice creatorul lor) și nici pe Niculad că vor putea uita o dată pentru totdeauna prin tot ce au trecut. Amintiri secrete li se vor ridica mereu in suflet pentru a da unitate vieții lor de om. Nu le vor pțitea alunga, dar nu-și vor reduce |Vijto'rul la amintiri. Altfel ar fi jdestul de simplu de trăit...

Desigur, s-ar putea considera creația lui Marin Preda ca o „serie istorică" și deci s-ar putea pune problema ierarhizării valorice in cadrul ei- Cu atît mai mult cu cît cărțile sale prezintă similitudini, de

la care pornindu-se s-ar putea stabili deosebiri. Dar mai important decît acest lucru — mai ales în condițiile în care scriitorul continuă să fie aotiv, fiecare roman aruncînd o altă lumină asupra celorlalte — mi se pare a fi faptul că Marin Preda a creat o *operă*, adică acel *bun* de care cultura noastră simte cea mai mare nevoie. în această perspectivă, problema dacă un roman e mai bun decît altul, sau inegal ca valoare, trece pe planul al doilea.

O *operă* închide în sine o vastă structură de semnificații capabilă să deschidă mereu noi orizonturi și să vorbească posterității ' despre epoca în mijlocul căreia s-a născut. Opera lui Marin Preda poate

fi citită în mai multe feluri,, ceea ce-d va asigura durabilitatea.

Risc ipoteza că dacă Marin Preda ar fi pornit pe căile creației filozofice ar fi putut ajunge unul dintre puținii noștri filozofi originali. Căci o *operă artistică* este o *construcție*, sintetizînd în sine o viziune asupra lumii, o filozofie subînțeleasă, care ar fi putut fi obiectivată adoptînd un principiu explicativ și folosite conceptele. Creația lui Marin Preda reprezintă încoronarea unei filozofii intuite, neex-primate ; această filozofie îi dă unitate și perspectiva de semnificații, transformînd-o într-o *operă*.

Iar progresul unei culturi se măsoară în primul rînd prin *opere*, nu prin *cărți*.



## al. philippide



## stemilia / urmaş şi precursor

Opera literară a lui Stendhal este rezultatul unei adinei şi variate observaţii a vieţii, observaţie făcută de un spirit foarte personal, plin de contraste şi de ciudăţenii, capabil să înţeleagă multe lucruri altfel decât le înţelegeau oamenii vremii lui. Delaolaltă urmaş şi precursor, acest om era sortit să devină un scriitor pe care istoria nu ştie cu precizie unde să-l așeze, un temperament care poate fi situat tot așa de bine printre romantici ca și printre realiști, și, în același timp, în nici una din aceste grupe.

Chiar viața lui îl așează peste două epoci și îl face să aparțină amândurora deopotrivă, fără a fi pe de-a-ntregul al nici uneia dintre ele. Stendhal, după numele lui adevărat Henry Beyle, s-a născut în 1783 la Grenoble, dintr-o familie din marea burghezie provincială franceză, într-un mediu pe care îl va disprețui toată viața. După ce, când el are șapte ani, mama lui moare, își petrece restul copilăriei și adolescența în orașul natal, frământat mereu de gndul evadării, în 1799 vine la Paris ca să urmeze școala politehnică. Renunță în eurind la studii și intră în armată, plecând cu Bonaparte în campania din Italia, unde de altfel nu ia parte la nici o luptă. Trece apoi în administrația armatei și colindă

astfel toată Europa, asistând la toate marile campanii ale lui Napoleon, de la Wagram până la Moscova. Pus în retragere de Restauratie, trăiește o bucată de vreme în Italia, patria lui de elecție. Începe să publice în acest timp lucrări de compilație și de improvizație în care totuși seintele originale și observațiile de spirit nu lipsesc, dar care nu anunță pe scriitorul original de mai târziu: Vie de Haydn, Mozart et Metastase, 1814; Histoire de la peinture en Italie, 1817 și altele. Abia în 1822 dă prima lui operă cu adevărat originală: De l'amour (Despre iubire), care urmînd soarta tuturor scrierilor lui Stendhal, în timpul cît el a trăit, nu are nici cel mai mic succes. Cartea aceasta, atît de celebră astăzi încît expresii din ea, de exemplu „cristalizarea iubirii”, au rămas ca vorbe curente în literatura universală, n-a avut, timp de zece ani după apariție, decît șaisprezece cumpărători.

Aceasta a fost situația tuturor scrierilor lui Stendhal în timpul cît el a trăit. Anmance, curios mic roman, în 1827 și Le rouge et le noir (Roșu și negru), în 1831. n-au nici un succes. Abia. La chartreuse de Parme (Minăstirea din Parma) în 1839, are oarecare succes, mai mult succes d'estime, datorat în cea mai mare parte, desigur, unui studiu amănunțit și entuziast al lui Balzac. Din 1831 consul al Franței la Civitavecchia în Italia, Stendhal moare în timpul unui concediu la Paris, în 1842.

Nu există caz mai bun decât acela al lui Stendhal, pentru a ilustra nepotrivirea care poate exista între un scriitor și gustul literar comun al epocii în care acel scriitor trăiește. Stendhal a apărut în literatura franceză într-o epocă ale cărei gusturi literare erau cu totul nepotrivite cu firea lui. Intre anii 1820 și 1840. epocă de romantism pitoresc, de "exaltare sentimentală și de desfrînare verbală, un scriitor sobru, fără culoare, observator conștiincios al sufletului și cu un stil uscat și precis cum era Stendhal, nu putea să aibă succes. Ope-

ra lui n-a început să fie prețuită decât prin 1880, așa cum el însuși a prezis într-o scrisoare către Balzac, după apariția studiului acestuia despre La chartreuse: „Credeam că nu voi fi citit înainte de 1880; amînasem la acea epocă bucuriile imprimatului”. Prezicerea lui s-a împlinit (lucru rar în literatură) întocmai: în 1883, pe vremea reacțiunii naturaliste, Paul Bourget, în cartea lui încercări de psihologie contemporană consacră un studiu răsunător lui Stendhal (răsunător dar nu cel dinții studiu comprehensiv, fiindcă Hippolyte Taine scrisese lucruri definitive despre Stendhal încă din 1864; și nu mai vorbim de studiul lui Balzac din 1840). Studiul lui Bourget nu face decât să exprime preferințele unei epoci. Stendhal era contemporan, ca spirit și gusturi, cu generația de la 1880, a lui Bourget, care îl consideră astfel ca pe un reprezentant al gustului literar existent la 1880. După patruzeci de ani de la moarte, cariera literară glorioasă a lui Stendhal începea. Generația de la 1880 vedea în Stendhal un mare precursor.

Dar dacă Stendhal poate fi privit ca precursor, el poate fi tot așa de bine considerat ca un vlăstar întirziat al secolului al optsprezecelea francez, un elev al lui Voltaire (și chiar al lui Rousseau într-o măsură) care l-a citit pe Byron, dar care scrie sobru, limpede, concis, fără emfază, fără magnilocvență, preocupat mereu de adevărul sufletec.

Chiar numai această varietate a punctelor de vedere din care poate fi privit ar fi de-ajuns pentru a dovedi complexitatea lui Stendhal.

„Observator al inimii umane”, așa s-a caracterizat el însuși. Al inimii umane, da, însă în primul rînd al propriei sale inimi. Un liric care își transformă experiențele personale în adevăruri psihologice generale, aceasta ar fi una din încercările de definiție ce s-ar putea face cu privire la Stendhal. În fapt, omul acesta nu poate încăpea în nici o definiție.

Stendhal a început să scrie după

ce adunase o adîncă experiență de viață. A început să scrie la o vîrstă cînd alții încep să se repete sau chiar nu mai produc nimic. Realismul lui, fundamental desigur, este totodată și rezultatul unei lungi observații a oamenilor. Nici o frază în Stendhal nu-i scrisă la întîmplare. Chiar cînd e spontană, neprelucrată, observația are un caracter neîndoielnic de lucru trăit. Eroii celor două romane mari ale lui, Julien Sorel din *Le rouge et le noir* și Fabrice del Dongo din *La Chartreuse*, dar mai ales cel dinții, au multe trăsături din el însuși, fiind în același timp creațiuni obiective. Sorel este tipul tinărului sărac și ambițios care vrea să ajungă, fire energică, șireată, și totodată pasionată, amestec de sensibilitate și de rece chibzuire. *La Chartreuse* este în primul rînd, ca toate romanele lui Stendhal, un studiu de caractere, dar este în același timp un tablu de moravuri italiene de la începutul secolului al nouăsprezecelea.

Farmecul lui Stendhal stă însă nu atît în talentul său de romancier, care e foarte puternic, cît într-un ton de adîncă și substanțială conversație, care de altfel apare și în construcțiile lui epice. De aceea au atîta preț operele lui memorialistice: *Jurnalul*, *Vie de Henri Brulard*, *Souvenirs d'egotisme*, *Memoires d'un touriste*.

Toată firea lui ciudată, țesută din contraste și chiar din contradicții, dar armonizată de o inteligență plină de puncte de vedere variate, apare în aceste pagini, multe, compacte, judecățile juste, vorbele de duh, definițiile excelente, precum și o mare cunoștință a omului stau alături de ciudățeni, ticuri, obsesii, manii, chiar prejudecăți. Dar toate sînt interesante și originale. Sunețul acesta de monedă veritabilă, sunețul acesta de metal sufletec nobil, nefalsificat, îl dau confesiunile lui Stendhal, confesiuni care sînt, de fapt, toată opera lui și care, după acelea ale lui Rousseau, dar fără ipocrizia și didacticismul acestuia, alcătuiesc o extraordinară mărturie sufletească a epocii moderne.

Pe Stendhal îl interesează în primul rând ființa morală a omului. „Să scriu altceva decât analiza sufletului omenesc mă plictisește”, spune el într-un loc. De aceea detaliile exterioare servesc la caracterizarea oamenilor. Descripțiile de natură, atât de prețuite pe vremea lui de către romanticii francezi, sînt pentru el literă moartă. El singur declară, în repetate rînduri, că este incapabil să descrie un peisaj: „Detest descripțiile materiale. Plictiseala de a le face mă împiedică să scriu romane”. Dar tot el spune cu alt prilej: „Am căutat să văd peisaje frumoase, de aceea am și călătorit. Peisajele erau ca un arcuș care cînta pe sufletul meu”. Totuși, în același timp, omul acesta care e lipsit de darul pitorescului, care e concis, observator, și detestă elocvența, tonul declamator și stilul încărcat, ia încă din 1823, în cartea sa *Racine et Shakespeare*, o atitudine favorabilă revoluției literare romantice, cu cîțiva ani înainte de prefafa-manifest a lui Victor Hugo la Gromwell, și se declară partizan entuziast al lui Shakespeare. În care vede modelul cel mai rodnic pentru regenerarea artei dramatice franceze, paralizată pe atunci de stearpa imitație a lui Racine și a lui Voltaire. Așadar, Stendhal e precursor și aici.

Să închizi pe Stendhal într-o definiție unică, într-o caracterizare scurtă, este foarte greu, chiar cu neputință, este o operație zadarnică. „Geniu fără ipocrizie” îl numește Remy de Gourmont. Și tot Gourmont adaugă: „Dar aceasta nu i se va ierta niciodată. Stendhal a stricat pactul. El și-a potrivit scrierile după viața lui și nu s-a crezut obligat să laude virtuți pe care nu le practica”.

Să lăsăm deci pe Stendhal să se definească singur cu ajutorul cîtorva citate din ale sale *Souvenirs d'egotisme*, din *Vie de Henri Bnlard* și din corespondența lui.

„Mai înainte de orice, vreau să fiu adevărat”.

„Iată una din cele mai mari nenorociri ale mele: sînt lovit mortal de cele mai mici nuanțe”.

„Sînt ca o femeie cinstită care s-ar face femeie de stradă: sînt nevoit în fiecare clipă să-mi înving pudoarea aceasta de om de treabă căruia îi este groază să vorbească de el însuși. Totuși cartea de față (*Souvenirs d'egotisme*) nu-i altceva decât asta. N-am prevăzut acest accident. N-am prevăzut altă dificultate decât aceea de a avea curajul să spun adevărul despre orice. Văd acum că acesta e lucrul cel mai ușor.”

„După părerea mea, prima calitate este să fii expresiv. Prima calitate, după mine, în tot ce e negru pe alb, este de a putea spune ca Boifeau: „Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose” (și versul meu, bine sau rău, spune întotdeauna ceva).

„Sînt viu, pasionat, nebul, sincer la culme în prietenie și în amor piaă la prima răceală. Atunci, de la nebunia de la șaisprezece ani trec. într-o clipă, la machiavelismul de la cincizeci și, după o săptămînă, n-a mai rămas nimic decât ghiața care se topește, frig total”.

„Starea obișnuită a vieții mele a fost aceea a unui amant nenorocit care iubește muzica și pictura, adică gustînd produsele acestor arte și nu practicîndu-le cu stîngăcie.”

„Cred că reveria a fost tot ce-am preferat mai mult, chiar faptului de a trece drept om de spirit”.

„Cînd scriam *La Chartreuse*, ca să iau tonul, citeam în fiecare dimineață două sau trei pagini din Codul civil, pentru ca să fiu mereu natural; nu vreau să fascinez sufletul lectorului cu mijloace false”.

„Cînd încep să scriu, nu mă mai gîndesc la frumosul meu ideal literar, sînt asediat de idei pe care simt nevoia să le notez”.

„Sufletul meu e un foc care suferă dacă nu arde cu putere. Îmi trebuie trei sau patru metri cubi de idei noi pe zi, așa cum unui vapor îi trebuiesc cărbuni.”

„Una din nenorocirile mele este că uit succesul și îmi aduc aminte profund de prostiile pe care le-am făcut.”

„Aflu plăcere în părerile mele și nu mi-ar părea bine de fel să

le schimb pe plăceri de vanitate sau pe parale. Cerul mi-a dat atât de puțin instinctul succesului încît adeseori sînt parcă silit să-mi amintesc un fel de a vedea tocmai fiindcă mi se spune că nu mai este la modă. Îmi place să probez din nou acest adevăr primejdios, cu prilejul fiecărui fapt din care se poate deduce".

„Am un talent deosebit să-mi atrag bunăvoința și chiar încrederea unui necunoscut. Dar după o săptămîină, această prietenie descrește repede și se preface într-o stimă rece".

„Să tai un copac frumos / Cînd oare crima aceasta va fi pedepsită de Cod?"

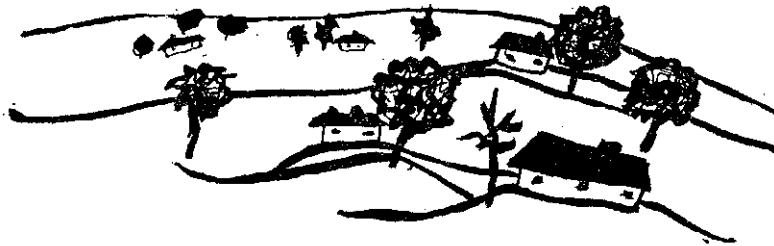
„O vorbă ridicolă sau numai exagerată a fost de-ajuns, de multe ori, ca să-mi strice cele mai frumoase clipe".

„Ipocrizia și vagul este tot ce urăsc mai mult în viață".

Stendhal ar fi putut adăuga și prostia. Contra prostiei omenești, sub variatele ei forme, de la prostia care ia masca sublimului pînă la aceea care se îmbracă în haina gravității solemne sau a elocvenței strălucitoare, el nu încetează nici o clipă să se răzvrătească. El urmărește prostia pînă la propriile lui fapte și gânduri și nu se sîiește s-o descopere aici și s-o divulge.

Să-i fim recunoscători pentru că a creat acea expresie justă și atât de necesară de „semi-proști", oameni de care, mai mult chiar decît de proștii puri, Stendhal avea groază, fiindcă semi-proștii, sub aparența unei false inteligențe, sînt mai primejdioși pentru societate decît proștii pe de-a-ntregul.

Rar o adunare de contraste mai mare decît aceea pe care o înfățișează viața și caracterul acestuim. Destinată prin fire unei existențe de dandysm subtil și contemplativ, dar obligat de împrejurări să-și petreacă aproape toată viața într-o aridă carieră administrativă, salo-nard și mizantrop în același timp, amator de întîmplări romantice, dar realist în judecățile lui asupra oamenilor și a vieții, pasionat și totodată cumplit de lucid, sentimental acum și în clipa următoare rece și tăios, nu lipsit de prejudecăți, dar dînd dovadă adeseori de o libertate de spirit extraordinară, orgolios și chinuit, ironizîndu-se mereu, preocupat mai mult decît de orice de ambiția de a vedea limpede în el și în alții, minte de analist și suflet dureros de sensibil, Stendhal este una dintre cele mai captivante firi de scriitor din literatură universală. Paul Valery exclama, scriind despre el: „Cînd ai început să vorbești despre Stendhal nu-ți mai vine să sfirșești".



## ion pogorilorschi

### descrierea „omului total”

„In *Manuscrisele economico-filozofice*, scrie C. I. Gulian, tinărul Marx avansează noțiunea «omului total», noțiune care ni se pare de o deosebită importanță pentru axiologia și teoria marxistă a culturii. Deși ea nu mai apare ulterior în scrierile lui Marx, pentru marxști este evident că idealul omului total se află atit la rădăcinile *Capitalului*, cât și ale *Criticii Programului de la Gotha*. (C. I. Gulian, *Istoria, omul, cultura*, Ed. pol., Buc., 1370, p. 150). Fără îndoială ideea marxistă a «omului total» rămâne una de referință în judecarea marxismului ca doctrină.

Dincolo însă d. această recunoaștere și repunere în drepturi a ideii de «om total», o vreme neglijată, se ridică problema asimilării ei create, a modalității de lucru. Socotim că o interpretare rodnică a expresiei «om total» comportă un anume amfibism, — operarea sistematică în două registre metodologice ; anume :

Să distingem, mai întâi, că există încă la tinărul Marx o semnificație a «omului total» ce se comunică ca gândire *explicit formula-tă* ; din acest punct de vedere expresia «om total» este analogă

\*) Distincția gândirii explicită—gândire implicită o preluăm, ca dichotomie, din filozofia hegeliană.

unui *concept* și va trebui abordată în consecință.

Dar, în al doilea rând, să distingem că în același context al scrierilor din perioada genezei marxismului, expresia «om total» trădează o imanență semnificată mai largă, ea ne obligă s-o preluăm într-o accepțiune ce *devansează* natura conceptului ; asimilată astfel, expresia «om total» se încarcă de conținut pe căile *gândirii implicite* și va trebui abordată — cu grijă d. a nu divaga gratuit — analog unei construcții lingvistice de tip metaforic.

(în eventualitatea obiecției — cumva incontestabile — că acest ultim aspect ar desemna de fapt ceea ce se numește concept *în formare*, să se remarce că în cadrul valorificării emoționale a lumii o expresie simbolizatoare se revelează, în felul ei, ca un \*intreg" univert, ca o structură semnificată *deja* împlinită ; este, de altfel, însăși vocația și rațiunea de a fi a metaforicului, ca act de cunoaștere ; în aceasta rezidă și puterea sa acaparatoare în raport cu subiectivitatea ; expresiei «om total» nu-i putem interzice un atare mod de a se comunica subiectivității noastre, și el merită să Uie cercetat).

Vom acorda în acest eseu ponderea cuvenită analizei «omului total» în cel de al doilea registru metodologic, nu însă mai înainte de a ne edifica asupra zonei de „vizibilitate maximă” a ideii de «om total» adică asupra notelor sale în calitate de concept; procedind altfel (din considerentul că primul aspect este îndeobște mai cercetat) s-ar putea crede că se înclină să se acorde valoare doar cercetării sub celălalt aspect, când, categoric, intenția noastră este de a depăși orice interpretare unilaterală prin sugerarea unei metodologii sensibile atât la postura d. concept cât și la mai puțin cercetata postură simbolizatoare a expresiei «*omul total*». Mai adăogăm că distincția între cele două moduri de referire la «*omul total*» nu reprezintă un scop în sine; ne interesează, propriuzis și principal, cercetarea *complementarității lor*, pe care o găsim de o remarcabilă valoare.

Primul impuls al *gîndirii conceptualizate* este de a se păstra în rezervă, dacă nu chiar de a suspec-ta expresia «*om total*» ca incompatibilă cu știința. Calitatea gîndirii științifice constă, după oum se știe, în aceea că își propune să opereze ou categorii și noțiuni bine definite în prealabil, cu termeni ce presu-pun accepțiuni acreditate și unanime; or, expresia «*om total*» mai mult *problematizează* operația logi-că a definirii, decît i se supune. Totuși efortul gîndirii științifice de a controla cu mijloacele sale ideea de «*om total*», implicit cea de „*natură umană*”, se face de la o vreme tot mai simțit. Într-o comu-nicare intitulată semnificativ *Recu-perarea conceptului de „natură umană”* citim: „Oricît s-a încercat să se ignore sau să se elimine din cîmpul preocupărilor științifice și chiar filozofice *problema esenței umane*, aricfît de insistent a fost ea pusă, fie în ghilimele, fie între paranteze, ca pseudoproblemă, *forța* de atracție magnetică ce o *conține* (s.n.) n-a încetat să exer-cite o mftaeniță tot mai puternică asupra spiritelor setoase de adevăr, de cunoaștere. într-adevăr, atunci

cînd conceptul de „esență umană” părea definitiv clasat în arhiva intelectuală a epocii, el renaște în literatura ultimilor ani — din propria-i cenușă — cu o vitalitate uimitoare” (P. Pinzaru, *Recupera-rea...*, în *Cronica*, 39, 1969). Cele spuse aici despre „*natură umană*” sau „*esența umană*” sint perfect valabile și cu privire la ideea de «*om total*».

Să remarcăm, mai întii, că între expresiile „*natură umană*” (sau „*esență umană*”) și «*om total*» (sau „*om uman*”) utilizate de tînărul Marx există o corelare stringentă, prin care ele se edifică reciproc. Așadar, după opinia noastră, se poate afirma că la Marx «*omul total*» este *PROIECTUL luării în stăpînire de către om a esenței sale, a naturii sale umane*. Pa-nafnazîndu-l pe cel ce denumea comunismul „dezlegarea enigmei istoriei”, proiectul «*omului total*» apare ca însăși *dezlegarea enigmei „naturii umane”*: expresiei „*esență umană*” i se relevă semnificația prin ideea de «*om total*», adică prin idealul uman! iată cheia modului marxist de a pune problema —, în fond, un analogon al tezei a 11-a asupra lui Feuerbach, aplicat la om: filozofii n-au făcut decît să *interpreteze* natura umană în diferite moduri; e vorba de a o *schimba* —, noua interpretare rezidînd tocmai *în aceasta*. Clasică interogație filozofică asupra esen-ței umane devine, prin proiectul «*omului total*», dintr-o preocupare a gîndirii ce se izolează de practică, o preocupare a gîndirii *angaja-te* în transformarea practică a unei gîndiri care înțelegînd mersul istoriei își instituie controlul său asupra hominizării. Omul nu mai este, pur și simplu, el este — cum avea să zică Gramsci mai tirziu — „ce poate deveni”, „e un proces, mai exact procesul actelor sale” (A. Gramsci, *Opere alese*, Ed. pol., Buc, 1969, p. 47).

Edificarea asupra conținutului ideii de «*om total*» pin stabilirea identității ei dialectice cu „*natură umană*” (identitate menită să ex-

prime trecerea uneia în cealaltă) nu depășește însă o edificare de tipul *modului de a pune problema*: natura umană nu există pur și simplu, ci există prin aceea că devine, iar «omul total» este proiectarea acestei deveniri: omul reprezentativ pentru măsura procesului de hominizare.

Disocierea mai concretă asupra conținutului expresiei «om total» presupune o cal. mediată, de tipul definiției negative: «*omul total*» *capătă înțeles ca NEGARE, istoricește posibilă, a calității de „om instrăinat”* (2°), adică a condiției omului în societățile bazate pe exploatare. Marx apelează pe larg la acest procedeu de caracterizare prin ceea ce nu este calitatea «omului total», prin ceea ce reprezintă opusul ei, — procedeu ce îi delimitează o semnificație fără s-o limiteze rigid. Procedeu s-a dovedit de o remarcabilă eficacitate teoretică deoarece «omul instrăinat» este realitate istoricește constituită așa încît deliberarea filozofică se poate întemeia solid pe fapte. Pe de altă parte vorbim, evident, de negare *dialectică*, adică de un procedeu metodologic în măsură să interpreteze condiția de «om instrăinat» ca natură umană răsturnată. Nu insistăm: asupra teoriei marxiste a instrăinării se revine azi prin numeroase discuții. Reproducem doar un pasaj din *Manuscrisele economico-filozofice*, — poate cel mai elocvent lasupra modului de a conioepe iseminificația «omului total» ca restaurare a esenței umane instrăinate: . . . suprimarea pozitivă a proprietății private, adică apropierea *sensibilă* pentru om și de către om a esenței și vieții umane, a omului obiectual, a lucrurilor produse de om. nu trebuie înțeleasă numai în sensul de folosire *directă*, unilaterală, nu numai în sensul *de a poseda*, de a avea. Omul își apropiază esența sa omnilaterală într-un mod omnilateral, deci ca om total. Fiecare dintre relațiile sale umane cu lumea — văzul, auzul, mirosul, gustul, pipăitoul, gândirea, contemplarea, simțirea, voința, activi-

tatea, iubirea, pe scurt toate organele individualității sale, ca și organele care prin forma lor sînt nemijlocit organe sociale, sînt, în *relația lor cu obiectul* — apropierea acestuia, apropierea realității umane. Relația lor cu obiectul este manifestarea *realității umane*: *eficiență* umană și *suferință* umană, căci în accepția ei umană suferința este unul din modurile prin care omul își percepe „eul”. Proprietatea privată ne-a făcut atît de stupizi și de unilaterali încît un obiect devine *al nostru* abia din momentul eiînd il avem... Locul *tuturor* simțurilor fizice și intelectuale l-a luat, de aceea, simpla instrăinare a *tuturor* acestor simțuri, simțul *posedării*... Suprimarea proprietății private înseamnă, prin urmare *emanciparea* totală a *tuturor* simțurilor și însușirilor ome-nești; dar ea este această emancipare tocmai prin faptul că aceste simțuri și însușiri au devenit *umane* atît obiectiv cît și subiectiv” (Marx-Engels, *Scieri din tinerețe*, Ed. pol., Buc, 1C68, p. 578—579).

Ceea ce ni se pare încă prea puțin evidențiat privește existența unei a treia modalități de edificare asupra conținutului expresiei «om total»; modalitatea este și ea mediată, dar prezintă acum deosebirea de a se putea constitui în genul unei caracterizări afirmative. În acest punct devine necesar să reamintim acel citat din Marx unde filozoful se referă la posibilitatea omului matur de a găsi nealterată esența sa *umană* în modul de a fi al copilului: oare în natura copilului — se întreabă Marx — nu reinvie mereu, în toată naturalețea, propriul caracter al esenței umane și oare maturul nu trebuie să tindă ca pe o treaptă mal înaltă de realizare a vieții să *reproducă* această adevărată esență umană? (vezi K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, Ed. Pol., Buc, 1960, p. 256) în context Marx gindește, de fapt, la „copilăria omeniirii”, la virstele umanității... Opinia noastră este că se configurează, ast-

tel, un mod aparte de a aborda „esența umană”, implicit proiectarea ei în forma «omului total»: conținutul ideii de «om total» se relevă ca *RELUARE în plan superior a ceea ce denotă, sub aspectul esenței umane, „copilăria omenirii”* (3°). Aceasta înseamnă a recunoaște principial existența unor valori la nivelul spiritualității omului arhaic, valori în măsură să n. edifice mai bine asupra naturii umane deoarece reprezintă manifestarea naturală, primară a ei; așadar mentalitatea arhaică poate fi și se cere reconsiderată — fără slăbiciuni paseiste! — de pe pozițiile gândirii prospective.

N-am vrea să se creieze impresia — în ce privește semnalarea acestui ultim mod în care credem că se complineste semnificația «omului total» în ipostaza sa de concept — că ne-am sprijinit doar pe un pasaj marxist izolat; în fond, e vorba aici de a subscrie la însuși spiritul materialismului dialectic, al legilor dialecticii, de a identifica propriuzis un fenomen de repetabilitate în procesul dezvoltării, în mod curent — scriam într-un eseu adiacent celui de față (*Gândirea mitică în cultura modernă*, în *Viața românească*, 6, 1970) — vorbim de anumite similitudini între comunism și comuna primitivă dar, prin excelență — dacă nu exclusiv — ne referim la fenomene ale bazei economice ignorind că dialectica unor atari corespondențe în timp a momentelor devenirii poate fi solicitată și ca metodologie în descifrarea etapelor fundamentale ale procesului de omimizare.

Iată-ne, acum, în măsură să cumulăm într-o singură caracterizare cele stabilite pînă aici asupra modului de interpretare a *conceptului* «om total»; precizăm, caracterizarea este făcută din perspectivă metodologică: «Omul total»- este PROIECTUL *luării în stăpînire de către om a esenței sale umane* (1°); *el capătă înțeles ca NEGARE istoricește posibilă a calității de „om înstrăinat”* (2°) *relevîndu-se implicit ca RELUARE în plan superior a ceea ce a denotat, primar, sub as-*

*pectul esenței umane, „copilăria omenirii”* (3°). Proiectul marxist de om, întrucît este total, n-ar putea decît printr-un viciu de procedură să se întemeieze doar pe o parte a experienței istorice a omenirii. Așa cum comunismul, ca formațiune socială, se constituie logicește printr-o punere în ecuație a întregii istorii a societății, tot astfel, modelul «omului total» reprezintă punerea în ecuație a întregii omimizări și rămîne o asemenea punere în ecuație.

Din faptul că la Marx concepția asupra idealului de om se comunică, deloc întimplător, sub forma unei metodologii a definirii (și nu sub forma unei definiții ca atare) — decurge, printre altele, o importantă consecință practică: în acțiunea educațională de modelare a omului tînăr, scopul principal trebuie să-l constituie transferul, inocularea în educat tocmai a perspectivei *metodologice* de edificare asupra idealului, edificare sub cele trei aspecte semnalate: «omul total» înțeles ca mod marxist de a pune problema esenței umane, ca mutație în ordinea materială și spirituală existentă, ca sens conferit întregii istorii a speciei. E vorba, dar, de a comunica prin educație *termenii unei probleme deschise*, a căror bună asimilare va trebui să se probeze prin asumarea în cunoștință de cauză, de către individ, a responsabilității antropogonice și sociogonice. Obiceiul de a manevra imagini ale omului viitorului gen „listă de calități” nu este decît dovada comodității de gîndire și acțiune pedagogică; oricare ar fi aparențele, oricum l-am imagina, o mult-listă este un ineficace substitut și nu adecvarea la domeniul strategiei educației a modului filozofic marxist de a concepe idealul.

Dar, spuneam, privită în contextul scrierilor ce reprezintă etapa genezei marxismului, expresia «om total», ea însăși aflată în incipiență semantică, nu poate fi redusă decît cu pierderi la calitatea de concept. Ea relevază, cumva, o



imananță semnificantă mai largă decât ceea ce este explicit formulabil, o semnificație pe care o resimțim ca *potențială* preluind-o ca atare o dată cu semnul; această potențialitate semantică dăinuie ca un fundal, *suplimentind*, în eul nostru, explicațiile constituite. De aora metaforică, de sensid conotativ ce încarcă funciarmente ideea «omului total» expunerea noastră a făcut o vreme abstracție — se și impunea — în dorința de a contura tranșant, mai înrtăi, tocmai natura de concept în formiare a formulei utilizate (de fapt, preluate) de Marx; acum, însă, trebuie să procedăm compensatoriu.

Desigur, s-ar putea crede că de vreme ce am dovedit tendința sa de a se constitui în calitate de concept, chiar prin aceasta, noua tentativă de a interpreta «omul total» în sensul *valorificării emoționale* se anunță superfluă; mai mult — s-ar putea obiecta că, în principiu, imixtiunea valorificării emoționale în analiza termenilor filozofici este perturbatoare și trebuie censurată ca una care nu ar face — bunăoară, în cazul interpretării «omului total» — decât să restaureze incertitudinea, indefinitul acolo unde analiza logică abia a implântat jaloanele sale.

Ar fi o neînțelegere; nu intenționăm tocmai acum să reintoarcem explicarea ideii de «om total» la starea de ambiguitate metaforică pe care, oricum, o creiază spontan în oric. subiect receptor; dar nici nu putem ignora sau expedia ca neglijabil faptul că un anume sens implicit rămâne solidar cu expresia «om total» chiar *după* ce, mai mult sau mai puțin, i s-a configurat teoreticește o semnificație. Foarte așdesea — dacă nu de regulă — conceptele fundamentale, categoriile filozofice, printre care și cea de «om total» nu se formează și nici nu sint receptate *în stare pură*, adică așa cum cere, de dragul clarității, știința logicii. Să ne amintim și acele situații extreme, dar cu atit mai elocvente, cind anumite categorii filozofice pe care evoluția cunoașterii teoretice pare să le fi cla-

sat ca perimate — cum ar fi, bunăoară, „elan vital” sau „ondulațiune universală” — continuă să păstreze un ce semnificat, stimulator pentru cunoaștere. Paul Valery observă, într-un eseu, că întregi doctrine filozofice ar fi căzut de mult și complet în desuetudine, și-ar fi pierdut rostul pentru cunoaștere dacă omenirea nu le-ar fi aplicat, tacit, modul de asimilare estetică interpretindu-le, astfel, „peste capul” a ceea ce putuseră să exprime net enunțurile filozofilor în cauză. „Numai o interpretare estetică — scrie Valery — poate salva de la ruina postulatelor lor mai mult sau mai puțin ascunse, de la efectele nimicitoare ale analizei limbajului și intelectului, venerabilele monumente ale metafizicii” (Paul Valery, *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci*, Ed. Merid., Buc., 1969, p. 130). Nu e vorba, pur și simplu, aici de vreun arbitrar în preluarea semnificațiilor unor idei teoretice, ci de un demers ce trebuie considerat ca făcând definitoriu parte din modul de a funcționa al cunoașterii omenești, — și nu spre deficitul ei.

Dar a *teoretiza* pe marginea valorificării emoționale a ideii de «om total» este o întreprindere prin natura ei paradoxală. Ne vom ajuta de o cale mediată. Ea vâdește că expresia în discuție ciștigă — în planul unei forme specifice de cunoaștere, principial distinctă de cunoașterea conceptuală și *ireductibilă* la ea — un conținut deloc indiferent; acest conținut nu poate fi omis dan descrierea plenară a ideii de «om total» pe considerentul că ar fi să-i dovedească „impuritatea” constitutivă. Cu alte cuvinte: să ne întrebăm dacă în actul de *comunicare* către individul tinar a idealului uman trebuie — da sau nu — să ținem cont de o probabilită însușire emoțională de către subiectivitatea sa a ideii «omului total»; dacă se impune sau nu să se intervină asupra „haloului” ce așpare astfel, prin aportul sensibilității, în jurul notelor numerabile și precise ale ideii de «om total» comunicate individului prin expozi-

țiune logică ; dacă această intervenție trebuie să provoace o cenzurare sau, dimpotrivă, o potențare a insolitului aport al sensibilității.

Strădania noastră de a analiza aici în complexitatea sa reală modul de constituire — și, implicit, de comunicare — a ideii de «om total» este semn că socotim hotărâtoare considerarea integrală a capacității umane de sensibilizare intimă a expresiei în discuție. Strămutarea în individ a unui mesaj filozofic de amploarea «omului total» nu se poate lipsi — decît cu prețul devitalizării — de angajarea dimensiunii „lirice” a subiectivității ; se pune chestiunea, dimpotrivă, de a ști să mizezi suficient pe această predispoziție întru reconstituirea vie, în subiectivitatea altuia, a mesajului filozofic altfel doar aproximativ prin descriere logică.

Atingem, cu aceasta, problema controversată a modului adecvat de comunicare a ideilor filozofice. După unii, perfecțiunea limbajului filozofic ar sta în gradul lui de formalizare, după alții — categoriile filozofice sînt doar *într-un fel* „noțiuni de maximă generalitate”, într-alt fel ele încă mai sînt *viziuni*. Maniera profesorală de a expune filozofiile gata distilate teoreticește, dar fără trimiteri la *metateoria* cunoașterii, determină de regulă sacrificarea celei de a doua calități a ideții filozofice ; se pune, deci, în seama termenilor proprii unei doctrine conținuturi sărăcite și, în principiu, nerepresentative pentru ceea ce este *actul filosofic*. Ne vin în memorie cuvintele lui Bertrand Russell: „Cei ce au într-adevăr o viziune relativ directă, sînt adesea incapabili să traducă aceste viziuni prin cuvinte, în timp ce aoei ce știu să mînuiască cuivinitele au pierdut, în general, facultatea viziunii. Aceasta este în parte și cauza pentru care înaltele aptitudini filozofice sînt atît de rare : ele comportă o

combinare' a facultății de viziune și a aptitudinii de a te servi de cuvinte ahstraldate. combinare dificil de realizat și foarte repede pierdută de acele persoane care pentru moment au ajuns la ea” (după *Etudes et documents d'information*, Unesco, 42, 1965, p. 13). Se întîmplă oa, deși o idee fitozafică specifică — de care vorbește Russtell — între viziune și abstracțiune, ea să fie distrusă, ulterior, din neglijența interpretării sau a comunicării, din neadecvarea lor la obiect. Este vădit că nu putem subscrie unei trunchieri de a-tare tip a puterii de a semnifica proprii expresiei «om total» ; durabila și necesara carieră filozofică a ideii «omului total», valoarea ei metafizică (în sensul bun al cuvîntului) pentru umanitate — sînt funcție de această putere.

În cazul descrierii omului total în calitatea sa de concept, formulam rigoarea de a se substitui definirii o *metodologie a definirii*, mai generoasă. E locul, de astă dată, să formulăm o nouă rigoare : e necesar ca, în subiectivitatea în care se investește ideea de «om total», să se „transfere” nu numai procedura logică a apropierii de semnificație, ci, totodată, factorii de cadru spiritual inerenți deliberării filozofice, *climatul filozofării* ca act uman specific. Cum ideea de «om total» este (și va rămîne) un concept în curs de a se face, translatarea climatului, a amnioticului odată cu conceptul în formare, devine obligație integrantă descrierii acestei idei. (În mod analog, în estetică, una din căile cele mai bune de a-ți apropia semnificația unei opere, este socotită reconstituirea pe cont propriu, minuțios, a condițiilor genezei lucrării de artă în cauză ; refăcînd devenirea, contextul genezei, atît cît este posibil, semnificația operei va decurge și se va complini de la sine).

Dacă «omul total» se arată a fi un termen al antropologiei filozo-

fiee larg deschis, prin natura lui, valorificării emoționale, să subliniem că între această valorificare emoțională și interpretarea sa logic-abstractă *nu există incompatibilitate principială*, ci, dimpotrivă, complementaritate și conlucrare. Este de înțeles că nu se va putea fantaza oricum pe seama «omului total» cită vreme ai admis un număr de rațiuni, de determinări logice ale ideii, — după cum și reciproca : nu vei scleroza ideea, cită vreme ea îți apare ca un regal pentru intelect, ca un concept ce plutește maiestuos, *nu se știe pe cât scufundat* în apele gândirii implicite. În actul comunicării, tocmai această conlucrare structurală, atit de proprie filozofării, între planul logic^abstract și planul emoțional-atitudinal, de dorit să fie reconstituită la nivelul fiecărui eu.

Prin aportul sensibilității, «omul total», ca ideal uman, se încarcă de o semnificație *ilimitată*. Sigur, — cum spuneam — se poate ca această semnificație ilimitată să fie în bună măsură doar *sentimentul* unei potențialități semantice-, dar *chiar prin aceasta* interpretarea logic abstractă este devansată, supusă transcenderii, capătă cumva un caracter de „caz limită” ; căci, depășind atributele lui de concept, «om total» se desfășoară acum ca *simbol*, el tulbură abisal conștiința acaparînd-o și mobilizîndu-i creator adîncimile. Omul total se vîdește astfel a avea și „valențe libere” pentru apercerea noastră *de tip mitic*. Miticul, după cum a teoretizat Ernst Cassirer, este o formă simbolică a culturii spirituale, a cărei funcționalitate nu se reduce la dimensiunea cunoașterii, ci implică structural dimensiunea sentimentului, a atitudinii și a comportării. Receptat, miticul are o putere acaparatoare superioară metaforicului. Filozofia timpurilor moderne — de la Nietzsche și Bergson încoace — care a pus metafori-

cul să lucreze mai mult ca oricînd pentru sine, a trebuit să remarce mereu forța și utilitatea elementului mitic în textura discursului filozofic și, în consecință, uneori a dat lucrări întregi fie sub semnul lui Zarathustra, fie sub alui Sisif... „Există mituri care nu ne servesc la nimic sau care ne deservesc. Ele nu duc nicăieri. Există altele care ne îndreaptă spre centrul creator din noi înșine, care ne deschid orizonturi mereu noi și ne ajută să depășim propriile noastre limite... Astfel de mituri nu sînt în mod necesar produse ale unei mentalități primitive. Există mituri contemporane ale rațiunii” (Roger Garaudy, *Marxismul secolului XX*, Ed. pol., Buc, 1969, p. 171).

Propunem cititorului o experiență : După oum se știe, expresia „om mioritic” desemnează și ea un tip ideal de om, un arhetip — mai exact. Eroul mioritic — ca orice erou mitic al oricărei mitologii — are a stabili, prin comportamentul său, o normă pentru omenire; în cazul lud, e vorba de a crea un model al atitudinii spirituale în fața morții, moarte a cărei iminență *nu se discută* (căci este legică). Să cîntărească cititorul, în intimitatea sa, sonorile acestor două expresii : «om total» și „om mioritic”... Oare participarea empatică, adîncile resorturi psihice pe care le declanșează ideea „omului mioritic” și care aparțin de resursele modului mitic de însușire a lumii — n-ar trebui făcute active și în scopurile a-similării, pînă la solidarizare plenară cu ea, a ideii de «om total» ? Avertizarea asupra valențelor miticului o impune convingerea că nu este cu nimic mai oportună ignorarea acestei puternice căi de acționare — chiar în epoca noastră — asupra conștiinței ; (de altfel, în intimitatea ei, conștiința probează oricum, spre folosul lucrării sale, momente de comportament mitic).

Am mai anunțat preocuparea noastră de a concepe, prin convenție, un dialog între «omul total» și „omul mioritic”. Nu este exclus ca această maieutică să poată fi făcută cu rost. Spunem aici doar că metodologiei pe care încercăm să o stabilim întru descrierea «omului total» i se aduce o complinire prin însăși postularea posibilității unui atar, dialog ; omul total aruncă astfel punți spre patrimoniul unor vechi decantări sădite aproape genetic în noi. Și dacă subscriem interpretării miticului ca limbaj al puterii conștiinței de a transcede realul, atunci, faptul că uneori ideul de om îmbracă forma proiecției în trecut, a *nostalgiei* (dar nostalgie a transcenderii) iar alteori forma proiecției în viitor, a *tensiunii*, — această bidirecționare a

proiecției devine „afacerea internă” a *unei singure probleme...*

Așadar, cu grijă de a nu leza determinările sale în calitate de concept, este posibilă și dezirabilă canalizarea spre ideea nobilă de «om total» a disponibilităților mitice ale conștiinței. Eul nostru dorește, bunăoară, să simtă că trece în «omul total», ca o promisiune, impulsul său *nerațional* (rațional, să-l numim *factor de tonus* al speciei) spre „unitatea originară”, nevoia lui de reintegrare cosmică, de identificare cu totalitatea — nevoie pe care Marcel Raymond o numește atit de sugestiv : o *altă lege a atracției universale*.

Descris, modelul ideal de om pare să răsune în toată sfera subiectivității. Cine crede, într-adevăr, că uscatul s-a despărțit de ape ?



M 26 V 6 P

**constantin crișam**

## **relația iiterar~social și spiritul critic**

**(note pentru definirea spiritului critic socialist)**

Sociologia marxistă recunoaște importanța spiritului epocii, dar tot ea ne sugerează că acesta se subordonează unor condiții sociale, economice, cultural-ideologice, psihologice, specifice fiecărei națiuni în parte, fiecărei societăți. Putem vorbi de un spirit renașcentist, de un spirit iluminist, de altul romantic — toate acestea nu înseamnă însă anularea spiritului național izvorât din parametrii sociali, psihologici, economici, proprii unei organizații sociale la un moment dat.

Spiritul epocii nu exclude spiritul național — adevărul ni se pare valabil chiar și atunci când națiunea nu este istoricește constituită, dar există premise sociale, economice, culturale pentru realizarea acestui deziderat.

✧

Marile idei sociale, artistice, literare care au circulat în Europa în epoca modernă, au avut reprecusiuni cerți asupra dezvoltării spiritualității românești. Dar o subliniem dintru început, ele nu au modificat structura, fizionomia spiritului nostru național.

O receptivitate specifică biografiei poporului nostru a oferit ospitalitate ideilor generoase aparținând altor meridiane social-intelectuale, dar ospitalitatea noastră le-a oferit veșminte noi, autohtone, ceea ce înseamnă, în fond, că ea a res-

pins în mod obiectiv tot ce nu putea să capete posibilități afine de încetățenire. Făcînd afirmația aceeași, ne referim la tendința generală căci, oricîtă importanță spontană ar avea unele fapte particulare, ele nu constituie tonul, atmosfera predominantă — singura pe care istoria o reține, de altfel. Imagini sau fapte particulare l-au făcut astfel pe C. Rădulescu-Motru să afirme că „în mai puțin da un secol, n-a fost idee filozofică sau ideal de viață; n-au fost programe care să fi pretins că realizează, sub o formă oarecare, progresul culturii românești, care să nu fi fost cunoscute și să nu aibă adepți în România. Cu sufletul deschis la orice sugestione din afară, Românul secolului al XIX-lea ajunsese să împrumute creațiunile spirituale ca pe niște veșminte la modă...” )

Lovinescu se ridicase împotriva unor teze similare mai vechi ale lui C. Rădulescu-Motru dar — curată ironie — și el, și chiar Ibrăileanu ire Spiritul critic, erau adepții formării unui spirit critic românesc pe bază de împrumut exclusiv extern, apusean. Iată o idee pe care estetica, sociologia marxistă nu a combătut-o suficient și, dacă a făcut-o, nu a avansat argumente teoretice și aplicative puternice în contra ei.

) Românisml. Cathesimul unei not spiritualității. Ed. a II-a revăzută. Ed. Fundației, 1939, p. 18.

Putem generaliza — ceea ce urmează să demonstrăm analitic mai departe — că atitudinea de receptivitate, de generoasă deschidere spre idei, sisteme, gândiri spirituale străine a fost, la noi, recenzată întotdeauna de bunul simț. Rădulescu-Motru, el însuși, va recunoaște, — studiind spiritualitatea românească de după primul război mondial — un revirement, în sensul originalității și independenței pe care îl numește naționalism — Românism).

Lăsînd la o parte domeniul politic, economic — în care România a dat personalități de necontestat pe plan mondial — noi nu putem accepta, nici pentru secolul al XIX-lea și nici pentru vreun alt secol, ideea unor transferuri directe și integrale ale culturii europene în România. În schimb, acceptăm asimilarea marilor idei civilizatorii — ideologice, artistice, estetice, literare — în sensul îmbrăcării lor în veșminte autohtone, al confruntării și înnoirii propriei noastre gândiri în aceste domenii, fenomen care este cu totul altceva decît împrumutul sic et simpliciter.

Nu este nevoie să apelăm la mari arhive bibliografice și să împrumutăm din ele citate susținătoare pentru a pune câteva întrebări, al căror răspuns ni-l dă perspectiva nouă, posibilitatea de prevedere, de reintegrare a trecutului nostru spiritual prin prisma sociologiei marxiste contemporane.

Putem oare judeca Școala Ardeleană ca o mișcare de import a iluminismului „josefinist”? Ar fi să negăm o bună parte din ideologia ei și — aproape în totalitatea lor — preocupările profund naționaliste, în sensul generos al cuvîntului și nu în cel degradat de politologia interbelică, ale unora din reprezentanții ei. Sondarea savantă a arhivelor interne și străine pentru dovedirea latinității și unității lingvistice românești, racordul sincer, integral al literaților ardeleni cu literatura populară, culorile politice ardente ale idealului lor vădit în exegezele istorice dar și în scrierile pur literare de inspirație istorico-patriotică, sînt numai câteva

accente care pledează în favoarea originalității, specificității iluminismului Școlii Ardelene. Iluminismul Europei occidentale intervine pe fundalul focurilor — deja de mult stinse — ale Reformei religioase „Ceea ce caracterizează viața românilor din Transilvania în secolul al XVIII-lea sînt cele două mari lupte; lupta religioasă și lupta pentru drepturi naționale, și una și alta de natură să ascute spiritele și să vînture idei” ). Cărturarii Școlii Ardelene traduc din operele celor mai de seamă filozofi și scriitori „luminați” (Wolf, Baumeister, Muratori, Voltaire, Condillac..) dar cînd fac literatură originală, ei rețin numai ideile care pot fi raportate idealurilor lor sociale și naționale; tot D. Popovici ne comunică acest adevăr comparatist: „sub influența acestor scrieri, literatura română avea să sublinieze, în începuturile el moderne, nota militantă”).

Evident, demonstrația noastră poate decurge în același spirit, înmulțind argumentele, dar aceasta ar însemna să-l cităm pînă la capăt pe D. Popovici — la care, de altfel, trimitem. Se știe că, în continuarea acestor afirmații generale, istoricul literar clujan se oprește la două exemple semnificative ale literaturii ardelenice: Ion Budai-Deleanu și Petru Maior. Despre Procanonul ultimului, D. Popovici scrie lîmpede, fără echivoc: „Lucrarea aceasta apăruse în 1763 și ea se caracterizează ca o operă de emancipare, spirituală, străbătută de la un capăt la altul de tendințele liberale al\$ timpului. Petru Maior adaptează însă totul la situația românilor.”<sup>1)</sup> (s.n.) iar concluzia esențială pe care o impune același D. Popovici, după o pasionantă și detaliată analiză a Țiganiadei, este, de asemenea, un argument al originalității spiritului literar românesc în epoca Lumii: „Poetul vîntură ideile sociale

1) vezi *Difuzarea ideilor „Luminării” în Țările Române* de D. Popovici, în „Studii literare”, voi. III, Tipografia „Cartea românească” din Cluj, Sibiu, 1944, p. 101. Studiul va fi integrat, în 1945, în lucrarea „La litterature roumaine à l'epoque des lumieres”.

2) op. cit., p. 122.

3) op. cit., p. 123.

și politice cele mai îndrăznețe ale epocii și expune în târmenii alegorici idealul de viață socială precognizat de Renașterea Ardeleană<sup>1)</sup> (s.n.)

Multă vreme romantismul românesc al deceniilor 3—4—5 din veacul trecut a fost considerat drept un reflex imediat, o imagine stilistică de împrumut a celui francez. Tot lui D. Popovici i-a revenit meritul esențial de a fi subliniat într-o lucrare fundamentală originalitatea romantismului nostru în plan comparatist european. O parcurgere atentă a cercetării sale — „Romantismul românesc” — ne trimite cu ușurință la profilul autohton al acestei mișcări iar numeroasele lui fațete interne, comparabile într-un fel sau altul cu cele străine, ne dezvăluie o contribuție pur românească în peisajul evoluției acestui mare curent. O evoluție minuțios pregătită de „mari inițiative culturale” (presa, pătrunderea ideilor socialiste, organizarea școlilor, a teatrului), în cadrul căreia vom descoperi și sosii străine, franțuzești dar și „romantismul pe baze locale” al lui Kogălniceanu și Alecu Russo, ale căror activități literare vădesc o deschidere directă în realul concret istoric românesc, o angajare mesianică în slujba idealurilor sociale, într-un cuvânt, o înălțare spre realism. „Cântare României” este în acest sens o pledoarie primordială.

Romantismului patruzeciostist trebuie apoi să-i atașăm nuanțe politice limpezi, revoluționare de care nu poate fi deslipit; momentul a oferit suflului romantic șansele originalității: Nicolae Bălcescu, I. Cătina, C. Aricescu, C. A. Rosetti, numeroși poeți unioniști, de la G. Tăutu și G. Baronzi, la clasicul Alecsandri, la tumultuosul Bolliac sînt tot atîtea nume care confuzionează o doctrină în mișcare a romantismului nostru).

Reinterpretînd o asemenea perioadă a literaturii noastre cu argu-

1) op. cit., p. 133.

2) v. „Romantismul românesc”, Ed. tineretului 1969 dar și lucrarea, cu același titlu, a lui H. Zalis, E.P.L., 1968.

mente din care multe nu ne aparțin dar care nu odată sînt uitate, noi nu negăm — n-am putea s-o facem — pătrunderea, circulația ideilor și motivelor romantice europene în România a celui epocii. Lammenaismul, lamartinismul, volneysmul — acesta din urmă mai puțin — sînt, în vremea aceea la noi, găzduite uneori cu o prea largă generozitate și, nu o dată traducțiile riscă să înăbușe gesturile literaturii originale. Dar iată că, în osmoza literar-social, oînd a învins socialul de culoare națională, adică marile idealuri sociale, politice, literarului n-a avut decît de cîștigat. Descoperim — ca și în cazul Școlii Ardelene — un argument proestetice și în unul de natură socială și încă o dovadă, că socialitatea operei de artă — departe de a fi anestetice, așa cum susținea Max Stirner... include și dezvoltă sensurile literare rităd.

Tardiv față de explozia lui europeană, simbolismul românesc se prezintă în Europa cu „semnături” originale, de la Macedonski pînă la Bacovia, iar suprarealismul și avangarda oferă în ansamblu și în detaliu o idee care ar merita o tratare aparte. Anume că polițismul literaturii moderne și moderniste nu exclude criteriul estetic — experiența românească în acest domeniu a demonstrat contrariul.

Receptiv la tot ce a fost valoros în cultura universală, spiritul românesc este, prin însăși esența lui narativă, prin fizionomia ethosului și ethnosului, imaginea unui spirit critic, filtrînd antitezele, izbucnirile sau exuberanțele atîtor mișcări spirituale care nu i-au fost străine, el a reținut numai ceea ce permite o nuanțare a propriei personalități. Si cizelîndu-și fără încetare personalitatea, el a putut să reziste valurilor de influență, cărora alte națiuni moderne le-au cedat cu ușurință.

Intr-un mic eseu, rămas pînă nu de mult în manuscris (și dat la iveală în 1968, de Emil Mănu), Tudor Vianu descoperă „un dualism românesc în formele poeziei noastre

lirice". Sugestiile aduse de Tudor Vianu în definierea acestui dualism — teză interesantă care trebuie a-  
dăugată șirului de preocupări întru definierea spiritului critic românesc de la Maiorescu pînă la Ibrăileanu și Lovinescu — **par** să aducă interpretări de o mare suplețe și cu totul inedite : „Nu voi coborî, pentru a-l explica [dualismul — n.n.] în domeniul atât de conjectural al substanței vitale a poporului nostru. Dualismul apare mai limpede, decît în străfunduri pe crestele vieții, în lumina puternică a creațiilor evoluate de cultură. De-o parte îl văd pe Eminescu, geniu profund și tulburător, spirit filozofic și muzical, construind o imagine a lumii peste care este tras un ușor voal de neguri. De cealaltă, parte, îl zăresc pe Alecsandri, spirit luminos și echilibrat, „poet solar”, făcînd să culmineze creația sa într-o poezie descriptivă în care impresionează perfecțiunea și claritatea detaliilor văzute. Unul este un adept al romantismului germanic, un cîntăreț al pădurii care, în toată Europa centrală, alcătuiește cu marea ei pată de umbră și răcoare, cadrul de inspirație al romantismului.

Celălalt este un spirit latin, atras în călătoriile sale de Italia și de coasta Mediteranei franceze și spaniole, de cerurile sudice sub care s-au înălțat altădată templele clasicismului. În succesiunea acestor doi mari strămoși, apare toată bogăția de forme a lirismului nostru mai nou, al cărui studiu ar avea de cîștigat dacă ar fi privit în raport cu acest dualism, inițial.”) În același studiu, o observație — „un Grigorescu și Andreescu coincid atît de fericit cu momentul impresionist francez” 2) — aparent neînsemnată, dă un sens în plus concluziei noastre-

Pe orice plan s-a manifestat — filozofic, artistic, literar — sincronismul românesc a însemnat totodată conservarea ființei, entității noastre naționale.

i) **Lirismul românesc și psihologia popoarelor** în „Revista de istorie și teorie literară”, tomul 17, nr. 3/1968, Editura Academiei R. S. România, p. 508.

) op. cit., p. 509.

Să cercetăm bine; în nici o pînză impresionistă franceză nu cred că vom descoperi un car cu boi...

A trebuit să realizăm, prin — doar cîteva rînduri — un etaj propedeutic al problemei, mai bine zis, să parcurgem, alături de istorie, și în chip mai mult fulgerător decît sintetic, etapele esențiale ale formării spiritului critic românesc. Atitudine socială-națională-culturală care, așa cum afirmam pe larg în altă parte), ne procură imaginea balanței, a echilibrului dintre sincronism și specificul național.

A fost necesară această incursiune, pentru că spiritul critic contemporan, spiritul critic socialist nu poate fi abordat sau explicat ex nihilo. El este mai întîi, rezultatul dinamic al unei noi viziuni despre lume, despre artă și societate, viziune materialist-istorică, dialectică, rezultînd, la rîndul ei, din macrostructura societății socialiste românești așa cum se configurează, cum se dezvoltă ea sub proprii noștri ochi. Și, fără tăgadă sinteza celor mai valoroase tradiții estetice Așadar, „materia” artei și literaturii socialiste este alta față de orice altă epocă anterioară societății socialiste.

Dacă conceptul de literatură socialistă își are rădăcinile încă în Manifestul Partidului Comunist (1847) 3) dacă evoluția lui ideologică a suferit în timp modificări impuse de noua fizionomie socialistă, politică, spirituală, a următoarelor decenii, dacă la definierea lui au contribuit eforturile numeroșilor ideologi, esteticieni, critici, scriitori din diverse țări, de la F. M&hring și C. Dobrogeanu-Gherea, pînă la momentul contemporan), trebuie, în continuare, să vedem în dezvoltarea acestui concept nu un cerc închis în formule și paradigme sta-

i) v. **Ibrăileanu — Specificul național și ideea de echilibru**, în „Cronica”, din 9 oct. 1971. p. 10.

2) v. Marx-Engels: Manifestul Partidului Comunist, [capitolul] III. Literatura socialistă și comunistă.

3) v. vasta lucrare a lui I. Vitner : **Formarea conceptului de literatură socialistă**, E.P.L., 1966.



tice, date o dată pentru totdeauna. Trebuie, credem, a vedea cu aceeași limpezime posibilitatea infinită a elucidărilor ideologiei literare pornind de la praxis și nu invers, adică de la realizări literare concrete, generatoare de atitudini și interpretări în funcție de fiecare din momentele istoriei noastre contemporane. Sociologic vorbind, încă o dată inducția ne este aci și mai utilă, întrucât ne ajută să revalorizăm particularul, deesprinzând din faptul literar, artistic, ideea.

Dacă avem noi fapte artistice și literar\*), putem imediat să răspundem că avem implicit, astăzi, un spirit critic socialist deja încheiat? Afirmația entuziastă, imediată ar echivala cu o dogmă. Avem premisele necesare unui asemenea spirit, dispunem de repere generoase întru-continua lui edificare, dar nu putem decreta că un asemenea spirit critic este o realitate conceptuală încheiată.

O nouă proză, vehiculând o lume a realizărilor românești contemporane, un teatru nou, aducând pe scenă fizionomii contemporane — pulsații, frământări, conflicte ale unor psihologii reminiscente în adversitate constructivă cu luminile dominante ale epocii socialiste nu sînt o dovadă că sufletul social se construiește și nu este un dat în sine? o explozie a formelor poetice a poeziei tinere, o coabitare a generațiilor literare unificate sub arcadele aceluiași crez umanist-comunist, ale încrederii efervescente în destinele patriei și partidului sînt premise puternice pentru a întreprinde o analiză a ceea ce numim spiritul critic socialist, pe meridianul României contemporan\*. Dacă o bună parte din coordonatele ideologice ale acestui spirit, dacă dimensiunile lui, ne sînt încă elucidate, numite, cauză trebuie că-utată nu în premise ci în afara lor; estetica și critica literară au neglijat, într-o bună măsură, raportarea faptului literar la imaginile, la „refracțiile” lui sociale, la societate. Că esteticul nu poate fi raportat la el însuși, că este — din orice unghi l-ai privi — un feno-

men psihologic și social immanent, se știe; iată un dat acceptat, aproape un clișeu. Dar a raporta literatura la societate nu înseamnă a face așa cum remarcă profesorul Miron Constantinescu”) „sociologism vulgar”. O asemenea interpretare este deformantă, am spune chiar prestabilit negativistă și dacă ducea „la echivocuri și confuzii” cu cîva timp în urmă, asemenea echivocuri și confuzii nu mai sînt posibile azi. Ele au fost înlăturate de însăși evoluția filozofiei și sociologiei literaturii de inspirație ideologică marxistă, de la Georg Lukács pînă la Lucien Goldmann, Robert Escarpit și discipolii lor (mai mult sau mai puțin notorii) promotori ai unor direcții asupra cărora ne vom opri altădată.

Desigur, ideologizarea socialității și literarității, a raporturilor dintre ele, nu este nici ea un fenomen finit, complet elucidat și nici nu poate fi concepută decît în lumina unor determinări politice, sociale-intelectuale și spațio-temporale precise.

În cadrul pe care-l oferă literatura românească de azi, sociologia trebuie, credem, să preia deopotrivă „armele esteticii și criticii literare și, fără să excludă — nici n-ar putea, de altfel — esteticitatea intrinsecă a fenomenului literar, trebuie să o raporteze, mai departe, pe harta receptării faptului cultural, literar. Astfel, ea va reuși să desprindă o altă componentă a spiritului critic socialist: comportamentul publicului cititor față de faptul literar finit, adică — în relația scriitor-public — să apeleze la posibilitățile tuturor sodologiilor tematice; a limbajului, a publicului, a difuzării, a scriitorului, a succesului — acestea din urmă, imposibil de elucidat, fără a face un apel direct la interferența tuturor celorlalte subramuri sociologice numite.

Se știe că, în perioada interbelică, s-a dezvoltat, pe Ungă filonul de aur al marilor clasici moderni

f) v. *Sociologia literaturii?* în „Viitorul social”, nr. 1/1972, pp. 218—219.

(Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Rebreanu, Sadoveanu-) și o **adevărată — nouă și de altă natură** decât **cea de la mijlocul** secolului trecut) — invazie a traducerilor **condamnată pe drept și** definitiv de G. Călinescu în Istoria sa.

În condițiile societății socialiste, problema traducerilor, a marilor lucrări de sinteză, a reinterpretării din unghiuri noi ideologice a trecutului literar, se pune cu **totul** altfel. Traducerile se subordonează azi unor legi organizaționale culturale și culturalizatoare din care aleatoriu sau „lucrurile” de mina a doua, a treia sînt conștient și competent îndepărtate, pentru a **nu** mai vorbi de o calitate estetică nouă ce însoțește cantități fără precedent. Dar, mai întii, ele sînt subordonate intereselor noastre ideologice și intelectuale concretei intrînd în justă competiție cu literatura originală. Sînt însă cititori — și nu puțini — care continuă să cumpere (să citească ?) uneori mai multă literatură străină decît românească. Din ce categorii socio-intelectuale provin, cine poartă culpa unor astfel de propensiuni ? Poate uneori, însuși faptul literar finit (cartea), poate, alteori, spiritul critic principialmentei neselectiv al publicului.

Oare un cititor autohton se regăsește mai degrabă într-o carte străină ? Nu putem crede — și cu atît mai puțin — nu putem generaliza afirmația — tocmai de aceea am și așezat-o sub semnul întrebării. Putem mai degrabă să punem uneori la îndoială conținutul unei cărți autohtone în care cititorul vrea să se descopere și **nu** reușește, putem apoi să semnalăm faptul că organismele difuzării nu fac totul pentru a recomanda, pe baza unui plan științific-publicitar, bine organizat, practic, **producția editorială internă. Și, deseori, pregătirea, competența, pasiuni-**

i) Investigată de Paul Cornea: v. în „Probleme de literatură comparată și sociologie literară”, Editura Academiei, 1970, studiul „Cerere” și „ofertă” în determinarea profitului traducerilor de la jumătatea veacului trecut.

nea unui librar pot să intervină pe Ungă comparatorul de carte care este un cititor virtual. Iată, vor spune unii, o problemă de sociologia cărții ; noi vom spune: iată o „sarcină” încă „nebransată” organizat la dinamica spiritului critic socialist. Intrucît, credința noastră este că spiritul critic socialist dispune de resurse pentru a se defini și redefini, mai întii prin literatura contemporană, apoi prin conștiința ei care este critica literară cu toate organismele difuzării și care trebuie, e timpul să coboare în agora, în mijlocul cititorilor, de pretutindeni. Mai întii, această „coboare” trebuie să se petreacă în însăși stilistica internă a actului creator, să pornească adică din penița de inimă și minte a scriitorului contemporan sau, așa cum îndemna pe scriitori, pe artiști tovarășul Nicolae Ceaușescu: „Redați în artă mărețele transformări socialiste ale țării, munca clocotitoare a milioanei de oameni; veți găsi și contradicții și conflicte reale, nu închipuite, și fapte mărețe, emoționante, demne de numele de om.” j)

Apoi, împlinit în diverse forme estetice, asemenea nobil țel al artei și literaturii — seismografe sensibile ale societății noastre de azi — trebuie urmărit în fazele și specificul receptării lui în public, în diverse categorii social-intelectuale.

Documentele de partid recente — sursă generoasă de inspirație pentru realizarea unor asemenea scopuri — sugerează în termeni limpezi, abordarea concretă a fizionomiei sociale, politice și spirituale a României socialiste, în toată complexitatea ei specifică.

i) Expunerea cu privire la Programul P.C.R. pentru îmbunătățirea activității ideologice, ridicarea nivelului general al cunoașterii și educația socialistă a maselor, pentru așezarea relațiilor din societatea noastră, pe baza principiilor eticii și echității socialiste și comuniste. 3 noiembrie 1971, Editura politică, p. 5 și urm.

## **o Tidiu constantiiescu**

### **„vinovatul” „poezie și muzică”, „vicarul”**

Revenind în răstimpuri la preocupări mai ambițioase decât acelea de a prilejui un amuzament frugal fără pretenții și spre a-și salva, după propra-i mărturisire „prestigiul” literar, ca și în *Iertarea*, Ion Băieșu ne propune în ultima sa piesă *Vinovatul*, montată pe scena sălii mici a Teatrului Nottara, o meditație de un ceas și jumătate asupra unei spinoase și pline de meandre probleme etice, aceea a culpabilității, cîntărite nu cu o balanță transcendentă, în absolut, ca un ireversibil „păcat”, ci în funcție de implicațiile ei sociale.

Ion Băieșu i-a lăsat vinovatului său un răgaz de douăzeci de ani în care acesta s-a străduit să se reabiliteze singur și din proprie voință, dovedindu-se un cetățean corect și eficient. Inclinat spre îngăduință, autorul i-a acordat destule corective prin care culpa lui e sensibil micșorată, ba chiar se poate spund că a ispășit mult prea greu o crimă care, în realitate, n-a fost decât un accident nefericit. Și cum tocmai se implinește termenul legal de prescripție a pedepsei la care a fost condamnat în contumacie, e gata să înceapă o viață normală și să întemeieze o familie. Și așa s-ar și întimpla dacă în ultimul moment nu și-ar face apariția o vindicativă. Electra care a așteptat cu o implacabilă tenacitate timp

douăzeci de ani prilejul de a-i da lovitura de grație- Echitabil, autorul se ferește să se mai amestece în răfuielele eroilor săi, lăsînd ca suprema și totodată unica lor confruntare să evolueze după legile știute ale dialogului dramatic.

Tema o recunoaștem, e aceeași ca în „Năpasta”, lipsită însă de motivarea pasională ca și de intervenția destinului care în drama lui Caragiale e întruchipat de Ion. Există însă o fatalitate și în pîdsa lui Băieșu și anume timpul, inexorabil drămuit cu sfertul de ceas și cu minutul și care, preschîmbat în durată psihologică, amenință ca o sabie a lui Damooles libertatea atât de precară a Vinovatului. Este cel de-al treilea personaj care, prin oculta lui prezență, mai mult decît amintirea obsedantă a victimei, activează și precipită drama.

Ideea de bază rămîne așadar virtuală, obnubilată și piesa ia un caracter analitic. Ambigue în prima scenă, raporturile celor doi convorbitori nocturni se clarifică îndată și presupusa noapte de dragoste devine ceea ce trebuie să fie, o noapte de aprigă luptă și de mărturisiri smulse cu tenacitate iar cuplul inițial se separă în două forțe antagoniste, una stăpînită de gândul răzbunării, cealaltă mînată de spaimă. Retras în culise, autorul le urmărește reacțiile, curios și atent, ca și cum ar asista la o experiență. Pentru a fi însă pe deplin imparțial, a avut grijă în prealabil să aducă unele corective și firii mult prea inchizitoriale a femeii. Electra sa e mai echilibrată, mai socotită și în același timp mai umană decît cea din tragedia antică; își cunoaște îndatoririle de gazdă, servindu-și dușmanul nu cu săgeți otrăvite, ci cu cafele și oferindu-i ospitalieră patul atunci cînd își dă seama că este extenuat, mai mult chiar (detaliul poate să aparțină și regiei) îl descaltă ca să se poată odihni în voie și-l acoperă ca să nu-i fie frig. în aer plutește un ușor echivoc. Adversarii sînt totuși doi oameni încă tineri, dornici de înțelegere și de căldura unei afecțiuni, și cu toate că se

află la capetele opuse ale pirghiei justițiare, n-ar fi imposibil ca însăși exasperarea conflictului să-i arunce pînă la urmă unul în brațele celuilalt

E o soluție pe care dialogul pare a o sugera pe alocuri, destul de hazardată, nu și neverosimilă totuși, dar pe care autorul o refuză. Am spus doar că *Vinovatul* este o piesă ambițioasă. Ion Băieșu și-a propus mai multe țeluri deodată, toate deopotrivă de dificile, iar pe de altă parte a ținut să fie cît mai concentrat, mai lapidar în expresie. Personajele lui n-au la dispoziție decît un ceas și jumătate, poate nici atît, pentru a rezolva într-un fel conflictul dintre ele, dezvoltîndu-se totodată cît mai complet publicului pentru ca acesta să poată la rîndul său condamna ori absolvi. Totuși nici unul dintre ei nu n<sup>e</sup>\* vorbește de ajuns despre sine, ca să ne ajute să-l cunoaștem și, eventual, să-l și înțelegem. Plecăm de la spectacol cu un sentiment confuz.

Deși mai mult femeie și mai puțin Erinie decît Electra (sau, bunăoară, Anca), eroina lui Ion Băieșu rămîne pînă la urmă o făptură enigmatică și uneori gesturile și cuvintele ei derutează și intrigă. După cum eroul, al cărui patos era cît pe ce ca să ne convîdă și să ne miște la un moment dat, nu izbuteste să se apropie nici cu un pas de noi. Ne întrebăm, deci, o dată cu acuzatoarea sa, „E vinovat?”, dar fără simpatie.

în orice caz, una dintre năzuințele piesei s-a împlinit: dialogul are o continuă tensiune dramatică și, fără a reurge la nici un artificiu minor, a știut să-i intereseze și să-i solicite pe spectatori.

Regia semnată de *Alexe Visarion* s-a ostenit a sluji cît mai bine textul, avînd evidente merite (mişcarea dirijată cu gust și jocul semnificativ de priviri dintre interpreți), dar a păcătuit prin exces de zel, prin pauzele prea lungi și ritmul prea lent uneori. Cît privește metaforele scenice, credem că acestea ar trebui să fie cît de cît și inteligibile. E într-adevăr insolit

faptul că scenograful a ținut să planteze un stîlp al infamiei în mijlocul patului, dar nu și fără sens. De ce însă, la început, eroina infățișează proaspăt patul ca și cum s-ar pregăti pentru o aventură galantă? Și de ce în final stringe cearșaful și se înfășoară cu el? Să fie albul imaculat culoarea intoleranței? Iar ideea de a-i lăsa pe băieții actori incremeniți pe scenă un sfert de ceas cît durează pauza ni se pare o originalitate fără rost și cît se poate de penibilă pentru interpreți.

*Mircea Anghelescu* a avut parte da un rol cu care se acordau într-un totuț atît fizicul cît și mijloacele sale actricești; a fost într-adevăr un om frămîntat pe al cărui chip se citea oboseala și des-trămarea și căruia nonșalanța elegantă a gestului îi adăuga o umbră de poezie. *Cristina Tăcoi* a jucat cu maximă simplitate rolul femeii, păstrîndu-d aerul ermetic și calmul aparent și străduindu-se să dea o expresie cît mai intransigentă figurii sale blajine și dulci. Un ris nervos, crispat, a subliniat sugestiv momentele dramatice.

•

Teatrul Lucia Sturdza Bulandra ne-a făgăduit, cu girul a doi actori de talent, *Ion Caramitru* și *Florian Pittiș*, nu un recital, cum ne-am fi putut aștepta, ci un „spectacol” de poezie și muzică. Și trebuie să recunoaștem că și-a respectat cuvîntul, fîiîndcă am avut cu adevărat prilejul să asistăm la o întregă desfășurare de forțe spectaculare, mulțumită căroră, nu numai privirile, dar și auzul (mai ales auzul) publicului erau insistent desfătate. Regizorul *Valeriu Moisescu*, în colaborare cu șeful electrician, și-a dat toată silința ca totul să fie cît mai neobișnuit, aducînd pe scenă o serie de obiecte din recuzita teatrului care, prin destinația lor, aveau oarecare contingente cu poezia — cîteva candelabre cu lumînări aprinse, o colivie, ba chiar și un hamac — adică tot atîtea invitații la reverie și căutând să creeze prin semiobscuritatea roșiatică din sală o atmosferă vag misterioasă.

Partea muzicală a fost susținută cit se poate de onorabil, atât auditiv cit și, vizual, prin prezența pe scenă, în carne și oase, a formației *Sfinx*, care are o preferință marcată pentru transpunerea în sonorități și ritmuri moderne a unor cunoscute piese din patrimoniul nostru poetic, ceea ce poate duce la combinații amuzante în cazul unor versiuni de Topirceanu, dar se potrivește ca nuca-n perete cu Eminescu. Oricum, am încercat o agreabilă surpriză recunoscând la un moment dat un cîntec al lui Enescu pe versuri de Clement Marot (*Languir me fais*), interpretat cu discreție și sensibilitate. Din păcate însă, pentru o bună bucată de vreme scena a fost acaparată de un ins înalt și spătos, binecrescut (la propriu) care a început să urle și să răcnească niște cîntece englezești, imitând stîngaci și fără nici un haz pe nu știu care cîntăreț occidental de muzică ușoară. Puțin mai apoi a fost poftită pe scenă o spectatoare din stal care și-a dat la rîndul său obolul, îmbogățind programul cu alte șlagăre englezești, cîntate însă cu mai multă temperanță și cu destulă muzicalitate.

Ce ciudat au răsunit, în această avalanșă de trepidante ritmuri anglo-americane, songul lui Bertolt Brecht sau prăfuita romanță *Pe Ungă plopî fără soț* (căruiua nu-i lipsea decît caterinca), ambele interpretate ou o fărîmiiță de voce, destul de bine folosită, de *Elena Caragiu* (în vederea acestui spectacol, probabil și pentru a avea o alură mai elegiacă și mai sumbră, actrița și-a vopsit părul în negru).

Obiecții mai serioase am avea de făcut însă în privința materialului poetic, care de-a lungul spectacolului părea să se fi pierdut cu desăvârșire în complexa și eterogena țesătură sonoră, și a criteriilor după care a fost selectat. Firește, orice actor caută să-și pună în valoare aptitudinile, speculîndu-le cu deosebire pe cele ce par să aibă mai multă priedă la public și oricăruia îi este iertat să se răsfețe un pic. Era vorba totuși de poezie și, cu toate luminările aprin-

se pe scenă, protagoniștii rareori au izbutut să meargă pe urmele ed. Dacă totuși recitalul a avut în parte o ținută convenabilă, aceasta i se datorește în primul rînd lui *Ion Caramitru*, care și-a ales cu mai mult discernămint textele. Excelent recitator, cu un simț fin pentru valorile semnificative ale cuvîntului, Ion Caramitru știe să-și dozeze fonetic efectele și să utilizeze gestul cu o viguroasă sobrietate. A strălucit mai ales în frumosul poem al lui Nichita Stăneșcu.

*Florian Pittiș*, cum se spune, „crapă” de talent și e plin de fan-tezie. Se pricepe de asemenea să cîștige din primul moment simpatia spectatorilor. Dn păcate, îi place să se simtă răsfățat și înclină mereu să alunece pe panta facilității, confundînd poezia cu cupletul de revistă (de pildă cîntecul cu Raj Kapoor) și teatrul dramatic cu clovneria. Are o dicțiune cam neglijentă și e preocupat mai mult de ilustrarea plastică și mad puțin de nuanțarea orală.

A căuta să faci un spectacol accesibil unui public cit mai larg nu e, firește, o greșeală. A flata însă prostul-gust e inadmisibil, chiar cînd culegi aplauze. Iar ghiveciul e o mincare de obicei indigestă, chiar dacă se pretinde poetic-muzical.

•

Deși termenul a fost bagatelizat printr-o prea frecventă și adesea improprie întrebuintare, piesa lui *Rolf Hochhuth, Vicarul*, este cu drept cuvânt ceea ce se cheamă o operă cu mesaj, necesară și viabilă atîta timp cit mesajul ei își păstrează reverberația, și mesajul *Vicarului* este strîns legat de una dintre cele mai funeste și cutremurătoare pagini din istoria omenirii — lagărele de exterminare naziste — cea interminabilă noapte a sfîntului Bartolomeu în care demența distructivă a atins expresia ei limită. Ar fii deci o pedanterie meschină și fără rost să aplicăm criterii strict estetice unei opere ce se încadrează în valori de un ordin deosebit, cu toate că nu se poate să nu recunoaștem mina unui scriitor

de elită insuflețit de o nobilă și atotcuprinzătoare generozitate.

Document, înainte de a fi elaborare literară, rechizitoriu, pledeorie și selmnal de alarmă, *Vicarul* ridică o problemă fundamentală a cărei actualitate va rămâne mereu vie, aceea a solidarității umane și a răspunderii individuale față de întreaga umanitate, răspundere pe care nimeni n-o poate eluda printr-o confortabilă neutralitate, problema opțiunii active necesare, dictate de o rațiune morală superioară, în numele căreia orice om și în fiecare clipă este dator să ia o atitudine. Altminteri „totul e permis” (cum spune Ivan Karamazov) într-o lume supusă arbitrarului și condamnată la incoerență și absurditate. Riccardo Fontana, pivotul etic al piesei, este și el frământat de chinuitoarele îndoieli ale lui Ivan Karamazov și, în fața unui coșmar demențial devenit realitate, credința lui începe să se clatine; va fi totuși consecvent cu sine însuși și cu propria lui opțiune pînă în ultima clipă, ca un adevărat erou tragic.

Spectacolul prezentat de studioul Teatrului Lucia Sturza Bulandra a avut poate eloința, dar și nu puterea de transmisie emotivă a dramei lui Rolf Hochhuth, a cărei transpunere scenică trebuia să fie zguduitoare: a fost, adică, cerebral și uscat. Ca întotdeauna inventiv, *Radu Penciu*lescu a avut unele idei regizorale ingenioase și de efect. Nu s-a simțit însă liantul care să cimenteze ansamblul, nici puterea de sinteză menită să strângă o atît de diversă tipologia umană într-o amplă frescă, nici grija pentru o definire detaliată a personajelor, ale căror contururi morale se cereau mai bine reliefate, ou atît mai mult cu cît în program găsim o caracterizare amănunțită a lor. Piesa lui Hochhuth cuprinde tot atîtea portrete cîte roluri și fiecare dintre ele oferea interpreților ocazia de a realiza o compoziție pregnantă, bătînd o memorabilă medalie. O bună parte din distribuție însă a fost mai prejos de așteptări, alături de rol sau mulțumindu-se să-l schițeze banal și mediocru.

Scena de la popicărie era atît de dezordonată și de falsă încît spectacolul n-ar fi avut nimic de pierdut dacă ar fi fost suprimată. Momentele de la Auschwitz n-au reușit să cutremure, nici măcar să infioare. Actorii, chemați să suplinească lipsa decorului, mai mult ca oricînd s-au arătat dezorientați. Finalul, care trebuia să aibă o intensitate insuportabilă, a impresionat mai eurînd prin senzațional. Iar faptul de a aduce spectatorii pe scenă era deplasat deoarece introducea de la început noțiunea de factice, de spectacol.

în interpretarea lui *Emmerich Schaffer*, diabolicul medic-șef al lagărului „curtenitor și elegant ca un maestru de dans care dirijează o poloneză”, din pricina mișcărilor dansante și inutilei agitații a actorului, ca și a infățișării sale de om cumsecade, a părut mai eurînd un ofițer petrecăreț și puțin lichea, care vine la cazarmă după o noapte de chef cu șampanie și femei, decît un degenerat cinic și monstruos. E adevărat însă că ar fi fost greu de găsit un interpret care prin simpla lui apariție să inspire oroarea și un fel de morbidă fascinație, sinistru și seducător totodată, și că personajul e aproape irealizabil. Atît de sincer, de cald, de fervent, la început, Victor Iieberegiuc, nu s-a ostenit să-și definească pînă la capăt eroul, mulțumindu-se cu un joc convențional. *George Oancea* mai palid ca alte dați. *Mariella Petrescu* prea stridentă, prea ostentativă. *Cătălina Pintilie* a jucat cu o nenecesară risipă de mijloace scena nebuniei Carlotei.

Subtil, rafinat, iezuit onctuos și dezinvolt om de lume, *Fory Etterie* s-a dovedit același actor cu multiple resurse din totdeauna, de o mare distincție și finețe. Cu multă prestanță în veșmintele pontificale, *Gh. Ionescu-Gion*, spre a se diferenția de partenerul său sacerdotal, deși între ambele personaje existau afinități de structură, a dat o interpretare mai puțin portretistică și mai dramatică partiturii lui Pius al XH-lea. Corect și discret, *Nicolae Mavrodin* în contele Fontana. Vibrant și tulburător mono-

logul rostit din umbra sălii de *lea Matache*-

*Ion Caramitru* a purtat pe umeri unul dintre cele mai copleșitoare roluri ale tinerei sale cariere, rol liric și generos ca al marchizului de Posa, patetic ca al lui Prometeu din piesa lui Eschil, sublim ca al Ioanei d'Arc. Sobru și meditativ în sutana neagră ce-I făcea să pară și mad înalt, ou o figură expresivă, interpretul lui Riccardo Fontana

a avut acenta emoționante, poate cam bruște citeodată, fără a reuși totuși să se ridice pînă la tragica, nobila semnificație a destinului acestuia.

Frumoasă și perfect adecvată necesităților scenice traducerea lui *Florin Tornea*.

Un cuvint de laudă pentru prezentarea grafică și alcătuirea programului (*Zoe Langada* și *Lia Crișan*)."

## **alexandru lungu**

### **nicolae gh. lupu și gheorghe ursu**

A fost un răstimp, în urmă cu vreun an ori doi, cind presa noastră literară a găzduit, cu o mărinimie insistentă, o serie de discuții — nu prea aprinse și în general prețios emfatice — despre debuturile editoriale în poezie. Temperatura neutră la care s-au plasat majoritatea discutațiilor se explică în bună parte prin adoptarea unor generalități și ocolirea sistematică a referințelor directe la una sau la alta dintre cărțile poezilor debutanți. Cu alte cuvinte, s-a reușit și de astădată, cu o strălucire inversă, caracteristică celei mai mari părți a publicisticii eseisto-critice, performanța de a vorbi foarte mult despre și aproape deloc asupra unei probleme care, literară fiind, pornește în esență de la cărți și autori și se întoarce inevitabil tot la cărți și tot la autori. În discuțiile amintite, nu puține au fost vocile ce au clamat împotriva numărului prea mare de debuturi, bineînțeles în raport cu valoarea lor precară sau neconvingătoare. Pe ici, pe colo (dar tot în general) au fost săpunate editurile, pentru exces de indulgență. Semnalele de alarmă, astfel trase, nu au dus la oprirea trenului. Ba, intretimp, dacă ar fi să adoptăm optica alarmelor

amintite, pericolele au crescut imens : au apărut noi edituri (dintre care „Cartea românească” dă dovadă de o pasiune accentuată și fecundă și față de poezia celor fără de volum) și s-a deschis posibilitatea oricărui autor de a-și autotipări, prin editura „Litera”, încercările lirice. La polul opus spaimei de prea multe și prea precipitate debuturi, s-au situat și, presupunem, se situează (căci discuția trece, problemele rămân) cei care amintesc că dintr-un prea-mult mediu se iscă mai lesne puținul cel înalt și mult-prea-puținul cel înălțător. După cum se observă, discuției despre debutul poezilor, purtată nu de mult, nu i-au lipsit cei doi poli, deci un lucru esențial, dar nu singurul, pentru edificarea unei debateri reale. Din păcate, între cei doi poli au fumegat, după cum am mai subliniat, mai ales generalități, lipsind scinteierile și focul pe care numai ciocnirile concrete le generează. Astfel fiind, nu e de mirare că una dintre consecințele cele mai dorite, dacă nu singura importantă, și anume : intrarea în conul de lumină atentă a poezilor debutanți și a cărților lor — nu s-a produs. În raport cu creșterea fluxului editorial, opacitatea urechii critice, uneori simptomatic preferențială, alteori inițiată de suparioară, a rămas cu rarissime excepții constant și monoton nedreaptă față de cărțile de debut, atât prin ocolirea plăcutului orgoliu de a elogia dintru început vocațiile poetice adevărate, cât și prin nesocotirea datoriei de sancționa pe cele false.

Încercarea noastră de a comenta cu regularitate cât mai multe dintre cărțile de debut poetic, ar dori să atenueze, pe cât posibil, acuitatea sentimentului de indiferență cu care acestea sînt, de cele mai multe ori întimpinate. Ne propunem să reluăm și unele aspecte legate de condițiile generale ale debuturilor, recurgînd însă întotdeauna la exemple actuale de cărți și autori. Știm că travaliul nostru nu va ajunge la efectele autoritare pe care numai o critică adînc profesionalizată le



poate obține. În locul unei magistraturi sentențioase și austere, nu putem propune decât acoladele afective ale unor puncte de vedere încărcate de subiectivitate, capricioase poate, dar sincere până la a-și refuza ambiția eșafodării cu orice preț a unui sistem „original”. Oricum, debutanții posesori ai unui talent cit de cit cristalizat pot conta, prin această cronică, pe o prețuire colegială, în cadrul căreia înțelegerea entuziastă nu va înlătura asprimea imblinzită a sancțiunii lucide.

O întrebare: în ce măsură o carte de debut beneficiază de o prefață sau de un cuvânt înainte? — este repusă de unele apariții recente pe care le vom comenta mai jos, tocmai în perimetrul încercării de a creiona un răspuns. Părerea noastră este că întâia carte a unui poet nu are a trage vreun spor de valoare sau de semnificație din înglobarea în sine a unei prezentări, întâia carte este întotdeauna cea mai vie, adică mai încărcată de misterul vieții și al nașterii decât cele ce vor urma, iar nimic din ce e viu nu vine pe lume cu un certificat legat de gît sau de cordonul ombilical. Dacă noua carte este viabilă, ea are șanse să dobîndească mai tîrziu documente de trecere, dovezi taxonomice, diplome, și, eventual, medalii. Se întîmplă însă, destul de des, ca o tăcere densă să o întîmpine în lume și să o învăluie pînă cine știe cînd. Poate tocmai pentru a compensa această tăcere, unii dintre cei ce-și pregătesc pentru tipar primul volum de versuri, îi caută și un prezentator. Dacă acesta din urmă este și un nume cu o anumită rezonanță în viața literară, prefața pare a dobîndi un început de justificare, cel puțin în cumpenele timidității orgolioase a debutantului. Rămînem însă la părerea că nici o prezentare, oricît de prestigioasă, nu poate depăși granițele unei grații nu numai convenționale, ci și inutile. Două cărți recente aduc,

credem, argumente în susținerea unui asemenea punct de vedere, atît pentru că sînt scrise de doi poeți cu o vocație lirică indubitabilă: **Nicolae Gh. Lupu** și **Gheorghe Ursu**, cit și pentru că sînt prezentate de două nume răsfațate de o notorietate scinteietoare și bine consolidată: Nina Cassian și Marin Sorescu.

Nicolae Gh. Lupu ni se arată prin volumul „Dospirea ploii” (Ed. Eminescu, 1971, 76 pp.) ea un poet bine încheșat, seducător nu numai prin aburul de prospețime aspră pe care-l stîrnește în cuvinte ori prin rostogolirea clocotitoare a robuseteții de vîrstă, ci și printr-un anumit simț al măsurii. Acest simț, fiind vorba de poezie, nu este cel comun, căutător al mediei nivelatoare; el ar răspunde poate mai degrabă la numele de simț al limitelor ori al granițelor, și se ciștigă de obicei în urma unei experiențe poetice îndelungate. Temperament torențial, N. G. L. biciuie cuvintele într-o goană largă, care dacă n-ar fi controlată tocmai de simțul amintit, ar face ca totul să lungească dincolo de poezie. Dar poetul cunoaște rezistența cuvintelor, știe pînă unde poate dilata o metaforă fără ca inefabilul balon de săpun al jocului liric să se spargă. De aceea, cu tot apetitul său pentru cuvîntul rar și mai ales pentru asocierile percutante, N. G. L. nu cade decât rar în păcatul reducerii la absurd. Ceea ce, paradoxal, i se poate reproșa sînt, dimpotrivă, unele banalități de tipul „vagabonzii sini”, „stea precurată”, „muguri ai vieții” ș.a. în ansamblu însă, limbajul rămîne bine strunit, imaginile se ciocnesc spectacular, un fior dramatic (împins nu o dată pînă spre spasm) trece prin cuvinte și poetul construiește viziuni hrînite din contraste, energice gravuri în alb-negru am zice, dacă totul n-ar fi animat de o continuă și neliniștită mișcare.

Prezentarea poetului de către Marin Sorescu ni se pare inadecvată în **carte**, nu pentru că ne-aim afla în divergență cu una sau alta dintre trăsăturile fugare ale acestui

portret. Cele câteva fraze conțin scilipiri sugestive, oarecari ipoteze interpretative, puțin umor acrișor dizolvînd în bună parte barierele convenției, dar totul rămîne exterior cărții. Savoarea soresciană e de cu totul altă spiță decît miremele pe care le recomandă cu gentilețe, senzația de alăturare aproape întîmplătoare nu poate fi ocolită. Colateral, notăm că nu înțelegem de fel trăsăturile rustice și „universul țărănesc” ce i se atribuie lui N. G. L.

Nina Cassian scrie un cuvînt înainte la volumul „Mereu doi” (Ed. Litera, 1971, 72 pp.) de Gheorghe Ursu. De fapt, sînt câteva fraze doar, străbătute, cum era și de așteptat, de un farmec vivace. O inscripție multicoloră și elegantă care, în calitate de certificat de debut, suferă de un surplus de generozitate. Prin aceasta nu dorim a sugera că Gheorghe Ursu ar fi un poet ignorabil sau neinteresant, ci doar că există un decalaj destul de evident între ce aduce prima lui carte și eticheta pe care i-o dăruie Nina Cassian, cu entuziasmul său specific, dealtfel demn de invidiat. Și pentru a nu cădea spre polul opus, cel al acrelii plictisite sau al scepticismului virulent, ne vom grăbi a spune că G. U. ni se pare un poet pornit la drum cu o febrilitate ce-și are sursa în daru-

rile sale certe, deși încă incomplet limpezite de voluptuoasele și turmentate lecturi de poezie modernă, între adoptarea așa zisului dicteu automat și procustienele paturi ale sonetelor din ultimul ciclu al cărții, el dă dovadă de mari calități de prestidigitator și monitor al cuvintelor. Pericolul de a cădea în facilități efemer amuzante (ca în aceste două versuri: „La nu la da la crimă / La nuda lacrimă” nu poate fi ocolit, dar în numărul mult mai mare sînt reușitele remarcabile și chiar strălucitoare. Singele existențial al poemelor e vertiginos, poetul are un puls amplu și precipitat, metoda lui preferată e de aceea șocul. Și cel de atitudine, și cel lexical. Aceasta ar fi o explicație de ce, dincolo de descoperirea tardivă a unor americi dadaiste ori suprarealiste, dincolo de o serie de ticuri împrumutate din gesticulația barbiana ori din recuzita unor poeți mai recentți, debutul lui G. U. sare peste medie și e un semnal al unor surprize posibile, care s-ar putea să fie multe și nemărunte.

Drept încheiere, am nota că, personal, ne aducem aminte de un singur poet, a cărui primă carte a avut o prefață integrată perfect în echilibrul ansamblului, nu ca un supliment, ci ca un organ vital. Prefața era scrisă de poetul însuși și se intitula „Cîteva cuvinte pădurețe”, cartea se numea „Priveliști”, iar poetul este B. Fundoianu.



**radu boureanu**

## **nicolae iăutii**

Cînd l-am cunocut, era un blond, subțire locotenent. Mi se părea mai curînd timid, era o fire molcumă de moldovean. Mai tîrziu, din părul blond s-a aprins o flacără nes-tinsă : o flacără de spiriduș. Par-tea de molcomie s-a revărsat în poezie. Flacăra blondă de spiriduș s-a agitat tot timpul vieții, pînă mai cîtva timp, cînd s-a stins.

Dar a lăsat în urma ei o lumină vie, pe care oamenii o văd și o vor vedea mereu.

Flacăra neastîmpărată iscodea și afla prilejuri și gesturi de Till Bu-hoglundă. Farșele pe care le închi-puia sînt trecute în cronica timpu-lui. Ultima farșă a fost aceea pe care și-a jucat-o sie-și, o farșă tristă care ne-a durut pe noi, cei care am trăit lingă această flacără blondă.

Dar nu doar de ea ne aducem aminte, nu doar ea, ne, și il lumi-nează. Rămîne și senzația unei na-turi dăruite, care nu în întregime s-a luat în serios. S-a cheltuit în variile laturi de împlinire artistică, literară.

A trăit pentru poezie. A scris-o direct, cum îi cînta, cum îi suna, întreșesuta de acea flacără blondă, neliniștită și accentuat burlescă. A făcut librete de operă, texte pen-tru ode și cantate ; a scris proză, evocînd figuri de eroi ai neamului, vestimentîndu-i cu hainele de el în-chipuie, cvocîndu-i cu gesturi și atitudini care le așezau pe un soclu eroico-sentimental.

Un rapsod, un bard avîntat, care credea în poezie, în destinul-i poe-tic, fără a se preocupa dacă ma-rele filtru al criticii și curentul liricii moderniste îl adoptă cu par-cimonioasa, distanta iconomie, așa cum îi plăcea s-o facă.

A fost un tovarăș de drum al generației care l-a iubit, fiindcă știa să se facă iubit și iertat de ren-ghiurile pe care le juca multora. Cînd l-am cunoscut era un blond și subțire locotenent. Un mare zîni-bet innecat în lacrimi l-a însoțit în ultimul-i drum.

**engeu luca**

# ® Q © \$ © \$ \* . . . . ® O . . .

## **alba garoafă a candorii**

Pe nesimțite am intrat într-o nouă zodie a modei. Se poartă acum, pe stradă și în interior, pretutindeni, ca un accesoriu indispensabil, la butonieră, alba garoafă a candorii. Noua modă nu s-a generalizat încă, dar spiritelor avizate, exemplarelor de elită, cu autoritate în materie, li s-a impus. încă puțin, puțin numai, și urmându-i, din convingere — ne convingem ușor noi aștilalți — ne vom trezi într-un alb, inmiresmat univers, încă puțin, și existența noastră, a tuturor, se va desfășura sub semnul candorii. Atunci — sintem asigurați — multe se vor schimba. începînd, zicem noi, cu ortografierea obligatorie cu majuscule — asemeni vocabulelor inițiatice, artă, adevăr bunăoară — a cuvîntului candoare. Se va scrie atunci Candoare, iar rostirea cuvîntului îi va arunca în plin extaz și pe cei care-l vor pronunța și pe cei care-l vor recepta. Candoarea va deveni supremul criteriu de apreciere a oamenilor în genere, a scriitorilor și creației lor în deosebi. Candizilor li se vor acorda decorații și premii; candizii vor conduce treburile obștești ale seriitorimei și publicațiile ei. Candoarea va fi rentabilă. Numai ea. Apeluri la candoare ne vin din tus patru vinturi și de la cine ne așteptam mai puțin- Cultivați, deci, neapărat garoafe albe, ca să le puteți prinde la butonieră! Se poartă candoarea, precum cravatele late. Nu sfidați opinia publică, refuzîndu-vă albei garoafe a candorii!

Cum să nu cultivați aceste gin-gașe, virginale flori, cînd pînă și criticii — și încă dintre cei cu creier organizat ca un ceas, și încă dintre cei care, pînă dăunăzi, jonglau ou silogisme și năzuiau să nu lase fără explicație nici un fe-

nomen, să cunoască totul și să înțeleagă totul — cînd pînă și criticii aceștia ne-o cer? Ne-o cer și și-o cer, arătîndu-se dornici să abdice odată de la condiția profesiei lor (care n-are, nu poate avea nimic comun cu candoarea), să redevină simplii cititori. Nu mai vor criticii aceștia să emită aprecieri, să elaboreze judecăți de valoare, să stabilească ierarhii, să-și explice fenomene. Nu mai vor nimic din toate astea. Nu se mai poartă doar nici analiza și nici sinteza; nu se mai poartă explicația. Nu face să apară, tocmai ei, în postura unor inși anacronici. Se poartă candoarea, și criticii — unii dintre ei — tinjese acum după candoare. Vor să exclame: Frumos! Admirabil!, Fenomenal!, sau să arunce cit colo, dacă nu le convine, cartea abia începută. Asta, pentru o primă etapă, probabil. Căci candidul pur nu citește deloc, nu citește nimic. Și vom avea critici care vor înceta să citească, vor uita și alfabetul, pentru a realiza idealul candidului pur.

Și-au prins criticii — o parte dintre ei — alba garoafă a candorii la butonieră și s-au instaurat în tribunal care să-i judece aprig nu numai pe contemporanii care nu le imită încă gestul, ci și pe morții care cutezaseră cîndva să spulbere candorile. N-au murit chiar dd tot morții aceștia, de vreme ce sint chemați la tribunal. Unul dintre ei e fostul doctor Siegmund Freud care, pentru vina de a fi destrămat atâtea dulci candori, a fost tratat ca un biet școlar ce trage la fit și pedepsit, obraznicul!, să stea la colț, în genunchi, pe grăunțe. Luați, deci, aminte, voi toți care nu vreți să vă conformați modei, care refuzați să vă aninați alba garoafă a candorii la butonieră: V-așteptați

represalii! Cu candidii nu-i de glumit. Candiilul pur se uimește numai, nu ride însă, și mai aleis, nu tolerează să fie contrariat. Nu-l contrariați deci! Adaptați-vă modei! Adoptați-o! Puneți-vă alba garoafă a candorii la butonieră!

Ș-au prins alba garoafă a candoare! și poezii doar. Unii dintre ei, nu neapărat găngavii, lipsiți de vlagă, însă, nicicind, de altfel, nu s-au despărțit de ea. Dar n-o purtau la butonieră, în văzul lumii, era rușine atunci, nu se făcea. O cultivau în taină, cum își îngrijește un burghez cuminte odrasla nelegitimă din mahala. Se aflau (folosesc imperfectul regretului), însă, atunci și altfel de poeți. Care căutau să-d convingă pe iubitorii de albe garoafe că mai există și alte flori în universul ăsta, și alte culori, că poezia nu se reclamă neapărat de la flori și nu manifestă o predilecție aparte pentru alb. încercau aceștia să-i mai convingă de ceva pe confrăți: că înțelegerea nu spulberă, uneori sporește, chiar, farmecul lucrurilor, că rațiunea nu se află totdeauna la antipodul afectelor, ci, dimpotrivă, poate fi generatoare de sentimente, poate atribui simțămintelor nebănuite dimensiuni. Ei se doreau atunci lucizi, se voiau cîntăreți ai rațiunii. Asta, pe vremuri. Acum și-au prins, și aceștia, alba garoafă a candorii la butonieră. Se privesc, precum Narcis, în oglindă, și văd că-i aranjează, așa că și-au modificat vocabularul. Cuvintele blamabile: rațiune, luciditate, înțelegere au fost eliminate din limbajul lor. Le-a înlocuit pe toate magicul verb candoare. Dacă vrem să ne salvăm — na sfātuiesc ei — trebuie să reintronăm candoarea, căci numai candidii pot îmbrățișa fără prejudecăți (aflăm, astfel, dar...), numai ei pot suride fără viclenii (deci între inteligență și viclenie există un raport intim, necesar...). Dacă vrem să ne salvăm — ne sfātuiesc poezii aceștia — trebuie neapărat să ne copilărim. Rezista-vom chemării poezilor? Mă întreb.

N-aș crede, căci odată cu lărgirea rîndurilor celor ce adoră alba garoafă, sporesc și presiunile lor asupra noastră. Presiunile și pretențiile. Criticii adepți ai albei garoafe abia de cutezau să formuleze câteva modeste revendicări, care-i priveau numai pe ei. Țineau să acceadă la condiția cititorului candid, să demisioneze din funcția de critic numai, dar nu și din aceea de om. Poezii, însă, sînt mai radicali: ne vor pe toți întorși în copilărie. Pe terenul pregătit de ei, s-au ivit extremiștii candorii, pe care regresiunea în infantilism nu-i mai satisface. Un prozator, cu pretenții intelectuale pe vremuri, rivneșteazi o întoarcere în animalitate. Se vrea cal dumnealui, căci frumos, elegant, calul zburdă slobod pe cîmpie, nu dăunează nimănuui, pascând iarba lui Dumnezeu și adăpindu-se din piraiele care tot ale Domnului sînt. Calul n-are probleme, nu-i chinuit de procese de conștiință, nu știe de remușcări, e o ființă liberă și pură. Ce ne trebuie să fim oameni, să avem probleme, să ne frămîntăm și să chinuim celelalte creaturi ale divinității, cînd putem fi foarte bine cai și zburda slobozii pe întinderile nesfîrșite ale cîmpiei? Că cei mai mulți dintre cai se află legați în grajd, între stănoage, sînt inhămați și, de frica Meiuștei, cară poveri, că cei mai mulți dintre cai sînt hrăniți cu porția — asta prozatorul nostru, care se vrea și realist, se face a uita.

Prevăd, ca miine, alți luptători ai albei garoafe propăvăduind o regresiune în mineral. Vor folosi, în acest scop, folclorul: „Apa trece pietrele rămîn”; vor glosa despre tăria granitului și a bazaltului, despre virtuțile marmorei.

Nouă, ăstora care refuzăm să ne copilărim, care nu ne dorim cai, nici pietre, nouă ăstora căroră, încă de pe acum, ni s-a făcut lehamite de alb și de mireasmă sură, fiindcă ne acceptăm destinul de oameni, nu râvnim să ne eliberăm nici de rațiune, nici de responsabilități, nici de nobilele suferințe legate de condiția noastră ome-

nească — nouă ăstora nu ne rămîne decît o nădejde: că moda albelor garoafe, moda candorii e, ca orice modă, trecătoare. Și că va trece încă înainte de a se fi generalizat. Nu-i cu puțință altfel într-o țară al cărei popor l-a creat pe măstrușnicul Păcală, ivit anume ca să-și ridă drf candizi. Nu-i cu puțință altfel într-o țară al cărei

popor are inscise pe cartea lui de vizită numele lui Eminescu, al lui Creangă și Caragiale, necruțătorul cu toți moftangiii. Și pe cel al lui Sadoveanu, a cărui opinie despre candidul perfect o vom afla recitînd *Creanga de aur*, de unde ne va întîmpina, senin și timp, Kir Filaret, parazitul practicînd milostenia.

**radu ionescu**

## **valoarea spirituală a aurului**

Tezaurul din El Dorado ne-a poftit în mijlocul unei lumi de un fast uluitor și tragic (prezentat nouă de către *SOBEPA* — Societatea belgiană pentru promovarea artelor) — mărturie a nivelului artistic uimitor atins de populațiile revoluate ale Columbiei, dar și un act de acuzare, perpetuat peste timp, la adresa conquistadorilor spanioli care, orbiți de strălucirile aurului, au ucis și jefuit, oprind în loc evoluția unei culturi artistice de mare și rafinat gust. Expoziția ne-a prilejuit demitizarea legendei, făcîndu-ne să trăim, un timp, în mijlocul unor lucruri a căror existență, la vremea lor, nu era sinonimă cu bogăția materială, așa cum au socotit ocupații, ci ou bogăția spirituală, cu acea nevoie imperioasă de simboluri palpabile și de frumos.

Arta aceasta, vecină și rălativ paralelă în timp cu culturile Maya și Aztecă, își poate găsi referințe stilistice, decalate uneori cu secole, în aspecte ale arheologiei spațiului mediteranian, constituînd astfel o verigă în plus la acel lanț pe care îl reprezintă geniul uman. Desfășurată de-a lungul unei perioade de peste două milenii, prelucrarea aurului cunoaște în evoluția sa

practica unor tehnici pe care, în mod curent, le voiam descoperiri ale Europei. Ele sînt cu atît mai prețioase cu cît nu erau puse în slujba împodobirii unor obiecte de de cult sau mărturii ale puterii ci, mai ales, a obiectelor curente, în această bogată țară — natura i-a fost mai generoasă cu aerul decît cu fierul — aflăm că, în secolul al XVI-lea, oamenii preferau să-și potcovească caid cu potcoave de aur, acelea de fier fiind ou mult mai scumpe. Este ușor de înțeles cum un singur exemplu ca acesta — ca să nu mai pomenim de adevăratele comori de aur și smaralde pe care suveranii, ia investitură, le aruncau într-un lac, în semn de ofrandă — era suficient pentru a stîrni cupiditatea dusă pînă la cruzime a invadatorilor. Dar, mai mult încă, aproape pînă în zilele noastre, arheologia ilicită și căutătorii de comori care nu le sfiau să jefuiască mormintele s-au lăsat atrași da puterea malefică a aurului. Colecționarea pieselor vechi, pusă sub semnul salvării lor, a început nu de mult, iar astăzi Bogota se mândrește ou un Muzeu al Aurului în care peste 15.000 de obiecte vorbesc despre oameni buni și oameni răi,

despre muncă și nevoia de frumos, despre dragoste și rafinament.

Sarcina organizatorilor expoziției — Jeanind See și Jos Petros, împreună cu colegul lor român, Ovid Blidariu — a fost fără indoială, dificilă, valoarea artistică a pieselor neputînd fi ruptă de voalul de mister care le-a înconjurat întotdeauna. De aceea soluția de a ie prezentă în vitrine luminate, tot restul sălii fiind în întuneric, a fost excelentă. Sentimentul că ascuți mesajul unor oameni care au murii după ce și-au înfrumusețat viața grea pe care o duceau, apare evident și emoționant. Gruparea obiectelor în vitrine s-a făcut pe categorii, respectîndu-se stilurile, adică școlile care se definesc prin forme și decorație. Chiar dacă cronologia nu a fost riguros respectată — ele altfel mai sînt încă divergențe de opinii în acest sens — expoziția ne-a dat o imagine a evoluției unui meșteșug dus, de multe ori, pînă la perfecțiune.

Primul stil, *Calima*, al cărui nume este un reper geografic, se caracterizează printr-o mare varietate de forme a obiectelor de podoabă. Precizia, suplețea și minuția lucrăturii au făcut pe unii specialiști să afirme că „artizanii din Calina tratau aurul ca și cum ar fi avut flexibilitatea pielii”. Este greu să nu zăbovim cu amintirea asupra unei măști mortuare, a unui splendid pectoral sau în fața unui ac de podoabă, încununat cu o pasăre de o prestanță autoritară și modestă, totodată.

Stilul *Mustea*, reprezentat în special prin podoabe pe care le purtau războinicii — uneori adevărate platoșe de aur eare-i apărau de săgețile vrășmașilor — stă mărturie migalei cu care cizelura fină și filigranul se imbinau. Figurile antropomorfe (*Tunjo*) atestă pasiunea pentru ornament și bogata inventivitate a artizanilor. Stilul *Quimba-ya*, de un deosebit renume în chiar epoca conchistei, este socotit drept stilul clasic columbian, datorită perfecțiunii formelor, a liniilor un-  
duioasa cit și a utilizării unei teh-

nici dificile, dar de mare eficiență. Stilul *Sindru*, reprezentant în expoziție prin cîteva obiecte de podoabă, evocă o epocă în care locuitorii ridicau temple ce puteau cuprinde pînă la o mie de persoane, mărturie suficientă pentru a ne da măsura unei străluciri cu mari rezonanțe asupra tuturor vecinilor. Stilul *Tairona*, ilustrează zona arheologică cea mai populară și evoluată, cu așezări omenești numărînd mii de case din piatră. Printre piesele de podoabă se remarcă colierele în care aurul se învecina cu cornalina, în armonii somptuoase și severe. În sfîrșit, stilul *Tolima*, probabil cel mai vechi în timp, împreună cu *Calima*, denotă puternica înclinare a decoratorilor spre stilizare, într-un gen care nu a influențat însă dezvoltarea meșteșugului regiunilor învecinate.

Expoziția închinată unei arte atît de puțin cunoscute nouă a fost o înecintare și o revelație. De la o piesă la alta pătrundeam mai adine în această lume de basm, care a atras invidia și înverșunarea ocupanților. Rezistența ca și sacrificiul localnicilor au aureolat podoabele făcute timp de mii de ani cu valoare mult mai mare decît aceea a metalului prețios sau a pietrelor nestemate.

Pentru noi, aceste somptuoase rămășițe sînt mesajul unor oameni care, în ciuda adversităților, a lăcomiei și a forței, au izbutit să trăiască și dincolo de moarte. Dacă vizitînd expoziția ne-am fi oprit doar la frumusețea și marea inventivitate a tezaurului expus, desigur că ne vom fi îmbogățit cunoștințele și înocintat ochiul. Însă expoziția trebuie privită, în egală măsură, ca un omagiu adus acelor creatori anonimi care au reușit să trăiască și în afara spațiului și a timpului lor. Ei ne ajută să legăm trecutul cu prezentul, prin mesajul frumosului.

Fiecare vizitator care a ridicat perdeaua ce acoperă trista dar strălucitoare istorie a acestui tezaur depune, prin însăși prezența sa, o floare în amintirea acelor care au lucrat aurul din dragoste pentru frumos.

andrei savu

## eclipse de poezie

Sintem, de obicei, și pe bune temeuri, destul de mândri de nivelul poeziei românești contemporane, încât observarea unor fenomene mai rare, cum sânt „eclipsele”, nu ne poate tulbura seninătatea. De altfel, nici nu ne-am propus efectuarea vreunui studiu, ci numai semnalarea câtorva inexplicabile scăderi ale exigenței la două reviste literare, indeobște severe sub acest unghi. într-un număr mai vechi al „României literare”, a apărut o coloană de patru poezii semnate de Haralambie Grecu, nume pe care nu ne amintim a-l fi întâlnit până acum deasupra sau dedesubtul altor producții similare. Să fie un debutant? După unele semne (apeluri la mitologia greacă, prețiozități de limbaj și de ton, etc.) pare mai curînd un veleitar cu vechi state de serviciu. Citindu-l, vorba domniei-sale, „*mă revoltam cu zvon oprit i De-atîta lipsă de măsură*”. Locul său, în cel mai bun caz, era — credem — la „Index”. Cam în aceeași vreme, „Lucaefărul” a publicat, printre altele, citdva poezii de Mihai Velcescu, Dumitru Stancu, George Țârnea. Primul dintre aceștia îngână un „Cintec” incoerent și se zbate gemînd „Prin solzii ghicitorii”, fără să spună absolut nimic. Simplist — didactic vorbind, și forma și conținutul sînt sub orice nivel azi acceptabil. Al doilea aspirant la gloria poetică se plasează, cu „ducele alean”, „aripi triste, dulci”, „noapte și viață în melancolie”, „a vieții floare”, într-un context, să zicem, preeminescian, fără — bine înțeles — candoarda și scuza ingenuității protagoniștilor aceluia moment. Ultimul... și, cel mai puțin important dintre susamintiți scrie „Elegia pietrelor” într-un ritm sincopat — ceea ce, raportat la in-

tenționalitatea gravă este, fără răutate, de tot hazul. Efectul, desigur nescontat, este atît de năucitor-ridicol, încît „elegia” ar merita integral citată. O antologie a erorilor poetice n-ar putea s-o ignore. Și, ca să nu fie supărare, același autor publică, mai de curînd, în „România Literară”, „elegia fluturilor” — de aceeași calitate, egalată, poate, numai de „Minzul” lui T. Plop, care zburdă în vecinătate. în „Lucaefărul” și-a trimis razele curcubeului său Mariana Filimon (apele frez, iarna mov, lacrima neagră, fata albastră, floare albă), Ștefan Radof se lamentează că bidiviii iubitei „prin aere n-au drum”, iar „autodafatul” Nicolae Pascu inserează o scrisoare de recunoștință personalului medical care i-a salvat viața și care, pentru o asemenea faptă, ar fi meritat cîteva rînduri omenești trimise cu poșta. Performanța nise pare rarissimă și cităm cu regretul imposibilității reproducerii integrale — dată fiind lipsa unei rubrici de umor în revista noastră — și cu speranța că vom atrage atenția „Urzicii” asupra autorului: „*Se-aude-n aule de stetoscop I concerte-n negru dur major I le dirijînd tamburi loviți de-amoc I cu cozi de coase si topor I și-o orgă crepitant și cavernos I burduful și-l dezumflă-n alveole I zîfîrul, son de carii ros I se stînge-n pieptul de viole, li In gara albă cu peron dantesc I in fundul laptelui galactic t linii încep și se sfîrșesc I se-ncrucîșează chiromantic. / Se-aprînde-n cranii și se stînge I de magii nevăzuți un far / și sar răsucile-n meninge I după hatîrul marelui acar, I ... ș.a. m.d. Aferim !*

Eclipsele sînt, se știe, fenomene nare. De aceea se și consemnează.



## există critici care ...

Nu trebuie să fii specialist în muzicologie pentru a gusta cartea lui Pascal Bentoiu „Imagine și sens”. O inițiere scrisă alert, simplu, inteligent, cuceritor, despre „spațiul sonor” și structură, despre „structură și configurație”, despre posibilitatea sau imposibilitatea de a defini sensul *muzical*, despre „fundamentele obiective” ale acestuia, despre „adecvarea mijloacelor la expresie”, despre „etic și estetic” în muzică. Concomitent, o interesantă incursiune în concret, cu „date estetice în muzica contemporană”, în „probleme ale muzicii noi”, ale „inoirii necesare” în „critica și analiza” unei lucrări muzicale. Paralelele între personalități îți rămân pregnant în memorie, ca de pildă aceea între Bruckner și Ravel. Studiul formării conștiinței muzicale a școlarilor interesează deopotrivă specialiștii, cadrele didactice și poate și părinții. În genere, s-ar putea spune că unele din problemele criticii muzicale privesc nu doar pe oamenii de specialitate, ci, mai larg, publicul și artistul. Căci discutând „funcțiile criticii” în „a informa publicul despre activitatea artistică”, dar și în „a constitui pentru artist un soi de public ideal”, în stare să trezească încrederea față de judecățile sale de valoare, autorul confruntă aceste deziderate cu realitatea, iar concluziile sînt interesante pentru orice creator de artă. Fiindcă, „Ce constatăm în fapt? Există — tară îndoială — critici care își îndeplinesc cu decență, cu talent și cu tactul necesar rolul. Ei sînt, în aceste cazuri, nespuse de prețioși, și n-ar putea fi îndeajuns lăudați. Există alții care-și trădează menirea

și p'între aceasta nu vor putea ti niciodată blamați îndeajuns... Un critic fără pregătire, talent, discreție și onestitate poate deveni o calamitate publică și trebuie considerat în consecință. După cum, m comedia lui Aristofan, păsările se instalaseră între cer și pămînt, făcînd imposibile contactele zeilor ou oamenii și viceversa, tot astfel tagma criticilor nechemăți se instalează solid... pe tărîmul presei, falsificând și deformînd mesajele artiștilor către public și reacțiile publicului destinate artiștilor. Acest gen de critici, din clipa în care realizează valoarea strategică a poziției ce ocupă, iau poziție paternalistă atît față de artist cît și față de public, emit morale, stabilesc și distrug reputații, fac — cum se spune — ploaia și timpul frumos în domeniul „lor”. O mie de oameni ascultă o lucrare, dar alți o sută de mii vor citi a doua zi părerile „criticului” și bună parte din ei vor fi destul de naivi să le ia în serios... Pentru că o mie de oameni pot fi sincer entuziasmați de o lucrare, dar dacă — cum se mîtimplă — au surpriza să citească a doua zi că au fost niște imbecili și că lucrarea (care dintr-un motiv sau altul n-a plăcut criticului) e de fapt proastă, ei vor fi îndubitabil derutați (autoritatea cuvîntului tipărit), fără a mai pune ia socoteală că alți treizeci de mii vor rămîne convinși (pe neauzite) că lucrarea nici nu merită să fie ascultată. Și invers ...Adăugați la aceste riscuri și tirajele volumelor de poezie, și veți vedea imediat cît de veridic s' aplică observațiile lui Pascual Bentoiu nu numai la critica muzicală...

**gabriel stănescu**

## **limbă și literatură pentru elevi.**

Primul număr al revistei *Limbă și literatură pentru elevi*, redactată de Societatea de științe filologice, se impune printr-o aleasă ținută, prin varietate și echilibru. De bun augur eforturile colectivului redacțional care converg spre o lărgire a sferei interesului pentru literatura contemporană, spre o nouă orientare a mișcării literare în licee.

Consemnăm articolul lui Tudor Oprea intitulat *Exemplara adolescență a marilor scriitori*, dialogul cu poeta Ana Blandiana, despre condiția debutului poetic, precum și paginile de literatură originală, „Șarutier de creație” la care colaborează câteva certe speranțe din rindul celor mai talentați elevi, laureați ai concursurilor de literatură, prezenți deja în unele publicații centrale și în revistele de cultură. Remarcabile, poeziile semnate de elevii Dinu Adam, Doina Pop, Lelia Rădulescu, Olga Neagu, Anca

Bejan, Marian Flămând, Dan Nicolau și fragmentul de proză „Capul de pod” semnat de Cornel Toader. Traducerile în franceză ale Olgăi Tătara (George Topirceanu : „Balade de mort”, Nicolae Labiș : „Fiancailles”) se susțin printr-o surprinzătoare cunoaștere a echivalențelor de limbă și a mijloacelor poetice.

La rubrica *Viața cărților*, eleva Rodica Cetrechi discută pe marginea „Necuviritelor” lui Nichita Stănescu și a recentului volum de versuri „Jungla marină” al colegului de generație, Vasile Poenaru.

Salutând micul eveniment revuistic, nu putem să nu ne asociem afirmației exprimate în paginile revistei, potrivit căreia „*Limbă și literatură pentru elevi*” tinde să devină o prezență de prestigiu prin meritul colaboratorilor săi, astăzi anonimi, miine poate nume sonore în cadrul literaturii române.”

I. t.

## **simona nistor**

Aparent, Simona Nistor pictează flori. La intrarea în Expoziția pe care artista a prezentat-o publicului, acesta a fost desigur impresionat de grădina fermecată care i se înfățișa privirilor.

Am cântărit bine cuvântul „aparent”, înainte de a-l așterne pe

hirtie. Probabil că privitorii, după ce vor fi văzut expoziția, vor fi căutat să identifice „ce anume flori” erau cele pictate nu pe hirtie, nu pe lemn, ci pe unul din cele mai vechi, cele mai fragile dintre materialele inventate de om : sticla. Și eu zic : Simona Nistor nu

pictează flori, mai degrabă creează „sugestii” de flori, „impresii de flori”, „interpretări” de flori.

„Dioteul” inspirației se produce, desigur, de la un prim contact cu modelul real: o lea, o cală, o albăstruță, o glicină, un fir de iarbă... Sensibilitatea artistei receptează aceste fioruri vii ale naturii, aceste suflete materializate ale pământului, le culege, le pune în glastre (fereastra locuinței sale este întotdeauna împodobită cu o floare) și le transpune, printr-un act aproape inițiativ, așa spune, pe sticlă. Nu folosește pensula. Pensula ar însemna, pentru ea, „obiectul” care! ar întrerupe vraja ce s-a creat între floare și ochi și suflet. Culoarea, presată din tub, e luată cu degetul — și atunci degetul e prelungirea sensibilității, degetul este însăși artista, care creează o floare nouă, neținând seama de nici o lege a botanicii sau de vreo altă lege a naturii. Din când în când o sugesție „figurativă” „reifică” modelul. Impresionante pentru că artista creează florilor decorurile cele mai apropiate, climatul în care bănuim că s-a putea dezvolta. Un mac, o lea, un imens crin roșu — flori dramatice — vor avea o amănunțată dramatică, de culori sumbre, străbătute de fulgerări verzi și albastre. Dar o albăstruță, o glicină? Vor fi înmuiate într-o atmosferă

inefabilă, aeriană, evanescentă ca o auroră mîngiată de un soare încă blind și nehotărît să lovească.

Pictura Simonei Nistor e și tradițională și modernă. Tradițională, în sensul că pictorița a ținut seama de legile picturii pe sticlă, punind în valoare totală bogăția și strălucirea cromatică, în care decorativul se imbină îndrăzneț cu picturalul. Sensul modern al acestor picturii rezultă din încercarea, însoțită de atâtea izbinzi, de a conferi picturii pe sticlă o autentică picturalitate a materiei, în game și acorduri inedite, personale.

Un acut simț al culorii o face să atace registrele cele mai diverse, după cum am mai spus, amintind, nu de puține ori, lucrările similare populare, dar mai subtil armonizate decît acestea.

O altă calitate a picturii pe sticlă a Simonei Nistor este un lirism subsumat de o autentică poezie, de o grație și de un rafinament original care se degajă din mai toate lucrările. Aceasta vădește nu numai un temperament liric, ci și o reală putere de exteriorizare artistică.

Vocația Simonei Nistor s-a manifestat la maturitate. Vibrînd de pasiune pentru ceea ce face, și va mai face, ea se întrebă: „și acum, să continui?” Răspunsul nostru a fost: bine înțeles! După ce prima surpriză s-a consumat, urmează, mai mult ca sigur, certitudinea.

## **vlaieu bârna**

## **retrospectiva lola schmierer-roth**

Organizată de muzeul de artă modernă și contemporană din Galați, retrospectiva Lola Schmierer-Roth aduce în actualitate numele unei artiste care în perioada inter-

belică a figurat printre cei mai cultivați și mai originali creatori plastici din țara noastră. Lucrările ei au fost expuse, ani în șir, la Salonul oficial, apoi încununată cu

premiul Anastase Simu în 1932 și-a dobândit o notorietate pe care expoziția personală din 1935 avea să i-o statornicească definitiv în lumea iubitorilor de artă și a cunoscătorilor.

Cele dintâi lucrări datează din 1917 și ele au fost concepute sub influența unor maeștrii ca Van Gogh și Edward Munch. Perioada oare a urmat o conduce pe artistă la elaborarea altor forme plastice, de factură mai abstractă- Parabola și simbolul erau noile valențe pe care pictura și grafica din pragul deceniului al treilea le încorporează valorilor de comunicare ale artei și expresionismul german devine școala acestei epoci, iar Berlinul centrul lui radiant. Tocmai în acel timp pictorița se stabilea la Berlin, în casa bunicului ei, filologul Heimann Tiktin, studiind cu pictorul expresionist Willy Jaeckel. În 1922 va expune pentru prima oară la *Graphisches Kabinett* din capitala Germaniei.

Sînt foarte\* grăitoare lucrările Lolei Schmierer-Roth din această a doua perioadă, în sensul că ele și-au păstrat intactă valoarea estetică, dar în același timp și valoarea de document asupra unei epoci. Pentru că arta de după primul război mondial nu mai avea întru nimic de-a face cu arta-divertisment de tonalitate „rose bombon” a burgheziei și a iunkerilor galanți. Trecuse timpul aventurilor de alcov, al bățăliilor cu flori și al duelurilor. Epavele acestei lumi apăreau acum în deselnele lui Grosz, în vreme ce ex-kaizerul tăia lemne, cu un fierăstrău de mină, în Olanda, iar ziarele îi publicau această poză foarte sportivă lângă amplele reportaje care vorbeau despre greve, șomaj și sinucideri din cauza mizeriei. De aceea, tematica socială se va înscrie într-o mai mare măsură în agenda creatorilor demonstrînd încă o dată că principiul vaselor comunicante se aplică și în rldlația viață-artă. Este semnificativ, în sensul celor spuse mai sus, că Franz Masserel, gravorul belgian, în această perioadă și-a cucerit notorietatea. Dar din-

colo de tematica socială propriu zisă, dincolo de teze și de mesajele programatice, într-o sferă mai largă, arta acestui timp operează o captare a umanului. Ea descoperă viața interioară a oamenilor și a obiectelor legate de viața oamenilor, acel vag al existenței care duce la alienare și la un sentiment al fantasticului cotidian. Portretele și peisajele Lolei Schmierer-Roth se află pe această linie, dar păstrînd grifa propriei personalități.

Între 1932 și 1935, cum aflăm din catalogul expoziției, pictorița a studiat — cu unele întreruperi — cu pictorul francez Andre Derain, în dezvoltarea sa, pe parcursul acelor ani, cînd pictura Lolei Schmierer-Roth s-a organizat în forme geometrice, trebuie ținut seama și de îndrumările pe care i le-a dat pictorul și marele profesor Ion Theodorescu-Sion. Lucrările în ulei și cărbune, din perioada respectivă, ne vorbesc îndeajuns de perfectul echilibru al proporțiilor și de știința desenului pe care artista o stăpînește.

Ultima perioadă a celor 60 de ani de activitate bogată și diversă este de fapt perioada care conferă personalitate operei Lolei Schmierer-Roth. Producția din acești ultimi ani se detașează net de restul creației, dar fără a fi semnul discontinuității în ordinea valorii artistice. Cristalizarea originalității de acum se bazează pe asimilările anterioare. Artista optează pentru expresia directă, pur plastică- O imagine sintetică, o trăire artistică autentică în adevăratul înțeles al cuvântului.

Relativ la ceea ce caracterizează creația pictoriței de la Galați, transcriem din catalog cîteva rînduri: „De-a lungul carierei artistice, Lola Schmierer-Roth a fost atrasă de transparența și fluiditatea culorii foarte diluate. Aceeași preferință o întâlnim și acum, indiferent dacă este cazul unui *peisaj în trei culori*, al unui *portret* meditativ, al unor *figuri în repaus* sau al unor motive muzicale cu rezonanță în sufletul artei. De fiecare dată ne întîmpină acea caldă și discretă poe-

zie cromatică rezultată din dispunerea pensulelor ușoare și vibrante, care simplifică imaginea reală pînă la transfigurare. Formele anatomice devin simple linii sugestive, soliditatea volumelor se inlocuiește cu nobila armonie a petelor de culoare. Albul hîrtiei concură ca și culoarea la închegarea imaginii, la constituirea atmosferei artistice".

Pentru deosebitul interes pe care pictura și grafica Lolei Schmierer-Roth îl poate trezi în cercul profesioniștilor și-a celor ce urmăresc mișcarea plastică din țara noastră, nădăjduim că retrospectiva de la Galați va onora, în curînd, și una din sălile de expoziție ale Uniunii Artiștilor Plastici din București.

## radu rupea

### nocturn *Ml s* „cu cînt cînt, atîta sînt”\*

Bogăția și varietatea unui folclor, cum este cel de care dispunem, impune mai devreme sau mai tîrziu creatorilor culti să-și precizeze atitudinea față de el. Se pare că, în sensul coregrafic, asistăm la un moment de efervercență în domeniu, o dată ce după consemnarea „Nunții în Carpați” ne aflăm în fața datoriei de a consemna „Nocturn VI” al lui Țândărică, exact subintitulat „Cu cînt cînt, atîta sînt”. Spectacolul poartă amprenta distinctă a două mari personalități ale scenei bucureștene: cea a inițiatoarei Miriam Răducanu și cea a zguduitor de complexe Olga Tudorache. Cum ne aflăm într-un colț de revistă împrumutat cu generozitate dansului, trebuie să facem marea nedreptate de a-i oferi actriței numai elogiile, nu și analiza noastră. Ne mișgîiem cu această „floare de hîrtie”, cum spunea undeva Argezi.

La vremea cuvenită, în imediata proximitate a premierei, presa și-a exprimat opinia despre „Nocturn VI”. Prin forța lucrurilor, acest cuvînt a fost unul de ansamblu și nu și-a nuanțat judecățile pînă la nivelul exclusiv al coregrafiei, încercăm să suplinim această lipsă, acum și aici, socotind că

importanța estetică a „Nocturnului” este cu totul de excepție, atît în marile lui izbînd cît și în eșecurile pe care le vom semnala.

Coregrafia cuplului Miriam Răducanu-Gh. Căciuleanu (cărui i se adaugă de această dată Raluca Danegic, ca interpretă) pornește de la ideea că orice muzică este dansantă, dacă încerci să exprimi în primul rînd semnificațiile ei emoționale originare și, abia apoi, pe cele strict muzicale. Alfabetul coregrafic al exprimării, de un salutar eclectism — în sensul că nu refuză nici „clasicul”, nici mișcarea „din viață”, nici cuceririle expresionismului — nu se hazardază în limitări „Jtnografice. Socotind ca motor original al cîntecului sentimentul universal valabil la orice meridian, coregrafia îl va exprima tocmai în universalitatea lui. Citatele folclorice sînt, deci, excluse, după cum este exclus și decorativul gratuit. Singurul apel vizual la caracterul popular al sursei de inspirație este o anume vigoare frustă a mișcării, o anume „forță naturală”, care vine tot din sentimentul tîlmăcit plastic și corporal. Enunțînd aceste teze, am enunțat implicit și criteriile de apreciere ale dansurilor (facem

abstracție de cel al acurateții tehnice și al condiției fizice a interpreților, criterii care sînt de la sine înțelese ca satisfăcute impecabil de niște mari dansatori, cum este cazul celor de față): tălmăcirea fidelă a conținutului emotiv-ideatic al pretextului muzical și gradul de expresivitate a dansului respectiv.

Dovedind polivalența coregrafilor și interpreților, reușitele spectacolului se plasează atît în zona intensității tragice sau baladești, cît și în zona risului, care fixează uneori grotescul. Din păcate (sau poate din fericire, în sensul plăcerii resimțite la întîlnirea cu un vechi prieten), două dintre aceste realizări nu sînt lucrări noi: „Blestemul de dragoste” în versiunea Măriei Tănaș și „Miorița”. Cel dintîi este una dintre piesele de rezistență din repertoriul Miriamei Răducanu. Chiar dacă, față de alte formule ale dansului, există aici o anume simplificare a mișcării, o plasare și mai rezolută în sfera hieraticului, marea inovație rămîne extra-coregrafică, respectiv recitarea — fără melodie — scoțînd uluitor în evidență existența motivului melodic în textul însuși, prin alterarea silabelor lungi cu oale SiCurte, prin accente și pauze, etc. În „Miorița”, față de interpretarea din Nocturnul intitulat „Declarație patetică”, Căciuleanu a cîștigat un plus de nobil și reținut patetisim, punctat de intervențiile grațioase ale partenerii sale. În contrast cu tot ceea ce însemnează „pas-de-deux” (căci un „pas-cle-deux” este de fapt „Miorița”, un duet) eroul dansului, ea în baladă, rămîne „ciobanul”, cel căruia coregrafia i-a încredințat mesajul expresiv al compoziției.

Dintre dansurile noi, premiere pentru public, două bocete remarcabile, ce par că își dau unul altuia replica („Bocet la frate”, dansat de Raiuca Ianegic, și „Fire, fire, trandaffire”, dansat de Miriam Răducanu, partenerul său ne avînd decît sarcini oompfementare) se plasează în zoinla marilor reușite, în fața durerii care împietrește mișcarea și cuvintele pălesso, iar despre aceste două dansuri nu se poate

spune nimic mai mult decît spun ele insele. „Cîntecul bărbătesc”, o deosebit de interesantă polifonie românească, este tălmăcit de Căciuleanu în sensul unei statuare grandiori a muncii. Bustul gol și, ca singură recuzită, o bătă, îi sînt suficiente dansatorului pentru a zugrăvi noblețea, dar și restriștile efortului. O anume încetineală, am spune chiar greutate, impusă mișcării constituie secretul forței de a impresionarea a acestui dans. „Al dracu' e omu-n lume”, un cîntec de masă al trubadurului mahalalei buoureștene Lache Găzartu, bruschează nota de austeră ținută stilistică a spectacolului. Oa și în oimtae, în dans se învîlmășetea cu o amețitoare forță vitală, elementele dansului „de salon” cu rudimentele „jocului de doi” și cu subtile observații caracteriologice. Se rade, se rade în hohote pentru că niciodată dansul nu a fost mai buriesc, fără intervenția nici unui element literar, extra-dansaiu.

Deși plasat înaintea finalului ce explodează ca o bombă de multicolore artificii cu „Al dracu'...” , dansul pe textul snoavei „Mamă hai !” este, într-un anume sens, culmea „Nocturnului VI”. Se confruntă aici direct două forțe scenice rar întîlnite, două talente cu totul ieșite din comun. Olga Tudorache și Gh. Căciuleanu, fiecare cu armele sale. Ochi în ochi, unul recită un text de un umor care atinge colosalul, iar celălalt îl dansează. Vigurosul corp al flăcăului prost se ia la trântă ou toată existența, este înfrînt și se ridică de jos pentru a învinge, în final, sjenin, fără să-și dea seama că însăși această victorie îl pecetluiește definitiv. Este și o demonstrație a forței pe care o pot degaja autenticele talente într-o colaborare perfectă, oare ține mai puțin de acte diplomatice și mai mult de înțelegerea specificului partenerului.

Adăugînd forma deosebită, surprinzătoare evoluție ascendentă a Ralucăi lamegic, epuizăm ceea ce este remarcabil în „Ou cit cînt, atita sînt”. Este, în fond, enorm pentru un singur spectacol, oare ași propune să soluționeze (sau să-i ofere soluțiile posibile) o problemă pe cît

de spinoasă, pe atât de original abordată : preluarea în dansul de concepție modernă a tezaurilor de artă populară sau, oum frumos spune Radu Stan în programul de sală, „o formă de veghe contemporană la semnele artistice ale trecutului”.

Multe, poate majoritatea, dacă ar fi să numărăm pe degete, dintre dansurile componente ale „Nocturnului” rămân în anonimat, repetându-se unul pe celălalt într-o zonă prea facilă, „jucăușe”. O anume neînțelegere, probabil, a fondului sentimental care a generat melodiile și o anume sărăcire a inspirației de marile realizări citate, au generat situația pe care o regretăm mai mult sentimental (e cazul dansurilor „Tocănelele”, „Urare”, „Riuleț de ploaie”). „Hăuliturile” și „La poartă” păcătuiesc printr-un anume haotism al imaginii coregrafice, cel din urmă fiind și complet alături de

sensul muzicii : o suavă doină de dragoste pe care Miriam Răducanu brodează imaginea unei fetișcane cam năuce și cam gen „p'oasrta satului” (? !). E păcat. E păcat mai ou seamă pentru că exigențele, poate exagerate, pe care le avem față de un spectacol ce poartă girul coregrafiei și personalității Miriamei Răducanu le-am desprins de la ea însăși, de la tenacea activitate pe care de atât amar de ani o urmărim ou nedesimnițită admirație.

Obiecțiile noastre constituie un moment pe care nu-l putem evita, dacă vrem să fim complet cinstiți atunci cind subliniem importanța estetică pe care o are „Nocturnul VI” și atunci când ne bucurăm de succesul de casă ipe care îl cunoaște. Căci publicul bucureștean (și nu numai el !) are nevoie de asemenea spectacole.

**ioan massoff**

## **cîteva amănunte noi despre caragiale**

Semnalarea unor amănunte puțin cunoscute din viața unor mari scriitori, fără să răstoarne ideea generală pe care ne-am făcut-o despre ei, poate umplea goluri în biografia lor. Cu aceste gânduri ne oprim azi la I. L. Caragiale, de la moartea căruia s-au împlinit 60 de ani.

Astfel, după cum prea bine se știe, Caragiale a fost oitva timp revizor școlar, mai întâi (în 1881) în circumscripția districtelor Suceava și Neamțu și-apoi la Argeș-Vilcea.

Pentru marele scriitor revizoratul nu a fost o simplă sinecură. Ne-o dovedesc unele cereri ale revizoratului adresate prefectului județului Vilcea. (puse la dispoziția noastră

prin amabilitatea directorului filialei Arhivelor Statului Rimnicu-Vilcea, Corneliu Tamaș)

Dacă la 14 aprilie 1882, revizorul școlar I.L. Caragiale se declara „gata a porni la inspecțiunea școlilor rurale”, ia 4 august al aceluiaș an, el se adresa prefectului : „Urmind a ținea conferințele pedagogice anuale cu învățătorii din Vilcea... binevoii a face să le vină acestor domni la cunoștință... că la arătatul termen, la orele 12 amiază, să se afle toți la Rimnicul Vilcea, în localul școlii de băieți”. Conferințele pedagogice au avut loc Caragiale și-a luat funcția în serios. (Arhivele Statului, Prefectura jud. Vilcea, dos. 2/1882, fila 89)

În primăvara lui 1903, Caragiale (retras un moment din arena vieții publice după rușinoasa achitare a calomniatorului Caion) a plecat într-un turneu cu trupa popularului actor Albert E. Leonescu (zis Vampiru din pricina unei curioase conformații a buzelor) S-a jucat *O scrisoare pierdută*, iar în pauza Caragiale a citit schițe de-ale sale. După o vreme am identificat, în martie 1903 „Trupa Vampiru” a jucat la Galați și Brăila, apoi la Birlad. Pe Cațavencu îl interpreta Constantin Radovici (ce va fi lansat de A. Davila ca unul dintre cei mai buni actori de dramă ai noștri, din nefericire cu o viață scurtă); pe Cetățeanul turmentat îl juca Vampiru. În vara anului 1885 s-a deschis grădina „Stavri” (ce se afla pe strada Academiei, pe locul unde

este intrarea cea nouă a Institutului de Arhitectură), cu comedia în trei acte *La ofițerul stării civile*, localizată de Paul Gusty și I. L. Caragiale. E una dintre dovezi că opera dramatică a lui Caragiale (chiar sub forma de localizări) nu s-a mărginit doar la cunoscutele piese și traduceri.

La o reprezentație dată la Teatrul Național „în beneficiul” lui Mihail Mateescu (primul interpret al Cetățeanului din *O scrisoare pierdută*) s-a reprezentat în seara de 1/13 mai 1885 și comedia *Cearta pentru revizuire*, localizare de Paul Gusty, ceea ce denotă că evenimentele din 1884, privitoare la revizuirea Constituției și legii electorale, n-au inspirat numai pe Caragiale. Dar nu a rezistat decât piesa lui Caragiale.

## tereza periș

### i.1. caragiale în ungurește

Operele marelui nostru clasic încep să depășească în ultimii ani ai veacului trecut granițele și limitele limbii. (*Domnul Jancso în București*, în *Românul*, 1892, i3/25 mai) Din primii ani ai secolului nostru, după operele lui Alecsandri, Bolintineanu, Eminescu, Coșbuc, Vlahuță, Slavici și Delavrancea, proza lui Caragiale apare din ce în ce mai frecvent în traducere maghiară, între cele două războaie mondiale, revista clujană *A Hirnok*, (1925, 1 și 15 septembrie) publică *O făclie de Paști*, în traducerea profesorului, Márton János, în revista arădeană *Vasárnep* (1926, 24 ianuarie) apare *Vizita*, tradusă de profesorul dr. Bitay Árpád, revista clujană *Erdelyi Hetikon* (1938, nr. 3) publică *O făclie de Paști* în traducerea lui Szabó István, iar în revista

bilingvă *Aurora* (Oradea, 1923, nr. 3) apare *Ultima oră* — Iară mențiunea traducătorului, sau în revista clujeană în patru limbi *Cultura* (1924, ar. 4) apare *La hanul lui Mîrjoală*, în traducerea lui Jaklovsky Denes.

Prima reprezentație a unor opere caragialene, *Năpasta*, tradusă în ungurește sub titlul *Ana*, de profesorul Alexics György, s-a efectuat de către „elevii și elevele școlii teatrale a dlui Solymosy Elek, artist bine apreciat în Teatrul Popular din Budapesta”, la 14 iunie 1903. (*Caragiale în ungurește*, în *Familia*, Oradea-Mare, 1903, nr. 18.); în scurtă vreme, această piesă a fost reprezentată în stagiunea 1904—1905 și la Teatrul Național din Budapesta. (Engel Károly *Solymosy Elek. Adalek a Tnyagar-roman mUvelodesi kapcsos-*



latok történetéhez, in *Nyelv es irodalomtudományi közlemények*, Cluj, 1957, nr. 1—4).

Cu ocazia procesului calomnios al lui Caion împotriva lui Caragiale, datorită citorva exponenți de seamă ai criticii și istoriei literare, ca Bayer Jozsef și Jancso Benedek opinia publică maghiară a început să se familiarizeze cu creația lui Caragiale. (Jancso Benedek a manifestat un interes deosebit față de Caragiale și în special față de *O scrisoare pierdută*, precum și față de alte scrieri în proză ale scriitorului — după cum se semnalează în ziarul *Románul* (1892, 25 mai).

În 1912, scriitorul Kuncz Aladár și cercul de scriitori grupați în jurul revistei *Nyugat* din Budapesta căruia i se alătură și Adv, vor să reprezinte piesa lui Emil Isac, *Maica cea tinără*, la teatrul Magyar Színház. „Proiectul inițial se modifică, concomitent cu prezentarea piesei, într-un act, a lui Isac, se va prezenta și *Năpasta* lui Caragiale, precum și o piesă, din tinerețe, a lui Ady, *Preoteasa Ileana*. Cu această ocazie era vorba nu numai despre simpla prezentare a acestor piese, ci despre manifestarea comună a scriitorilor progresiști români și maghiari — pe plan teatral. Concomitent cu această reprezentare de la Budapesta, cele trei piese s-ar fi prezentat și la București”. (Jancso Elemer, *Ady es Caragiale*, în *Utunk*, Cluj, 1962, 8 iunie). „Acest proiect însă, precum și întâlnirea personală dintre Ady și Caragiale la Budapesta n-a avut loc din cauza morții subite a lui Caragiale” — remarcă același autor.

Interesul și aprecierea față de Caragiale continuă și își găsește o manifestare evidentă cu ocazia decedului marelui scriitor, atunci când, atît în presa din Transilvania (*Erdelyi Lapok*), cit și în cea din Ungaria (*Pești Napl*, *Budapesti Hírlap*, *Ország-Világ*) apar o serie de articole apreciative privitoare la operă. — după cum remarcă, în studiul lor, Engel Károly și Ileana Stan. (I. L. Caragiale *életművenek értékelese a század elején az erdelyi es a magyarországi sajtó*

*tükreben*, in *Nyelv es irodalomtudományi közlemények*, Cluj, 1962, nr. 2).

După primul război mondial, această apropiere culturală româno-maghiară, în noile condiții istorico-sociale, a luat un nou elan și o formă mai organizată.

Pe linie teatrală, Teatrul Maghiar din Cluj a fost cel dintâi care, cu ocazia comemorării pe plan național a 10 ani de la moartea scriitorului, a prezentat *O scrisoare pierdută*, la 23 noiembrie 1922. Distribuția a cuprins cele mai bune forțe actoricești ale teatrului. Traducătorul a fost Kádár Imre.

După Cluj, această piesă este prezentată și la Oradea. Spectacolul este elogiat atît de presa clujeană (*Keleti Vjság*, 1923, 24 februarie), cit și de revista bilingvă arădeană *Aurora* (1923, 1 martie). *Scrisoarea pierdută* se reia la Cluj, la 3 mai 1934, într-o distribuție și montare complet nouă.

Pe scena clujeană își capătă ioc și o altă creație dramatică a lui Caragiale, și anume *Năpasta* (13 noiembrie 1924) — de data aceasta traducătorul e Janovics Jenó. Acelaș colectiv a prezentat piesa, în ianuarie 1925, la București, unde, la invitația lui Nicolae Iorga, întreprinde două turnee în acelaș an.

Trebuie să amintim, măcar în treacăt, reprezentarea piesei *Dale carnavalului* de către conducerea Teatrului Maghiar din Cluj — în colaborare cu Sindicatul muncitorilor — pentru un „ciclu muncitoresc”. (*Színház es Társaság*, Cluj, 1922, nr. 36; *Napkelet*, Cluj, 1922, nr. 14—15). Cu aceste reprezentații s-a ocupat, pe larg, atît presa maghiară (*Keleti Vjság*, *EUenzek*, *Vjság*, *Színház es Társaság*, *Szinpad es Mozi*, *Napkelet*, *Pásztortixz*), cit și cea românăfin/răfirea, *Rampa*, *Gândirea*, *Aurora*, *Neamul Românesc*, *Lupta*). (Analiza acestor numeroase materiale ar putea constitui obiectul unui studiu aparte).

În afară de aceste evenimente literare, artistice sau teatrale, mai mult sau mai puțin cunoscute, se impune semnalarea citorva aspecte ma ipuțin — sau de loc — cunoscute privitoare la prezența lui Caragiale

în viața literară maghiară. Cu ocazia prezentării *Scrisorii pierdute* la Cluj, V. Eftimiu ridică problema traductibilității lui Caragiale, problemă a mai fost discutată și în celei opere într-o limbă străină (*Lupta*, 1923, nr. 369). Această problemă, a mai fost discutată și în cadrul unui articol apărut în *înfrățirea* (1922, nr. 659). Traducătorul Kádár Imre îl contrazice pe Eftimiu, dovedind implicit și justetea alegerii Teatrului Maghiar din Cluj: „Caragiale e atât de mare, artist mare și în contextul european încît piesele sale vor supraviețui stilului și modalității scenice a prezentului. Buoureștiul de azi nu-și poate imagina altfel figurile create de Caragiale, decît cum le-a creat artistul însuși. Dar anii trec. Și va veni odată un regizor genial, care va sparge legile frumoase ale obișnuinței, și talentul, precum și reușita, îi vor da absolvirea. Nu este exclus nici faptul, că după 30 de ani, la Teatrul Național din București, se va monta, în distribuție și concepție nouă, *Scrisoarea pierdută*. Timpurile pînă atunci, se vor schimba probabil radical, iar tradițiile lui Caragiale vor trebui sacrificate pentru a se putea păstra spiritul lui Caragiale, pentru a fi acceptat de către un public cu mentalitate nouă”. (*Keleti Ujság*, 1923, 21 martie).

Referitor la problema traductibilității lui Caragiale, revista *Culisele — A kulissza* (1923, 1 februarie) inițiază o anchetă cu titlul: *Problema traducerilor. Dificultăți și avantaje sociale, politice și artistice. Să fie tradus Caragiale în ungurește ?* Sint publicate punctele de vedere ale lui Ion Agirbiceanu, Janovics Jenó, Kádár Imre, Ernest Ligeti, Andreas Dozsa, Adrian Măniu și Lucian Blaga.

În perioada interbelică I. L. Caragiale a fost prezent și în alte contexte în viața literară maghiară. Posedăm un material, în care se relatează despre înființarea unei subsecții maghiare a Pen Clubului Român. Cu această ocazie, scriitorii și o seamă de intelectuali maghiari din Cluj au ținut o serie de conferințe. Unul dintre conferin-

țieri, Lupu Gyulai, fost bibliotecar al Bibliotecii Universitare din Cluj a vorbit despre Caragiale. Ilie Dăanu remarcă (*Boabe de grâu*, 1933, nr. 12) faptul, că Lupu Gyulai, acest „publicist de marcă mai vechi deși știe ceva românește și ar fi putut adânci spiritul lui Caragiale, nu a reușit să-l facă atrăgător pentru publicul ascultător”.

Trebuie să amintim deasemenea despre activitatea profesorului Józsa János, care, pe lângă că a tradus din Caragiale, a mai scris și un studiu comparativ — *Paralelă spirituală între literaturile maghiare și română în secolul al XIX-lea* — prezentat în cadrul unei ședințe a scriitorilor maghiari la Odorhei, în 1936; acest studiu, publicat în revista *A Himok* (1936, 15 martie), apărut și în traducerea românească a lui A.P. Todor în *Preocupări literare* (1936, voi. II., nr. 4), face o paralelă între I. L. Caragiale și dramaturgul maghiar Szigligeti Ede — paralelă deplasată, necorespunzătoare datelor fundamentale ale operei celor doi scriitori.

După ce am căutat să arătăm — pe baza cercetărilor noastre de pînă acuma — momentele de mare importanță a prezenței lui Caragiale în limba maghiară, credem că e necesară discutarea câtorva probleme în legătură cu unele materiale de specialitate sub formă de studii de sinteză, apărute în publicistica maghiară și română actuală — materiale care tratează problematica Caragiale în cultura maghiară de dinainte de Eliberare. Odată cu sublinierea valorii acestor materiale, a necesar să arătăm și unele deficiențe sau erori comise oare mai persistă.

Relevăm în primul rînd studiul lui Engel Károly (*Solymosi Elek. Adălek a magyar-román muvelodesi kapcsolatok történetéhez*, (1957, nr. 1—4) — și cel al aceluiași Engel împreună cu Ileana Stan (*I. L. Caragiale életművenek estekelese a század elejen az erdéli es magyarországi sajtó tükrében*, (1962, nr. 2) — ambele apărute în revista *Nyelv és irodalomtudományi közlemények* din Oluj. Amândouă aceste studii

tratează plurivalent, exhaustiv și cu metode științifice riguroase prezența lui Caragiale pe scena maghiară (prima reprezentare a dramei *Năpasta* din 1903) și în presa maghiară. Tot Engel Károly are un studiu, *Caragiale es a magyarok* (Korunk, Cluj, 1962, nr. 6), în care discută pe larg despre procesul Caragiale-Caion și rolul pozitiv al literaturii maghiare în clarificarea acestei calomnii, despre prezentarea *Năpastei* în Ungaria (1903 și 1904/1905), precum și despre proiectul de schimb teatral Ady-Caragiale-Isac, din 1912, despre vizitele lui Caragiale în Ungaria, (la închisoarea din Seghedin pentru a-l vizita pe Goga), despre atitudinea lui în problema națională, la fel și despre referirile maghiare din proza și publicistica marelui nostru dramaturg.

Relevăm deasemenea studiul lui A. Buteanu, *Primele spectacole Caragiale în alte limbi, (Viața Românească, 1962, nr. 6)*, în care tratează prezentarea (în 1922) la Teatrul Maghiar din Cluj a *Scrisorii pierdute*. A. Buteanu folosește un material publicistic maghiar și român destul de bogat, deși mai există multe alte materiale de mare semnificație, referitoare la această premieră; la fel și în ceea ce privește premiera de la Oradea, precum și reluarea, pe scena clujeană, în 1934 a *Scrisorii pierdute*. A. Buteanu nu amintește însă nimic despre prezentarea din 1924 a *Năpastei* pe scena clujeană — pe lângă faptul că data prezentării acesteia la Teatrul Popular din Budapesta este notată greșit — 1904, în loc de 1903.

Regretatul profesor universitar din Cluj, dr. Ianos Elemer, în două articole (*Ady es Caragiale român-magyar kozeledesi kiserlete 1914-ben*, în *Utunk* 1946, 28 septembrie; și *Ady es Caragiale, în Utunk*, 1962, 8 iunie) tratează una și aceeași problemă: încercarea de apropiere pe plan teatral între Caragiale, Ady,

Isac și Kuncz. Autorul face însă o enunțare contradictorie și anume: într-unui din articole atribuie cauza eșuării acestui plan unei neînțelegeri, iar în celălalt, morții lui Caragiale. Data de 1914, atit din titlu, cit și din text e deasemenea tot o eroare, deoarece Caragiale în 1914 nu mai trăiește.

în *Utunk*, în articolul *I. L. Caragiale magyar nyelven. Kdnyveszeti adalek 1898—1961*, publicat la 8 iunie 1962, se inserează date bibliografice privind edițiile maghiare ale operelor caragialene între 1898—1961; în același număr, Kakassy Endre, în articolul *Tisztító viharok fia*, face câteva referiri la unele momente încă necunoscute din viața mardlului scriitor — relevind în acelaș timp faptul că „multe momente din legăturile lui Caragiale cu spiritualitatea progresistă maghiară au încă lacune”. Și semnatarul acestui articol are o scăpare atunci când atribuie prezentarea *Năpastei* din 1905 Teatrului Popular din Budapesta. Tot în *Utunk*, Marosi Peter (*Caragiale magyar szinpadon*, 1952, 25 ianuarie) se ocupa de prezența lui Caragiale pe scenele maghiare de la primele reprezentări și pînă în 1952. Autorul se ocupă doar de premiera și de reluarea *Scrisorii pierdute* (1922, 1934) la Cluj, fără să amintească despre prezentarea *Năpastei* la Cluj, sau despre faptul că această piesă figura în repertoriul Teatrului Maghiar din Cluj ou ocazia turneului efectuat la București în 1925. Iar Balla Erno, în articolul *I. L. Caragiale magyar kiadása (Utunk, 1952, 25 ianuarie)* pomenește doar pe câțiva dintre traducătorii lui Caragiale — ca Jancsd Benedek, Bitay Arpád, Kádár Imre, Szabo István. Lista lor ni se pare incompletă, deoarece sînt omise cîțiva laborioși traducători din literatura română — ca Jozsa János, Jaklovszky Denes, Janovics Jenó.

florența albu



## mihai negulescu: „pinacoteca unei lire"\*>

După o absență editorială de câțiva ani, Mihai Negulescu apare cu un nou volum de versuri; amintesc această întrerupere pentru că lipsa unei confruntări cu litera tiparului, cu cititorii (și critica !), explică într-un fel, inegalitățile și slăbiciunile acestui volum.

Rămânând, în bună măsură, în universul unei poezii generoase, receptivă la mesajul actual, militant, deci consecvent cu poezia sa mai veche, poetul aduce și cu acest volum, câteva reușite: acolo unde acest mesaj se transmite firesc, într-un calm domestic, echilibrat, în limitele unor sentimente senine, aș&ia. Dar sînt, alături de asemenea poezii, versuri grandilocvente, străbătute de nu știu ce emfază oratorică.

În asemenea poezii în care autorul filozofează sînt frecvente verdictele generale, declarațiile generale; sînt frecvente cuvinte ca: îndmeere, străbun, oseminte, popoare, bărbat, eternitate, ctitorie. Acestea, prin aglomerare, încep să se golească de sens.

Mihai Negulescu nu face poezie de meditație istorică acolo unde ambiționează s-o facă, ci, mai eurînd, în acele laude aduse familiei, așezării, certitudinilor zilnice. Poetul știe să fie firesc atunci cînd se întoarce la rădăcini, la universul părintesc, la obiectele familiare, la

lecțiile folclorului primite pe drumurile țării.

Sînt, în acest volum două poeme care ar fi meritat o aplecare mai îndelungată, revenirile mai atente ale poetului, aprofundarea viziunii. Acestea îmi par a fi „Animale murind” și un poem fără titlu („Umblă prin codri de-o mie de ani / o-nseninare, o așteptare...”).

Primul poem — „Animale murind” este dominat de imaginea fabuloasă, tragică, a unui pămînt crescînd pe schelete de animale, a unui pămînt luat în coarne, în copite și zbucium, de animale murind („în coarne bivoliei ne iau gemînd / și casa, și străbunii, și Carpații / și fug cu noi ia ghilotinele de mit / prin care cerul își petrece suflul de zodii; piepturi de bouri ard în riu cumplit / plîng în copite sfîșiați irozii... / Sub neclintite ceruri, aPator, / prin care martori muți vom ti odată / noi înșine pe urma lor — / ce negru cearcăn ochii ni-i dilată?...”).

Celălalt poem este o laudă femeii, simbol al eternității, perpetuării, prin durere și iubire.

Aceste două, împreună cu alte poezii ca „Fîntină”, „Penumbra”, „acasă”, „De ce este cald singele”, „Trecătorul albastru”, „Remember, zăpada”, sînt în tradiția bună a poeziei lui Mihai Negulescu: „Cînd umbra” naște liniște; cînd aerul / se-mbată de un țipăt al dihorutui / ieșit din minți; cînd pacea bate-nct / sarea culcată-n palma frunzei; / cînd toamna înțepindu-se în pălămizi / întinde peste luncă țigla roșie / ce ochi nebănuți de stea îndurată / mai stau de veghe peste porți și case...” De fapt, Mihai Negulescu este un pastelist, un virtuos al culorilor, al amănuntelor familiare, al limpezimilor de acuarelă. Chiar impresiile de drum — schițe în fugă, aduc în volum accente de prospețime, sentimente fulgurante („Tărîm în septembrie”, „Ceașcă de ceai”, „Halouri la un simbol de demult”, „Enigel”). Împreună cu acestea, versurile dedicate fetiței alcătuiesc câteva cicluri care se remarcă în volum, prin prospețime și acuratețea.

Ed. Eminescu, 1972.

Dacă poetul ar fi știut să îndepărteze din această „Pinacotecă” unele poezii ambițioase, rămase la stadiul de bune intenții („Sibelius” „Halouri de jad”, „Șevalet tîrziu pentru străzile lui Utrillo”, „Stella Vesperalis. Rouault”) cartea ar fi pierdut din volum, dar ar fi cîștigat în autenticitate. Așa, rămîn însă să incli-

ne talgerul balanței acele versuri — hibrid amestec de neoașisme și barbarisme, inovațiile verbale ale poetului de felul: „Ce soartă mai clipește pentru noi? Plămînii mișca surd computere-morgane”... sau: „Fintinile vor călători pe capiteluri și fără singele lumenilor redobândit”.

## andrei roman



## dinu flămînd: „apeiron” \*>

Surpriza cititorului după lectura volumului de debut al lui Dinu Flămînd este descoperirea unui poet format, stăpîn pe procedeele de realizare a unei tensiuni rafinate, lucrul fiind confirmat chiar și de poemele care rămîn doar prin schema construcției.

Adept al unui larg discurs liric, care-i permite din plin să-și desfășoare resursele sale, — mat întii stăpînirea unui flux poetic bogat — Dinu Flămînd își constituie reușita în poemele în care, cu luciditate, se supune unei forme versificate. Refuzîndu-și prin aceasta o exagerată libertate, spațiile relevate capătă o mai mare consistență („Și te gîndesc cu spaimă, tot mai rar/ — un spațiu ce trăiește cu-al tău nume —/ încet, încet pîndesc de după moarte/ locul de tine gol și gol în lume/

De-aceea timpu-n care sînt înghețată/ și-acolo unde stau atunci nu ninge;/ din mine umplu goluri cu lumină/, auzi, zăpada-n goluri cum se stinge...” (Cum ninge).

Poetul își descompune stările, sondînd cu teamă înconjurul: „De s-ar trezi lumina în adînc/ ochii tăi mari acum/ deschiși/ așa deodată, peste ani/ să vezi cu-ntreaga viață mai devreme”. Cunoașterea este evenimentul ce catalizează meditațiile poetului („Prin ceara aourîndă te ferești/ tot ce atingi în umbră se retrage,/ ești cel mai fix, tu singur te clădești./ Poate întins pe fin într-o căruță/ cu ochii tot așa de goi să mergi.../ E curgerea prin umbre înapoi, iar tu ne trebuiești cu renunțare,/ ne trebuiești în riu și-n timp/ să te numim prezent și să te pierdem” — Sub curgere). Deosebite ni s-au părut de asemenea poemele „Organistul” și „Presimțirea căderii” unde transfigurarea sentimentului fragilității existenței este echilibrată de conștiința unei necesități continue de afirmare a calității umane („Taci margine! oho, ce calm/ eu trebuie mereu să spun./ În mijlocul fisurii țîn pereții/ fără convingere,/ dar spun,/ dar spun”).

Cîteodată, tentat de o formulare pitorească, de o atmosferă balcanică (vezi Prințesa) sau de vreo idee memorabilă, Dinu Flămînd se mărginește doar a poetiza, după cum am spus, reușit, dar neconvîngător. Volumul lui Dinu Flămînd reprezintă, cu toate aceste inevitabile scăpări, una din prezențele poetice bine conturate ale anului 1971.

) Ed. Cartea Românească, 1971.

**traian stoica**



**aurel martin: „poezi  
contemporani”**

Poezia sau, mai degrabă, poezii își găsesc în Aurel Martin un comentator atent, receptiv, de o evidentă disponibilitate a înțelegerii multiplelor formule cit le propun diversele individualități lirice supuse observației. Poezii, deoarece criticul, în exegezele sale, pleacă direct de la ei, intră, cum se spune, de la început, în subiect, fără a face apel la cine știe ce principii ale poeziei în general, ca, apoi, să le urmărească îndeaproape drumul, demersurile făcându-se în scopul de a le releva cit mai stringent personalitatea. Chiar cînd se are în vedere ultima carte de versuri a unui autor, fie el mai tânăr sau mai vîrstnic, criticul, contrar unei practici împămîntenite, nu se mărginește doar la o unilaterală recenzie sau cronică ci, printr-o avizată raportare la o activitate anterioară, stabilește specificitatea poetului discutat, atributele acestuia particulărizante în momentul liric respectiv sau în cadrul mai larg al unei mișcări premergătoare.

Atitudinea criticului manifestă o neabătută egalitate față de totalitatea subiecților. Poetul definitiv consacrat sau cel care se află încă în faza începuturilor se bucură de același tratament, producția lor fiind analizată în același spirit și

prin aceleași procedee nediscriminatorii. Egal distribuită, atenția criticului e la fel de intensă în toate cazurile. Eforturile convergînd spre înțelegerea și cuprinderea structurii poezilor, aceștia beneficiază de aceeași viziune *monografică*, spre care duce metoda de investigare a criticului. Metodă ce se aplică invariabil, în componentele ei esențiale, asupra tuturor poezilor cerțați. E de presupus satisfacția criticului încă tînăr, de a se vedea luat în considerație prin procedeele similare folosite și în cazul maestrului irevocabil așezat în rafturile perene ale imaginării bibliotecii de aur a literaturii.

Modul de cercetare a criticului e acum mai ușor descifrabil la lectura celui do-al doilea volum din *Poezii contemporani*. O modalitate constituită din interferența elementelor de analiză cu cele de sinteză, bazată pe desprinderea și comentarea motivelor creației lirice. Motive care în viziunea criticului nu dispersează poezia, ci o întregesc prin complementaritate, configurîndu-i nota aparte, distinctivă. Vom observa grija cu care același motiv comun la doi sau la mai mulți poeți e extras și semnat în așa fel ca el să contribuie la diferențierea individualității, și nu la nivelarea acesteia. Așa că evidențierea motivului, funcționalitatea lui în lirica unuia sau a altuia, contribuie, în afară de mijloacele de expresie prin care ființează estetic, la definirea personalității. Observarea motivului istoric în poezia lui Mateiu I. Caragiale, modul în care funcționează acesta, îl îndreptățesc pe critic să-l numească pe autorul *Pajerelor* „un modern. Un inovator. Un precursor”. în contextul timpului, cînd evocarea istoriei, prin viziunea semănătorismului, era tutelată de accentele imnice, de „intențiile mitizante și edulcorante” ce însoțeau aducerea în prezent a figurilor dintr-un trecut neapărat baladesc, Mateiu Caragiale vine cu o lirică i)» care nu se ignoră dialectica adevărului social și psihologic, o lirică în oare „umanitatea se cristalizează nu în indivizi concreți, evocabili ca atare, ci în contururi

») Ed. Eminescu, 1972.

caracterologice mai larg reprezentative". De aici și „implicațiile polemice ale gestului poetic matern” care recompun dimensiunile istorice nedimitizant și fără convenționalismul desuet și patriarhal. Nu mai puțin purtătoare de sugestii sint considerațiile asupra motivului nopții în lirica lui Tudor Arghezi, când se indică și o latură semnificativă în evoluția poetului: „ae la „FRUNZE” (1961) încoace (mai exact, poate : de la *Cîntare omului*, 1956) fără a măi cunoaște frecvența de altădată, motivul se eliberează progresiv de implicațiile cutremurătoare tragice, ca și de acelea strict decorative, corelîndu-se uneori, asemenea aceluia al serii și al toamnei (nu mi puțin curente și ele în opera argheziană), cu ideea de vîrstă și mai ales cu aceea de liniște (evident, aparentă) aproape absolută, cînd imaterialul capătă parcă materialitate, iar sufletul scuturat de pulberi intră în contact nemijlocit cu sine și cu viitorul... sau cu cosmosul, cu timpul, cu amintirile...”

Explorarea cu tact și pătrundere a motivelor lirice conduce la identificarea tonalităților proprii unor poeți ca Ion Vinea, Eugen Jebeleanu, Nina Cassian, Emil Botta, Ștefan Aug. Doinaș, Aurel Rău Nichita Stănescu, Marin Sorescu...

Dar vorbind de o metodă a criticului Aurel Martin, formată din câteva elemente operaționale, nu trebuie, în aceeași timp, să ne ducă gîndul la niscaiva rosturi restrictive ale acesteia. Deci, să nu bănuim criticul de anumite fixații la care să reducă procustian personalitatea poetului. Și nici să ne transmită o imagine statică, imobilă. Demersul exegetic în procesul, de la caz la caz, complementar sau antinomic, al existenței motivelor conturează creația poetului în devenire, dinamic. Excursul criticului nu e liniar, ci plin de meandre. Tabloul mu-i întregit simplist și nivelator, el prezintă relieful impuse de evoluția poetului. Nu de puține ori creația acestuia e sugerată și reconstituită din părți antagonice, care marchează căutările și convulsiile autorului. Antenele criticului le examinează cu finețe, cu simțul

nuanțelor. Analiza, fără să fie fastidioasă, e făcută cu minuție. Ca în cazul lui Mihai Beniuc. Disociațiile nu lasă însă fragmentată imaginea poetului. Pînă la urmă, aceasta se sudează, se rotunjește revelator. Ca în cazul lui Eugen Jebeleanu. După ce ni se perindă prin fața noastră un motiv fundamental din poezia acestuia : *moartea*, ou atributele lui însoțit contrastante, surisul în poemul *Hiroshimei*, încrederea în viață în ciuda dezastrelor thanatice din *Cîntece împotriva Morții*, sentimentul anti-morții, din *Elegie pentru floarea secerată*, se conchide : „Cele trei variante ale ecuației comunicate în *Surisul Hiroshimei*, *Cîntece împotriva Morții*, și *Elegie pentru floarea secerată*, formulează, consubstanțial, același punct de vedere categoric. Ideatic și afectiv. în expresia alegorică sau nealegorică, ele transcriu repulsia față de moartea nocivă și, prin contrast, nu numai foamea umană de bine și de frumos, de dragoste și de nemurire, visul de desalienare și fericire, ci și capacitatea ineputabilă a speciei și adesea și a individului, de a-și depăși impasurile.” Sau, ca în cazul lui Zaharia Stancu, oind dinamica, de un fel aparte, a poeziei, e cu subtilitate observată, afirmându-se că în lirica lui nu poate fi vorba de „evoluții. De trepte. Urcate sau coborâte. Ci de vîrste. Care, în planul artei sint nu atît succesive, cit complementare” .

Vom mai constata că în circumscrierea unui poet, Aurel Martin nu se mărginește numai la indicarea motivelor dintr-o unică producție. Deseori se recurge la asociații CM altele dan creații diverse, fapt care ne dă certitudinea unei cuprinzătoare cunoașteri a poeziei. Motivul descoperit convoacă un altul într-un șir impresionant de alături ; asociația nu urmărește altceva decît contrariul ei : disociația. Nu e în afirmația noastră, intenția unui, cit de cât, paradox. Ea exprimă doar realitatea. Se fac apropieri de motive, se invocă similitudinea lor, tocmai pentru a se releva, delimitativ, nota distiirctivă a unui mod de percepere și de exteriorizare potrivit

viziunii și temperamentului fiecărui liric în parte. Eseul Ion **Filat** e exemplar din acest punct de vedere.

Pătrunzător cititor de poezie, descifrând cu deosebită inteligență sensurile ei, reliefindu-i cu claritate mesajul, disecind-o și, în aceeași timp, recompunând-o cu luciditate, Aurel Martin nu se arată, întotdeauna, tot atât de sagace și cu observațiile asupra mijloacelor de expresie. Mai precis spus, cu aprecierile asupra realizării esteice, formulate, câteodată, prea general și nediferențiat. Totuși, putem deduce — și asta din unele reproșuri și recomandări făcute unor colegi — că Aurel Martin e împotriva exceselor, fie în direcția incifrării și a abstractizării, fie în aceea a abdicării de la cerințele artistice ale poeziei, chiar dacă e corect reali-

zată. Poate că tocmai din grija de a se menține într-un astfel de echilibru — pe care și noi îl socotim salutar — criticul nostru se reține de a prețui la justa ei valoare o carte de la începutul activității lui Eugen Jebeleanu, *Inimi sub săbii*, în care nu trebuie, credem noi, să se\* vadă doar un „limbaj ermetizant”, cânte care nu anunța ci confirma un poet autentic și în poemele căreia se aflau unele *motive* ce vor fi, desigur, adincite ulterior.

Obiecțiile noastre, însă, au o pondere prea mică în raport cu eficiențele sale critici care vor rămânea, în studierea poeziei noastre contemporane, cerute și indispensabile lucrări de referință. Nedivagant, Aurel Martin e unul din criticii care, amintindu-ni-l pe excelentul Pompiliu Constantinescu, cată a așeza în prim plan poetul, și nu propriul chip.

## george ehirilu



## sergiu ludescu: „stins”\*)

Sergiu Ludescu, asemenea lui Tonegaru, Caraion și Corlaciuc de odinioară se trădează un „pelerin al senilor” tulburi, lumea lui fiind cutremurată de o suferință ascunsă, care o mistuie treptat.

Expresii ale unui destin tragic, poemele sale publicate postum, prin grija lui Ștefan Popescu, desvăluie un glas adevărat, sensibil la înfiorările clipei. Dar clipa își reven-

dică aici valoarea de durată, în ciuda iminentelor căderi și desfrunziri ale toamnelor. Poetul a debutat în 1931 în revista studentească, de orientare democratică recunoscută — CADRAN — activitatea lui publicistică desfășurându-se pe tot spațiul unui deceniu măcinat de seisme și accentuate convulsii.

Rodiri ale unei sensibilități deosebite, versurile lui Sergiu Ludescu (pe numele adevărat Mircea Tiriung) apreciate de altminteri cum se cuvine de E. Lovinescu, în cenaclul căruia poetul a citit, tind tot mai mult să se apropie de o albie a lor care le singularizează tonul și substanța.

Ludescu ne apare ca un temperament bacovian, inclinat mai mult să contemple cenușiul văzduhului și să elogieze galbenul ca declin. Elegiile lui prevestesc la crepuscul acorduri solitare prin pinza unui plin înăbușit. În *De profundis* o revoltă mocnită răzbate peste bătaile de plumb ale unei inimi copleșite de „un haos de dureri”.

Solidar cu durerile altora, poetul cutează o dezlegare, oscilând însă între polii unei existențe sufocante, printre lucruri admirabile și arbori

\*) Editura Minerva. Seria Retrospective lirice, 1972.



invăluți în ceață. „La mine-n  
temniță cu greu și rar / Pătrunde  
raza” („Prometeu”).

Expresia cîștigă în rafinament,  
poetul ajungînd să înțeleagă și să  
cultive virtuțile poeziei moderne,  
impunînd prin sinceritate și o rit-  
mică interioară evidentă.

„Făclii de ceară” tremură în  
rama mișcătoare a unui tablou în-  
chis, neîngăduind încă posibilita-  
tea de evadare din cenușiu. Obsesia  
unui gol inalienabil se simte  
adînc, poetul are disponibilitatea  
să-l recepteze, fără a-l putea însă  
depăși. Drama care se consumă  
acolo jos, pe treptele roase ale  
haosului, cu putere latentă, nu  
exclde închegarea unei flăcări,  
care se va trezi într-o zi, răsărind  
haosul, impunînd liniile de forță  
ale unui destin nou.

Poetul invocă imaginea „prietenu-  
lui vagabond”, căutînd un punct  
de sprijin, „unde departe” (*Poem*).  
Orașul burghez „cu asfalte și  
case”, ostil și înfrigurat înfricoșează  
ca o gravură tăiată în plumb. Așa  
dar plumbul bacovian revine cu  
melodia lui surdă. Depărtarea  
semnifică ținutul din „cartea cu  
povești a copilăriei”, iremediabil  
trecut.

Puterea de sugestie a versurilor de  
aici este unică, metaforele consti-  
tuindu-se din asociații vizuale, cu  
predilecție vizînd tonuri închise,  
prefigurînd ritualuri întretăiate.  
Toamnele vin cu prinosul lor bol-  
nav și aduc „amurguri grile de  
rod j în ogive de singe” („Eva”).

Presimțînd alte zări, vocea Poe-  
tului își adună acordurile de re-  
voltă destăinuită. Acum ceața în-  
cepe a se destrăma, accentele sînt  
categorice: „Sparge cu strigătul  
valurile, / Printre ogive și crini; /  
ci rugini-vor oasele ca armurile I  
Ce-ai vrea să le tînui iar sub  
zăvoare” („Un om”).

Volumul de față atestă prezența  
unui autentic poet, stîns mult în-  
ainte ca să-și fi adunat uneltele  
pentru lucrarea cea grea pe care  
încinăm să credem, Ludescu ar fi  
desăvirșit-o într-un alt anotimp,  
dincolo de „drumul jertfelor”. Gor-  
janul proletar care se odihnea pen-  
tru totdeauna în preajma Mesei tă-  
cerii, în 1914, an de coșmar și de  
fum, ar fi fost azi, poetul pe care  
cu siguranță l-am regăsit în prima  
linie de bătaie alături de Jebeleanu.  
Geo Dumitrescu și ceilalți.

### m. v. nicolae



### ion omescu: „hamlet sau ispita posibilului”\*)

Actorul, autor de piese de teatru  
și poet, Ion Omescu revine pe scena  
literară cu un inteligent eseu des-

\*) Ed. Cartea Românească, 1972.

pre cel mai discutat personaj shak-  
espearian: tenebrosul sau numai  
tulburătorul Hamlet, care a stîrnit  
curiozitatea criticilor. Nu un ex-  
haustiv tratat (dacă așa ceva ar fi  
posibil!) desprîntangibilul mister  
hamletaan, ci o elevată selecție de  
motivări, argumentate temeinic. Și  
afirmații susținute de citate din fie-  
care participant la definitivarea  
unei biografii severe și exacte a ero-  
ului nordic. Ispita l-a îndemnat și  
pe Ion Omescu să se apropie de su-  
biectul controversat și contradicto-  
riu. Pentru început dorința (sau  
poate numai tributul oferit tradi-  
ționalismului critic) de a stabili  
corespondentul *real* al prințului da-  
nez. Reține și comentează ipoteza  
în virtutea căreia inspiratorul lui  
Shakespeare a fost în acest caz  
Robert Devereux, Earl of Essex (cf.

H. S. Bowden, și mai târziu, J. Dover Wilson). Prilej binevenit pentru autor să descrie o epocă dominată de personalitatea impetuoasă a lucidei regine Elizabeth.

Apropierea Hamlet — Iacob inițial permite stabilirea altor corespondențe între personaje istorice și eroii shakespeareeni.

O eventuală presupunere, cea a Lilianei Winstanley, care propune ipoteza unificării de diverse figuri și episoade, în ultimă instanță nu un singur *eu* generând fiecare personaj al lui Shakespeare, ci mai multe, un conglomerat de trăsături unite de geniul creatorului sub masca unuia sau altuia dintre eroi. Nu-i scapă autorului nici o soluționare mai degrabă extremistă, aparținând lui Taine, inițial, și aprofundată explicit de către Frank Harriis, care susțin că Hamlet ar fi însuși Shakespeare, autorii aducând în sprijinul enunțului argumentele frecvenței și calității, găsind că toată dramaturgia shakespeareană nu ar fi decât o „nesecată reeditare a lui Hamlet”. Ion Omescu comentează numai, fără a se ralia unei păreri anume. Oferă cititorului răbdător presupunerile mai mult sau mai puțin inspirate, unele chiar fanteziste, ale diversilor adepți ai mitului hamletian. El însuși oferă o altă ipoteză: „Dar istoricul știe că Hamlet era tăiat după chipul vremii. O singură trăsătură, cea esențială, care dă sens, și uneori nonsens celorlalte, îi aparține lui Hamlet în quasi exclusivitate: *ezitarea sistematică*. Examenul niciodată isprăvit al motivelor, cîntărirea farmaceutică a consecințelor, cumplita teamă în fața posibilului. Starea pe loc. Această însușire definitorie, distonantă în trepidația timpului, Hamlet o împarte cu un singur om. Și omul acela se numește Elizabetha”. îndrăzneț. Și totuși credibil. Geneza elizabetană au este incontestabilă, și Ion Omescu o dovedește eu prisosință; o amănunțeste erudit și sobru, cu exemplificări și asociații surprinzătoare, dar care subjugă prin inedit, sau numai prin comentariul adecvat, spiritual. Shakespeare a reținut nu-

mai ceea ce pare a-l interesa. Pentru că „Hamlet nu cucerește țări, nu schimbă fața lumii. El are de făcut un singur lucru: să-și răz-bune tatăl ucis. Pentru asta nu e nevoie de studiul limbilor clasice, ele galioane și de oștiri călare. Cel mai umil dintre oameni o poate face. Ajunge un singur cuțit. Timp de patru acte, Hamlet învîrte acest cuțit în mină. înaintează cu el, se retrage, se judecă și se-ntreabă. Li întoarce virful spre pieptul său. Iar după patru acte și jumătate nu-l găsim mai apropiat de țintă decît la începutul piesei. Dar fiecare gest mărunț pe care îl face, fiecare gest pe care nu vrea sau nu poate să-l facă îi lasă urme în conștiință și trece dintr-a lui într-a noastră.”

Atît despre idealul inspirator. Urmează, firesc, fără impresia de sincopă, rezolvarea diferitelor interpretări ale lui Shakespeare, pe parcursul diferitelor epoci. A interpretărilor scenice, domeniu familiar *actorului* Ion Omescu, și după părerea sa, dintre toate, singura care poate ține loc de adevăr este interpretarea romantică, doar ea capabilă să sesizeze încărcătura pasională a dramei. Criticul completează viziunile, caută germenele viabilității opereii dramaturgului englez, „misterul vieții (Bradley), dinamica ei irațională (Ch. Janentzky).” Meșterul ecuației se află în *pasione*, predominantă fiecărei piese sau „centrul în jurul căruia se constituie și gravitează, rind pe rind, lumea tragică” a acesteia. Un fericit prilej pentru I. Omescu, această afirmație care-i facilitează o nouă intervenție de spirit, un *intermezzo* sobru despre ceea ce înțelege el că se poate numi *pasione*.

Pentru autorul eseului, Hamlet este un fiu al timpului său. Și pentru a nu-și dezminți apartenența „Hamlet stă și el — mai ales el — sub semnul meditației. Comentatorii n-au ostenit denunțînd fuga lui de concret și ridicarea la general în cele mai dramatice situații”. Păcatele prințului danez, gravele lui păcate, sint două: *patima inducției* și *isvita posibilului*. „Dar — adau-

gă autorul — dacă patima ridicării spre general e zestrea multor personaje, risipa în posibil îi aparține. Căoi risipă este, și ea îl transformă pe omul de aici și acum într-o iremediabilă *fință a depărtărilor*."

Hamlet melancolic, Hamlet ispitit de pasibil, este unul și același cu Hamlet nebunul. Nebunia sa a suscitât interminabila discuție. Hamlet, nebun? Nebun cu adevărat, adică un caz patologic? Sau numai o mască, impenetrabilă, o veritabilă pavază. În masca aceasta vede Ion Omescu o armă de luptă și de apărare. Dar în același timp mimarea, simularea nebuniei, adoptarea, fie ea și provizorie, a unei alte identități, implică riscul pierderii celei reale. Adică rolul de pe scenă se transpune în viața de toate zilele. Și de aici derivă surprinzătoarele posturi ale și mai surprinzătorului Hamlet, contradictoriu și dificil, a cărui iubire pentru Ofelia este dezmințită de purtarea sa. Căci prințul se poartă ca un rindaș, cu

aceea pe care pretinde' că o iubește, își bruschează mama, iar uciderea lui Polonius (tatăl iubitei!) o completează cu o replică crudă.

Complexitatea lui Hamlet, și împreună cu el (alături de el) a tuturor celorlalte personaje shakespearene a derutat vreme îndelungată mințile complicate și incilcite în dogme ale cercetărilor. Astăzi încă aceste personaje nedumiresc în continuare. Pentru Ion Omescu, Hamlet „nu numai că are o taină; el este o taină. Un mister. Nu seamănă cu nici unul din oamenii pe care-i cunoaștem, dar îl găsim în fiecare. Sfinxul literaturii moderne — cum i s-a spus. Enigma." Dar autorul încearcă să descifreze enigma. Oferă un fel de fișă personală a eroului, ajutat de toți cei care au vorbit vreodată despre el. Eroare? Sau numai o impietate. Fiindcă acum i se pare că „în locul prințului n-a rămas decît o colecție amorfă de elemente".

Un es\*u neobișnuit, cuceritor, dedicat unui seducător subiect.

## barhu solacohi



## mircea. berindei: „marcel proust"

Cartea a fost scrisă și publicată cu prilejul centenarului Marcel Proust. într-un „Cuvînt înainte", poetul Al. Philippide recomandă călduros scrierea lui Mircea Berindei. încheierea prefetei precizează: „Pentru cunoașterea în *adîncime* (s.n.) a lui Proust și a operei sale, studiul lui Mircea

\*) Editura Albatros, 1971.

Berindei, atrăgător și plăcut la lectură, este de o însemnătate hofăritoare".

Care e partea de apreciere reală a strădaniei autorului cu sublinierea a ceea ce e nou și original în această strădanie, și care e cîtimea ele generozitate încurajatoare din cuvintele prefațatorului — „Cuvîntul înainte" nu ni le mărturisește.

E normal ca o asemenea prefață să oblige; ea este cu un cuvînt mai mult sabie cu două tăișuri: pe de-o parte îndeamnă laudativ la citit, de altă parte implică, fără vreo o poziție, o adeziune integrală la receptate-a lucrării. Primul termen al acestei duble alternative este pozitiv. Cartea se citește cu plăcere, stilul ei e fluent, te câștigă. Este o bună introducere în viața și opera lui Marcel Proust, dar s-o spunem și deschis: — este o frumoasă introducere, elementară însă, popularizatoare. Ea informează, nu lucrează „în adîncime". Este ca un compendiu izbutit al unor lucrări clasice

in materie. Gîndul ne fuge la admirabila carte a lui Andre Maurois „A la recherche de Marcel Proust”. Să fie de vină numai atrăgătoarele reproduceri fotografice de oameni și de peisagii din izbutita ediție Hacheffe-Paris a cărții lui Maurois, reproduceri pe care *le cuprinde*, in baza clișeele *identice*, cartea apărută in Editura Albatros? Lucrarea bibliografică a lui Mircea Berindei împletește cu multă pricepere datele însemnate din viața lui Proust ou străduințele lui scriitoricești. Alcătuită din 32 de capitole conține și citeva *anexe care* pot servi unei priviri retrospective a lectorului asupra cărții însăși și, bine înțeles, asupra vieții și operei lui Proust. Și totuși, lucrarea e departe de-a fi completă și „hotărîtoare” in sensul atît de generoasei recomandări a prefațatorului, in privința aprofundării vieții și operei lui Marcel Proust, literale românești au cunoscut o admirabilă eflorocență de scrieri excepționale. Opera lui Marcel Proust a fost receptată in România, de-a lungul deceniilor, de scriitori și critici de renume. Puțini mari scriitori din Occident s-au putut bucura de-o atît de bogată și de categorică adeviune a atîtor scriitori români. Și fiecare din aceștia s-a străduit să aducă ceva nou, să înțeleagă și să expună o fațetă nouă, inedită, a scrisului proustian. Și chiar și in-tr-un prezent foarte recent, fie și in cite-o frază intimplătoare, se poate detecta cite-o nouă idee, o nouă înfățișare, un principiu inedit servind la înțelegerea critică a capodoperei lui Proust, a impresionantului roman *A la recherche du temps perdu*. Culeg astfel și cred util să relev aceasta, din-tr-un articol intitulat „Artiști și Veleitari” semnat de Alexandru George, autor a două excepționale volume de eseuri („Semne și repere” și „Marele Alpha”), următoarele considerații care dau măsura unui excepțional discernămint: „(.. .) Mai sint unii autori care trăiesc, o bună parte din viață in-tr-o situație periculoasă și chinuitoare, pe „muche” in-tru perspectiva realizării și aceea a ratării — incit numai o încredere

oarbă in propriul lor merit (uneori neverificat încă) îi poate sustine. E cazul lui Proust — indiscutabil cel mai mare scriitor al primei jumătăți a acestui secol. Proust nu era la drept vorbind un debutant cind a apărut marea lui carte și nici chiar un necunoscut. Era mai rău decit atita, era autorul unor volume care-l făcuseră să intre in categoria compromițătoare a amatorismului literar. in-tr-o țară de profesionalizare a scrisului cum este Franța, a publica volume de felul primelor scrieri ale lui Proust, e mai grav decit a nu fi scris nimic”. Să mărturisesc că o asemenea informată formulare și subliniere a scrisului marelui romancier nu mi-a fost dat să întălnesc nici in cele mai renumite comentarii franceze sau românești? Asta pot cu adevărat să numesc o gîndire și exprimare inedită. Cind in schimb Mircea Berindei formulează, de ex. la pag. 163, un adevăr incontestabil și anume că „dintr-un amestec savant de realitate geografică și de timp istoric cu ficțiune spațială și temporală. Proust; a creat un univers artistic original cu un timp și cu un spațiu ce-i sint proprii”, n-a adus nimic nou din păcate, chiar și adăugînd că „orice structură bine încheată este reală, realul fiind neapărat condiționat de sensibil”. Nici a s^rie, de exemplu, (pag. 164) că „romanului Proust dă impresia vîlmășagului vieții, numai că acegt vîlmășag e construit” nu este o formulare nouă și poate determina surisul chiar dacă autorul adaugă explicativ: „Dezordinea din roman e ordonată. Printre rînduri se vîd urmele schelelor pe care s-au ridicat rînd pe rînd, capitolele cărții”. Dar, pentru că autorul amintește de „schele”, e regretabil că din „Lista lucrărilor consacrate lui M. Proust” (p. 227) lipsește o carte fundamentală și anume cele trei mari volume datorate lui *Maurice Bardeche*, cea mai bogată și completă exegeză a operei proustlene. Din lectura atentă a acestei cărți Mircea Berindei ar fi obținut informația pertinentă că „schelele” romanului Timpului pierdut sint *exclusiv* „*Carnețele*”,

în care Marcel Proust își scria nu numai însemnările pentru romanul „*În*”, dar în care așternea și pagini întregi într-o primă și nedesăvârșită formă, pagini de proză pe care le intercala ulterior în versiunea marelui său roman. Într-unul din faimoasele „Carnete” ale lui Proust — a căror înfățișare ne e prezentată în ilustrația de la pag. 145 — se găsește — descoperită de Bardeche — și mult comentata poveste a madelenei și a tizanei pentru „tante Leonie” (prezentată sub forma brută a memoriei olfactive) care, în realitate înscrisă inițial în „Carnet”, apare ca simplă tizană a „bunicii”... Nu e în nici un fel intenția noastră de-a diminua meritele lucrării lui Mircea Berindei. Dar ca lucrarea să fie într-adevăr la nivelul excepționalei recomandări a lui Al. Philippide, ne exprimăm dorința ca autorul să pregătească o nouă ediție (cartea e epuizată), dar printr-o *refontă* și adăugirea a textului inițial. O asemenea ediție va trebui neapărat să cuprindă un scriu capitol asupra receptării operei lui Marcel Proust în România. S-a scris atât de mult și adeseori admirabil despre Proust de către scriitori și gânditori români de real talent, încât ar fi mare păcat dacă Mircea Berindei nu s-ar devota unei cercetări critice masive a întregii aceste literaturi. Când Zarifopol de exemplu, a analizat cu atita pătrundere fraza proustiană și cind ceea ce a obținut e de domeniul european — un comentariu critic al lui Mircea Berindei ar fi bine venit în opera sa de popularizare. Când Oamil Petrescu a legat filosofia timpului și a duratei de aceea a lui Heidegger, Bergson și Proust și de marele roman al celui din urmă, un comentariu critic într-un scris adîncit al receptării lui Proust în România, nu ar fi bine venit? Personal, îndemnat de citirea cărții lui Mircea Berindei, nu m-am putut desprinde de frumusețea următoarei fraze a lui Tudor Vianu reeditată de curînd în prefața ce a înscris-o de mult în fruntea romanului proustian tradus admirabil de regretatul Eadu Cioculescu: „Viziunea microscopică a

lui Proust descoperă spațiile ignorate ale complexiunii morale, pătrunde în interstii și obține astfel o altă icoană a omului interior decît aceea lăsată de cei mai de seamă dintre poeții și moralisții trecutului”. Să nu se învrednicească nimeni de-a relua firul acestei gândiri? Sau, nimeni să nu reia studiul operei lui Proust sub unghiul deschis cu pătrundere de Ov. S. Crohmălniceanu? — „*În căutarea timpului pierdut* e o autobiografie a autorului, dar alegorică. Desfășurarea ei are loc nu în cimpul observației imediate exterioare, ci în planul revelațiilor vieții interioare ale unei realități existențiale cu corespondențe universale umane către care analiza lor lucidă conduce”. Desigur, acestea sînt veritabile premise pentru o lucrare „adîncită” asupra lui Proust și a receptării operei lui în țara noastră

Lucrarea lui Mircea Berindei nu e scutită nici de cîteva „stridențe”. Pusă sub motto-ul a patru versuri din poezia *Moartea lupului* de A. de Vigny, autorul ni le redă pe-acestea într-o atit de puțin fericită traducere în proză, încît lucrarea capătă înfățișarea unui amatorism condamnable. Alte versuri franceze din cuprinsul textului, M. Berindei a știut totuși, oportun, să le exprime în traducerea poetului Al. Philippide. D. altă parte, nu totdeauna traducerea textelor franceze așa cum e realizată o putem ușor accepta. Supără cumplit de exemplu expresia: „bucăți de carne îmbogățind jeleul” (!). „Aspic” cred că era normal, (pag. 168) La pag. 170, autorul citează dintr-o scrisoare „aceste versuri înțelepte care ni-l amintesc pe cumintele și neliniștitul Amiel” (!) și ni se dau în schimb *parafrazate* trei din cele patru versuri ale lui Vigny puse în fruntea volumului. Prea e ciudat, mecanic și nesatisfăcător procedeul... La pag. 141 autorul scrie că Proust ar fi iubit simetria, uneori însă „excesivă și nefirească” dar niciodată de prost gust, simetria pe care a căutat-o cu lumina... Fi-rește, Proust n-a avut prostul gust de-a o căuta cu lumina, dar nici

nu „a savurat-o...” Și așa mai departe. Dar, în altă ordine de idei, nu mă pot împăca nici cu citatul iarăși *mecanic*, cum de exemplu cel din finalul volumului, care ni-e redat la pag. 177 cu un corp de literă cursiv, așa cum probabil este și în original. Proust spune că fapăturile mor consumindu-și suferințele, pentru ca „să crească iarba vieții vecinice, aspra iarbă a operelor fecunde, pe care generațiile viitoare se vor așeza vesele, fără să le pese de cei ce dorm sub ea. spre a-și lua *dejunul pe iarbă*’.

Pentru un francez și mare artist ca Proust *Le déjeuner sur l'herbe* are un sens; într-o traducere pentru un cititor român nu are niciunul și nici corpul de literă cursiv. *Le déjeuner sur l'herbe* este un tablou, celebru, opera magistrală a pictorului impresionist Manet. *Viiziunea picturală* a romancierului e grandioasă: Pe aceagta, dacă ar fi realizat-o, Mircea Berindei ar fi trebuit să ne-o talmăcească, așa cum o facem noi prin această simplă explicație.

### ion pogori'ovschi



### ștefan oprea: „statui de celuloid”\*)

Am caracteriza scrierea lui Ștefan Oprea ca un act de abilitate moldovenească: aparent cuminte — căci, în bună parte, tinărul critic își valorifică cronicile cinema tografice publicate de-a lungul anilor — el ignoră, ai zice, că de fapt semnificația paginilor sale subzistă decisiv, de astă dată, în modul cum știe să exploateze avantajele unui discurs de proporții: cartea. Savoarea și subtilitatea lucrării stă în subtextul ei, iar subtextul este unul tipic *de carte*, adică decurge din natura și particularitatea întregului. Cheia volumului lui Ștefan Oprea rezidă, prin urmare, după opinia noastră, în provocarea pe care el o aruncă, bineînțeles, tacit:

ne obligă să deliberăm asupra *Statuilor* ca asupra unei intenții exegetice unitare și să căutăm a pătrunde cartea prin descifrarea acestei intenții.

Dominanta ce dă rotunjime volumului este preocuparea pentru soarta filmului românesc. Autorul nu o declară, incit, pentru unii, cartea sa de film s-ar putea să treacă drept a reunire eclectică de materiale distincte. Dar dacă criticul ieșean „tace” asupra unor lucruri, ni se pare evident că întreaga concepție a lucrării, structura ei, nu-i decit *construirea unei deschideri* spre această tăcere. Ceea ce nu deolară autorul este contracarat printr-o anumită ostentație sub aspectul structurării volumului. Mai întâi se remarcă o dicotomie fundamentală: I. *Profiluri regizorale* și II. *Fișe pentru un compendiu de istorie a filmului românesc*. Pe această bază iată cum se încheagă discursul critic: în timp ce prima parte excelează — pe drept cuvânt — în prezentarea unor *împliniri certe*, prin calificarea unor regizori străini ca regi, împărați sau prinți moștenitori ai cdlei de a șaptea arte (John. Ford — regele westernului. Hitchcock — regele groazei, împăratul Kurosawa etc.) partea a doua o secondează, vizibil, cu preocuparea de a distinge... *vocații probabile* ale regizorilor noștri (vocația actualității, vocația istoricului, vocația divertismentului) pentru ca, în sfârșit, să se încheie cu constatarea unei tentații: a mediocrității.

Editura Junimea. 1972.

Această structură dicotomică ni... a părut mai grăitoare decît formulările propriuzise ale autorului...

Mai există o distincție de structură, secundară, la nivelul primei părți a volumului : alături de Antonioni, Bunuel, Bergman, etc, etc. apar numele a trei regizori români pe care Ștefan Oprea, plin de speranță, îl lasă să evadeze clin „plutonul doi”, din partea a doua a cărții sale : Liviu Ciulei, Lucian Pintilie și Manole Marcus. Dacă s-ar fii oprit după primii doi, această confruntare — atît de drastică — prin cufundare în masa valorilor internaționale ale regiei de film, ar fi fost oum ar fi fost (Pintilie și Ciulei sint efectiv și potențial creatori de capodopere, singurii regizori de la care emană cu adevărat filmicul, în star^ să treacă, cu fiecare film nu „un examen de maturitate” — cum spun cronicarii —, ci să creeze o școală, ceea ce e o deosebire). Dar Ștefan Oprea îl adaugă aici și pe Manole Marcus ; aceasta dă brusc operației sale o rară elocvență ; arată limpede că, dincolo de primii doi citați, nu se mai poate continua „transferul” decît sub pretextul glumei disimulate ;

(spunindu-l pe Manole Marcus confruntării cu draconicii regiei de film contemporane de pe plan mondial, Ștefan Oprea nu poate decît să conchidă, pe baza unui ultim film analizat, că regizorul nostru a mai trecut un examen de maturitate „cu destul succes”...)

Eleații ziceau că nu știu cîte boabe fac o grămadă atrăgînd astfel atenția asupra saltului, ca moment al acumulării. Ștefan Oprea se preface că nu bănuie calitatea nouă pe oare o degajă interpretările sale, în calitate de statornic critic de film, adunate și încă dispuse după anumite simetrii! și paralelisme ; dar atenția e captată și în acest caz... Dacă, după oum se spune, nici o muncă nu-i înjosoare, atunci nu este înjosoare nici munca de cronicar al filmelor românești. Se cere, însă, să ai anumite virtuți — ca să nu spunem ironie — și Ștefan Oprea a dovedit că le are ; atît de abil, încît oricînd ar putea contesta interpretarea de față a cărții sale. Dar cartea nu-i mai aparține, este un bun cîștigat, iar „valoarea de întrebuițare”, de acum înainte, rămîne să i-o dea alții, nu autorul...

## f. albu



### aurora conțescu: „ecou în nisip”\*)

După o mai veche și sporadică prezență în revistele literare, Aurora Conțescu debutează eu un volum de versuri : „*Ecou în nisip*”.

\*) Ed. Eminescu, 1972.

O poezie care aduce ecouri cunoscutelor literaturii noastre — tirgul, provincia răsărind din tradiția bună a poeziei lui Demostene Botez și Otilia Cazimir sau a sonetelor lui Mihai Codreanu ; amestec de nostalgie și parfumuri patriarhale, un pitoresc prăfuit, o poezie a copilăriei, cu duioșii pentru amănunt, miniaturizări nu lipsite de un umor duios, — dulce-amar-

între pastel („păstor elegiac printre pasteluri” — își aice poeta, la un moment dat) și poezia sentimentală, Aurora Conțescu se adâncește monocord. Nu este o poezie cu virtuți moderne sau cu inovări formale, dar este sinceră, echilibrată, stăpînind pînă la perfecțiune știința versului, virtuțile cuvîntului în vers.

Sonetele se impun prin această disciplinare a cuvîntului, fără a fi secate de sevă, de pintenul rimei

rare, de acel nerv al conciziei, specific. În sonete, Aurora Conțescu nu mai este descriptiva din celelalte poezii.

*„Provincie-zăpadă maculată I de firmitura unor zei sătui, I un nimb de sfânt pe capul nimănui, I alături de-o Golgotă patinată — /te-ase-mân cu acele mici gutui, I ce se zbircesc, dar nu coc vreodată, / iar viermii, oboșiți să le străbată, I se sinucid în sîmburii verzi. I Eu mai respir în carnea ta. în rest I ca unică măsură de protest I în suflet îți dau locul dinspre iarnă. I Și stau în vârful meu de anotimp, I un cactus cu otravă rea în ghim\*». / sorbind întreaga lume prin lucarnă".* Sau: *„Materia-i un gong în care bat I sonore și frenetice amfibii I ca în tam-tamuri percutări de tibii, I zvîrlind în soare leagănul sarmat"... „Din nebuloasa spaîmelor primare I ne-nlânțuie tentacule gigante I și prin oglinzi, imagini deformate I ne trec prin regnuri, într-o pendulare'..."*

Căci dincolo de „Crochiu din a-mintire", cu „Tîrgul de demult\*", „Stampă veche" ori „Timp de inger", cu atmosfera provinciei și copilăriei de care vorbeam mai sus, în poezia Aurorei Conțescu, în versul ei exact și disciplinat învie, mai generoasă, mai autentică în vibrații, lumea Deltei, marea, luxurianta vegetală, migrațiile, chemările.

## veronica porumbaeu

### sergiu adam: „țara de lut"\*)



Un pictor al peisajelor moldovenești, cu iarna mai lungă, vorba mai cețoasă, ou caii leneși, și do-

\*) Ed. Junimea, 1972.

Peste primul strat al poeziei provinciale, bătrînicioasă ca un ecou de romanță, s-a depus acest strat mai nou, dobrogean, această „materie primară" dînd altă greutate versului.

„Arheologie", „Canonul copacilor la intrarea în iarnă", „Cețuri", „Tulburătorul anotimp", „Peștera cu păsări", sînt numai cîteva din titlurile acestui volum care adîncesc în memoria noastră auditivă sensuri și efecte noi: *„Sînt păsări de culoare și păsări de mireasmă./ Clociți în ape-s puii și-aliniați pe vînt. I De foșnete sînt păsări, zburate din pămînt, I și-nlânțuit în aer ca o catapeteasmă. I / Fantastice penaje răstoarnă carul sacru I al florilor de vară, cu miros alb și acru, I iar țipătul luminii, filtrat prin verzi cristale, I adoarme în abisuri de mari orgii florale"...*

Poate că în următoarele volume pe care le va publica, poeta va renunța la rolul ei de „păstor elegiac între pasteluri", pentru acest univers mai nou, mai autentic, mai viu; poate că va renunța la unele descripții, făcute de dragul pitorescului pur, la regizările și efectele teatrale, cu recuzita lor prăfuită... Nu mă îndoiesc că acest debut îndelung cumpănit dar și timid, a-ceastă confruntare îndrăznită totuși, o va determina pe Aurora Conțescu să se desprindă de modele, pentru a fi mai mult ea însăși.

ruri de ducă, fete ce se pierd cu mirii prin alte sate, cu un timp „ce curgela peste oameni" ca ploaia, pătrunzîndu-te pînă în oase. Înțilnești în placheta lui Sergiu Adam o cîntare a bucuriilor delicate: *„Există acolo un loc luminat, vezi locul acela, I strînge soarele dulce în palme, în oase, I ascultă greierii pe care eu i-am sădit, I la capătul spre seară-al unei case".* O nostalgie a primei vîrste, oarecum static imaginată, a „locurilor unde nu s-a întîmplat nimic", unde „femeile-mpingeau viața-nainte I în fiece an zămislind cîte-un suflet în casă. I bărbații mereau simplu, fără



gesturi inutile, I cum cade. spre exemplu, iarba sub coasă". Totul îl farmecă în amintirile din copilărie, direct și fără afectare chemate în memorie: „turnul cu păsări în pulbere răsturnat, I umbrele case-lor joase, I ziduri însemnate cu cretă"... „ceștile (care) visează în vitrină". Totul e îmbibat de o melancolie difuză: „întotdeauna cineva întârzie, întotdeauna I cineva rămâne singur în gara pustie, I și nu mai are altceva de făcut I decît să aștepte trenul de seară I sau

pe cel de la cumpăna nopții I și lot așteptînd, așteptînd, I se obișnuiește cu gîndul plecării I și uită apoi să mai plece". Un poet al iernii (anotimpul său de predilecție), cu nopți în care „stelele umblă buimace pe jos", cu dolii crestate în memorie din clipa nocturnă în care „fratele m<m a trecut sub zăpezi I c-o floare de cancer înflorită"; un penel delicat, uneori prea delicat, atins parcă de o tristețe pretimpurie. Dar un poet.

**silvia  
ștefănescu :**  
99 **soarele ierbii"**



O apariție discretă, la „Litera". Pe autoare, am cunoscut-o odată, ca bibliotecară la Iași. O fată băiețoasă în răspăr cu semenii, mai curând ursuză. De unde, mica surpriză a culegerii: o dorință de armonie cu lumea, în „Geneza": „Uneori mîinile uită. / Și-atunci totul trebuie I luat de la început-/ pînă și soarele" Citeva poezii de dragoste cu timbru clar („Erai așa de aproape de mine I că îți simțeam căldura / prin pleoape / și se roteau niște sorii") sau „Nu vreau să ne întoarcem în noi I după atîta tăcere I ... I Pereții s-au făcut mai subțiri... I Cerul nostru mototolit ca o cămașă I purtată ! degetele lungi de ploaie care ne-au spălat I s-au făcut de zăpadă I ..Nu mai înmugurim din cuvintele noastre de plumb..."

O „Guernica" amară, a cailor socotiți parcă „prea bătrîni", înlocuiți, după război „pentru nevoile... casnice" cu „o pereche de cai de carton", cu nevoia unei mari „conserve de optimism I pentru între cele două războaie". O aceeași notă de auto-ironie față de „puțina blîndețe mereu nefolositoare" pentru sentimentul ușoarei desuetudini („Dar așa nu știu cum s-a întîmplat I am ajuns că ne-am demodat și noi pe Ungă pâlării"); pentru donquijotismul unor așteptări („Numai eu mai treceam pe sub zidul cetății. Cineva mă prădase de toate / și-am intrat galopînd în cetate I Călare I ... I Și calul a obosit și calul I a obosit I Ungă umbra mea agățată I de zid. Așteptînd"- De altfel, motivul calculului trece, ori galopează prin multe poeme, cu timbrul în genere unitar, chiar și prin acest „autoportret în decembrie": „Jar am auzit, iar am auzit I un tropot de cal, un tropot de cal. I ... I Da, trebuia să se răsucească în mine I friul îndoielii încă o dată-/ Calul nechezase prelung și-au rămas I pescărușii orbiți în zăpadă".

O plachetă de 48 de pagini, o voce. Care nu înțeleg de ce n-a apărut în condițiile obișnuite, ci „pe cont propriu", la „Litera".

## cutezătorii", nr. 13-16/1972

Revista „Cutezătorii”, care se adresează cititorilor de la 10 la 14 ani publică de câteva numere un foarte original „Jurnal de bord” al uneia dintre „Expedițiile Cutezătorilor”. Aflat la al doilea an de existență, acest concurs original, care îndeamnă pe copii la drumeții, cere, printre alte condiții și aceea ca cineva dintre „expediționari” să redacteze un „jurnal” în care să se consemneze etapele excursiei. Iată însă că la această a doua ediție a temerarei întreprinderi au început să se răsfoiască și acele „jurnale de bord”, redactate la urma urmelor fără nici o altă pretenție decât aceea a unei citiri mai oneste consemnări. Și totuși, acum în urmă revista „Cutezătorii” a descoperit un foarte original „jurnal” pe care s-a hotărât să-l publice. Trebuie spus că nu e prima dată când revista „Cutezătorii” publică în paginile ei producții ale copiilor, desene, versuri, proze, că s-a inițiat de mai bine de doi ani și un „atelier literar” unde poetul Virgil Teodorescu citește și îndrumă pe cei mai tineri poeți, că aci a fost „lansat” Vasile Poenaru, azi poet „serios”; că anul trecut s-au publicat aci poemele unor talente reale (tot între 10 și 14 ani) de la cenaclul literar al Palatului Pionierilor, îndrumat de poeta Veronica Porumbacu. „Cutezătorii” au început publicarea (din numărul 13) a unui „Jurnal de bord” semnat de o fetiță din satul Ploșșor, județul Gorj, „secunda” echipajului „Temerarii” de la școala generală din sat. Fetița de la Ploșșor își notează impresiile nu numai cu o cuceritoare sinceritate, dublată de o intransigentă candoare, ea se uimește de lipsa de responsabilitate a oamenilor mari, de pildă despre un șofer de autobuz care-i face pe „expediționari” să întârzie, exact atunci când ei (copiii), mureau de nerăbdare să ajungă la primul punct al itinerariului lor, notează, categoric și cu îndreptățită indignare: „Mi-am

pus întrebarea: de ce oamenii care au anumite obligații, nu se achită de aceste obligații? Cred că nu sînt destul de disciplinați, destul de conștienți de rolul lor social...”, ca să conchidă cu un cuceritor angajament: „Și-am zis atunci că dacă eu voi ajunge vreodată într-o muncă de care să depindă timpul altora, niciodată n-am să consum timpul altora, niciodată n-am să consum timpul celor ce vor depinde de mine”. Se poate o mai categorică, mai sinceră indignare a cuiva care, deși, la numai 14 ani, știe să prețuiască, la justa ei valoare, noțiunea de timp? Parcurgînd acest „Jurnal” ai plăcuta surpriză să descoperi nu numai un copil, serios, uneori stîmjenit de probabilitatea că cele scrise de el ar putea constitui un prilej de ironie pentru unii colegi: „Se spune că jurnalul va fi trimis la București, dar eu cred că nu-i adevărat. Cred că va fi depus la „camera pionierilor” și acolo au să-și vîre nasul în el toți, fapt care nu mă incintă deloc. Cel puțin dacă l-ar trimite la București, pe acolo nu mă cunoaște nimeni...”, dar el oferă și o proaspătă viziune asupra lumii, mat exact asupra peisajului, căci Elisabeta Popescu din Ploșșor, știe nu numai să vadă peisajul, dar și să-l descrie cu mijloace proprii (nu lipsesc uneori influențe livrești) unde însă primează acea capacitate reală de a spune lucrurilor pe nume, vădînd și sensibilitate, și încredere în propriile forțe: „Pe măsură ce ne apropiam de Novaci siluetele munților se conturau tot mai mult, vîrfurile lor apăreau din ce în ce mai clare, cerul se înălța ca un perete de cristal deasupra lor. Și vai, cît de albastru era cerul! Dar nu acel albastru pe care îl văzusem eu la mare, ci o nuanță care dădea impresia de depărtare, o depărtare nesfîrșită”.

Pentru o fetiță de vîrsta Elisabetei Popescu, care se străduie să capteze, să zăgăzuiască într-o formulă proprie sentimentele și sen-

zațiile ei. nu e rău. Priveliștea de pe vârful muntelui Păpușa o face pe „temerara” noastră să exclame: „De sub noi, ca și când am fi stat în spinarea unei uriașe caracatițe, plecau în toate părțile brațe uriașe care se terminau undeva departe. Printre aceste brațe care nu erau altceva decât spinările munților încovoiate de păduri, se vedeau icj și colo, sclipind în soare cioburi de oglindă care păreau enorme diamante”. Și mai departe: „Un binoclu ne aducea aproape stinci cenușii peste care săreau capre negre”. Dar să mai cităm: „Unele se o- preau nepăsătoare, stăteau neclintite, sobre, amintind o muțenie de piatră. Și cerul acesta de culoarea nemărginirii urca de undeva de după Parîng, petecit cu bucăți mari de nori alburii, se desfășura deasupra noastră, pierzîndu-se în adîncimile spațiului. Evident, cea care scrie așa despre un peisaj este înzestrată ou o natură poetică, capabilă să se exteriorizeze nu numai onorabil... însă nu numai peisajul o face să gloseze liric ci și admirația pentru un cioban, a cărui înfățișare statuară, descrisă cu minuție devine un portret dintre cele mai expresive:” Pumnii lui erau cît ca-

petele noastre, fața roșie, crăpînd de sănătate, părea împărțită în două de un nas respectabil și de cele două mustăți care plecau ca două fuioare de in spre urechi. Sub fruntea lată de o parte și de alta a culmii nasului (!) erau două lacuri simetric dispuse, egale ca mărime, ale căror ape albastre și jucăușe te cutremurau de frumusețe. Pentru el, lacurile acestea de adîncime nemăsurată se numeau ochi, străjuți de păduri de gene și sprîncene. Cred că era rupt și el de undeva din munții aceștia, sau poate că era frate bun cu ei, pentru că la început te speria, dar mai apoi ascultîndu-i cuvîntul te fermeca în așa măsură încît aveai impresia că pădurea de molid a început o poveste de demult"... După creionarea riguroasă a unui asemenea portret Elisabeta Popescu mărturisește, cu aceeași sinceritate fermecătoare, că așa și l-a închipuit ea pe baciul Mioriței... „convinsă fiind, notează ea, că l-am văzut în carne și oase Pe baciul Moldovan din „Miorița”.

Salutăm inițiativa revistei „Cutezătorii” de a semnala talentele literare, acolo unde sînt, și o dorim permanentă.

A. E.

## „cronica”, nr. 17/1972

Săptămînalul ieșan (politic, social, cultural) închină acest număr lui Ion Eliade Radulescu de la a cărui moarte s-au împlinit, în această primăvară, o sută de ani. Este un elogiu bine meritat adus „părintelui literaturii române” — cum i-a numit Hașdeu — după o perioadă în care elevul lui Gheorghe Lazăr, ctitorul presei române și al primei „societăți literare” a fost ținta unor atacuri nedrepte. Unul dintre articole, intitulat „Ideologia social-politică și filozofică”, semnat de Vasile Constantinescu, discută cartea cu acelaș titlu pe care Kadu

Tomoioagă a tipărit-o recent la „Editura științifică”. Iată concluziile autorului cu privire la cartea lui Tomoioagă și, implicit, asupra reconsiderării lui Ion Eliade Kădulescu: „Dincolo de totalitatea erorilor săvîrșite, foarte multe la număr, dar nu mai puțin numeroase fiind și ideile pozitive pe care le-a promovat cu convingere și din rațiuni profund patriotice și umaniste, gîndirea și activitatea lui Ion Eliade Bădulescu relevă o personalitate complexă, contradictorie, în substanța căreia ideologia se intersectează cu istoria, generînd deopotrivă calități excepționale și

cusururi foarte mari, o personalitate în care trebuie să vedem imaginea unui om ce a gândit și a acționat pentru neam, iar atunci când a greșit, el a greșit pentru că a fost doar un om care a vrut să gândească o epocă. Este meritul incontestabil al lucrării lui Radu Tomoiogă, faptul de a ne fi dezvăluit precis, ou minuție și răbdare, cu probitate și talent, această imagine nouă a lui Ion Eliade Rădulescu, care este cea reală și pe care trebuie să ne-o însușim".

În paginile rezervate centenarului lui Eliade mai semnează: L. Volovici („Ctitorul”), Gavril Istrate („Eliade și problemele limbii”), Antoaneta Macovei („Vibrația istoriei”), Petru Ursache („Dascălul de estetică”), Zaharia Sîngiorzan („Un personaj de roman”), I. D. Lăudat („Animatorul”) și Ernest Stere („Filozofia lui Ion Eliade Bădulescu”). În acest din urmă articol Ernest Stere îl socotește pe Eliade un cărturar de valoare excepțională, făcînd parte din familia lui Cantemir și B. P. Hașdeu. Vorbînd despre formația intelectuală a lui Eliade el scrie: „Se poate spune că anii petrecuți la Școala Națională de la Sf. Sava au avut un rol decisiv pentru formația intelectuală a lui Eliade, oferindu-i posibilitatea de a-și afirma cu strălucire multiplele sale aptitudini, stimulîndu-i interesul pentru filozofie, nu atît în sensul orientării preferințelor spre o anumită teorie speculativă, ci în direcția unor preocupări așezate sub semnul filozofiei practice, destinată să slujească în primul rînd acțiunii morale de redresare a nației. Gh. Lazăr studiasse la Viena, atras în deosebi de filozofia lui Kant. Va introduce și în programul școlii pe care a fundat-o două materii filozofice: Logica și Metafizica, sursa aei inspirație în alcătuirea acestei programe fiind filozofia lui Kant. Vom putea constata și în activitatea celor care i-au urmat lui Gh. Lazăr, cărturari și străluciți dascăli ai neamului ca August Treboniu Laurian, Timotei Cipariu și Simion Bărnuțiu, o preferință asemănătoare, născută din convingerea că,

în lipsa unei puternice tradiții, o cultură ca a noastră poate fi ajutată în dezvoltarea ei adueîndu-se din afară achiziții de o valoare deja verificată, cum erau socotite, nu numai pentru acel moment, ideile kantiene. Atît Treboniu Laurian, cît mai cu seamă S. Bărnuțiu își vor îndrepta interesul în direcția filozofiei lui Kant, cu precădere față de filozofia morală a acestuia. Bărnuțiu folosind ideile kantiene în lupta pentru libertatea românilor din Transilvania, iar mai târziu, la Universitatea din Iași, în opunînd ideea unui drept rațional, „un drept născut din rațiunea ginților și nemutabil, vicisitudinilor dreptului istoric.”

Autorul articolului arată apoi planul lui Eliade de a crea o „bibliotecă universală” cu traduceri din Aristot, Platon, Bacon, Descartes, Spinoza, Locke, Leibniz, Berkeley, Hume, Kant, Hegel, etc. Evenimentele au zădărnicit acest proiect, dar el este în măsură să ne arate orientarea și spiritul eclectic al lui Eliade pentru tot ce omenirea a dat mai de seamă în filozofie.

Și articolul lui Ernest Stere se încheie astfel: „Exprimînd pe plan ideologic și în forme proprii temperamentului, pregătirii și alcătuirii lui morale, tendințele dominante ale burgheziei române, șovăitoare în acea etapă a devenirii ei istorice, insuficient de fermă în opoziția ei anti-feudală, Eliade a adus servicii neprețuite culturii noastre și acțiunii de rededeptare națională, într-o cultură care nu dispune de autoritatea unor îndelungate tradiții și în general nefrămîntată de vaste ambiții, Eliade Rădulescu a inițiat și în bună parte a transpus în faptă, un vast program de activitate dezvoltînd în toate domeniile spre care și-a îndreptat interesul, însușirile unei personalități excepționale, aptă să desprindă din propria experiență, din ceea ce a acumulat omenirea, dar mai cu seamă din istoria neamului, îndemnuri rodnice la acțiune și reflecția filozofică creatoare”.

VL. B.

## voprosi literaturi<sup>66</sup>, nr. 3/1972

Muncitorul și prezența sa în literatură — este tema articolului lui Boris Anașenkov „Ziua de ieri, ziua de azi...”. Revoluția științifică și tehnică a determinat mutații calitative profunde în riudurile clasei muncitoare. Ea „întinerește” rapid în urma afluxului masiv al elementelor tinere, cu un orizont cultural și profesional diferit decît al generațiilor vîrstnice. De-altfel, în însuși procesul muncii ponderea efortului intelectual începe să prevaleze asupra muncii fizice propriu-zise, cu implicații vizibile în conștiința, cerințele și înclinațiile spirituale ale muncitorului, care se afirmă ca purtător al progresului contemporan. Proza contemporană nu a pătruns încă în miezul noilor procese, în rețeaua complicată a relațiilor interumane, în manifestările noi ale comportamentului individual. „Tema muncitorească”, arată autorul, nu a fost abandonată sau minimalizată de proza sovietică. Dimpotrivă. Ea continuă însă să se mențină la scheme de mult depășite, să rămînă la suprafața fenomenelor noi. Iar cititorul continuă să aștepte ca literatura să-i satisfacă legitima curiozitate de a cunoaște evoluția conștiinței sociale a clasei conducătoare din societatea socialistă, în noile condiții de dezvoltare social-economică. Nu o repetare a ceea ce s-a mai spus, nu reproduceri ale unor vechi clișee, ci o literatură calitativ nouă despre clasa muncitoare.

O interesantă problemă teoretică e schițată în studiul lui M. Kogan „Literatura ca știință despre om”. Interesantă, prin încercarea autorului de a asocia, dar și a diferenția literatura de celelalte discipline contemporane care se ocupă de fenomenul uman. Științele contemporane recurg la construirea de modele pentru a studia diferite obiecte și procese, inclusiv unele aspecte ale activității umane. Însă „nici una nu e în măsură să creeze modele pentru cunoașterea omului ca tota-

litare vie și ca legătură reală a generalului și a singularului”. Numai arta poate crea astfel de modele. Numai ea a putut pînă acum să folosească, mai eficient decît știința, experiența cunoașterii științifice a fenomenului uman. Experiența modelării artistice a omului a trecut prin trei etape. Etapa mitologică, cînd individul era corelat cu genul. În etapa a doua — datată la sfîrșitul Renașterii și în secolul al XVII-lea — cunoașterea artistică a descoperit în om personalitatea, fizionomia socială a individului ca rezultat al autogenezei, în mediul social și „parametrii naționali și istorici”. Este epoca nașterii marii literaturi realiste. A treia etapă se caracterizează prin tendința de a cuprinde „individualitatea umană ca o structură bio-socială complexă, ca unitatea individului și a personalității”. În această etapă, ca și în cea precedentă, literatura — prin genul romanesc — trece în fruntea celorlalte arte, datorită capacității de a crea modele complexe ale interacțiunii însușirilor ereditare și dobîndite ale omului, în dinamica dezvoltării sociale.

O problemă care preocupă de mult știința și în elucidarea căreia investigația artistică poate aduce o contribuție importantă este aceea a tipologiei umane. Literatura marchează în acest sens un avans față de știință, întrucît reprezintă o „tipologie firească” a caracterelor umane, a situațiilor sociale, a structurilor personalității. În plus, literatura a putut sesiza mai bine „interrelațiile dintre tipologia reală și tipologia artistică”, între „tipul de om dominant — în viață și în artă — și structura supusă variațiilor existenței și conștiinței sociale”. Aceste tipologii sînt însă intuitive și empirice, și autorul sugerează aplicarea în aceste domenii a metodologiei sistematice de cercetare, care ar permite o determinare mai profundă și mai exactă a esenței omului. Omul se afirmă și se formează

ca subiect activ iar activitatea sa se desfășoară în spațiul sistemului de relații subiect-obiectiv. Activitatea subiectului se exercită asupra unui obiect (pentru transformarea lui), asupra unui alt subiect (ca interacțiune sau comunicare), asupra unui obiect, fie în scop gnoseologic, fie axiologic. În literatură, toate aceste aspecte ale activității umane se contopesc într-o unitate organică, și de aici rezultă „izomorfismul între artă și între viața și activitatea umană”. Tocmai în acest fel „s-a constituit în literatură, de-a lungul istoriei, spontan și obiectiv totodată, o tipologie umană, sistematică”. Cunoașterea fenomenului uman s-a desfășurat în literatură prin investigarea interrelației dintre structura individuală (genotipică) și structura personalității (fenotipică), structuri ce se îmbină foarte inegal între ele, determinând diversitatea formelor de apropiere și de distanțare interumană. Literatura a fost și continuă să fie obsedată de sensul acestor interrelații. „Hipertrofierea individului”, care duce la deteriorarea dramatică a legăturilor sale sociale și

în cele din urmă la non-comunicabilitate poate fi urmărită de la Samghin al lui Gorki până la Becket. „Teatrul absurdului apare astfel nu ca un experiment formalist, ci ca o tragică punere în concordanță a modelului artistic al omului cu gradul maxim de entropie a existenței reale, a cărei absurditate este o consecință a descompunerii totale a relațiilor sale sociale”. Literatura își va putea perfecționa mijloacele de cunoaștere a omului, a fenomenului uman, modelând însușirile sale unice, ca personalitate, îmbinate cu cele sociale, în planul interrelațiilor individului cu marile comunități umane, nu atât în „dialectica sufletului” cât în dinamica acțiunilor sale, renunțând la autoabdicarea masochistă a omului de la propria sa personalitate, în epoca noastră a „scientismului”, literatura ne dă nu numai posibilitatea unei cunoașteri profunde, directe, a omului, ea oferă celorlalte științe umaniste un material prețios și unic pentru sinteze și concluzii teoretice.

P. I.

Numărul din ianuarie-martie al revistei „Diogene” este deosebit de bogat, prin varietatea și complexitatea articolelor ce le conține. Pe lângă nume de prestigiu ale universităților occidentale (John Chadwick — profesor de studii clasice la Cambridge, Jean Rudhardt — profesor de istorie a religiilor antice și de papirologie greacă la Facultatea de litere din Geneva, Mohammed Arkoun — șef de conferințe de filozofie și civilizație islamică la Universitatea din Lyon, etc, criticul și esteticianul român Adrian Marino, semnează un foarte interesant articol: „Modernul” și evoluția conștiinței literare”.

„Coerența și incoerența structurii mitice: funcția sa simbolică” se intitulează articolul lui Jean Budhard. Deși mitul era alăturat de

cei ce îl cercetau societăților și civilizațiilor ce nu au cunoscut scrisul, autorul articolului consideră că „societățile unde coexistă și se cotnfundă o gândire conceptuală și o gândire mitică clar distincte, fiecare conștientă de specificitatea sa, ne vor permite să găsim esența mitului în marea sa puritate.” Mitul Greciei Antice era mitul activităților religioase prin faptul că era legat de instituțiile sociale, ritul reinnoind sau confirmând inserția religiilor în lume. „Pentru a înțelege întreaga semnificație a mitului, este necesar să îl situăm în totalitatea civilizației de care el se leagă, dar rămâne legitim să căutăm felul în oare mitul însuși funcționează”, spune Jean Rudhardt. Autorul își concentrează atenția pe sisteme parțiale, fără să explice

istorii sau referiri mitice, căutînd criterii distinctive prin metode de analiză structurală și activități operatorie ale inteligenței, deoarece „inteligenta, prin intermediul operațiilor sale sau ale limbii, prin cel al frazelor ce permit compunerea, restabilește constant legătura între obiectele disociate și actul prin care le identifică sau le numesc”.

Imaginile mitice — consideră Rudhardt — se disting prin mai multe caractere de cele folosite în vorbirea profundă: „Mitul e social, obiectiv și folosește unități ale unui limbaj original prin structura sa interioară”. Multiplicitatea povestirilor cosmogonice și teogonice se explică prin diversitatea tradițiilor locale; structura genealogică leagă antropologia de teogonie sau de cosmogonie (aici întîlnim miturile despre Hyperion (al cărui nu-

me înseamnă „cel ce merge, ce se deplasează deasupra pămîntului”). Miturile grecești relative la originea și la istoria primitivă a umanității sînt extrem de numeroase, multe dintre ele aparțin tradițiilor locale ca produse ale invenției, ce se integrează în același sistem de gîndire, astfel încît ansamblul miturilor cosmogonice și antropologice simbolizează o dublă relație între om și principiile primordiale în care își are originea. „Pentru a înțelege mitul — spune Jean Rudhardt —, trebuie să-l ascuți și să-l trăiești. Trebuie să reconstitui în propriul său spirit ansamblul sistemului, toate amintirile și structurile mintale care condiționează experiența în care mitul este solid și lasă să acționeze asupra sa imagini, scheme, structuri simbolice.

LUCIA FENEȘAN

## 99 revista de occidente", nr. 107/1972

Ultimul număr al prestigioasei reviste spaniole întemeiate de Ortega y Gasset continuă tradiția preocupărilor majore pe care le-a cultivat stăruitor marele filozof: este un număr monografic intitulat O nouă viziune asupra istoriei Spaniei. De coordonarea lui s-a îngrijit filozoful și istoricul Jose Antonio Maravall, care semnează și o prezentare generală a contribuțiilor cuprinse în acest număr. A-bundența și valoarea impresionată a studiilor închinată istoriei Spaniei în ultimii ani a determinat conducerea revistei să încerce a-ceastă sinteză a celor mai noi (în dublul sens al cuvîntului: recente și înnoitoare) preocupări istoriografice, care îndreptătesc afirmația că ne aflăm în fața unei noi viziuni asupra istoriei Spaniei. Nu este deloc exagerat, afirmă Maravall, să spunem că astăzi ne interesează teme noi și că ne interesea-

ză în alt mod decît înainte, poate în primul rînd fiindcă s-a schimbat rolul care se acorda pînă acum istoriei în sistemul cunoștințelor noastre. În ceea ce privește schimbările metodologice, se poate sem-nala o pondere tot mai mare pe care o capătă factorii economici și politici în condiționarea evenimentelor istorice și în consecință, di-minuarea rolului jucat de factorul psihologic. Studiul profesorului englez J. H. Elliot este cel mai con-cludent exemplu în acest sens. Oc-upîndu-se de Spania în timpul contelui-duce de Olivares, Elliot constată dificultatea scrierii unei biografii politice a acestui ministru atotputernic pe vremea lui Filip al IV-lea, din lipsa aproape completă a documentelor de arhivă. În a-ceastă situație, „soluția” i se pare a fi analiza unui eveniment simp-tomatic al epocii: impresionanta revoltă a catalanilor și a portuge-

ziilor din 1640, dată care marchează simbolic sfârșitul dominației spaniole în Europa și începutul dezintegrării vertiginoase a monarhiei spaniole. Perspectiva amplă de care dispune ca englez și imparțialitatea față de evenimente pe care nu o pot avea nici spaniolii nici catalanii, îi permit lui Elliot să realizeze o analiză profundă și obiectivă: el nu poate accepta explicațiile psihologice date de istoricii catalani și spanioli evenimentelor din 1640. Pentru Elliot antipatia instinctivă dintre spanioli și catalani nu poate fi cauza ultimă a revoltei catalane; originile mișcării pot fi aflate numai prin studiul contextului social iberic la începutul secolului al XVII-lea, prin examinarea sistemului de guvernare politică, a economiei și finanțelor Spaniei aceluși secol. Și nu numai ale Spaniei, ci ale întregii Europe a vremii, deoarece un conflict similar, acela între Carol I al Angliei și scoțieni, corespunde, după Elliot aceleiași etape de dezvoltare atinsă de societățile Europei occidentale.

Un alt studiu, extrem de interesant, semnat tot de un hispanist străin, profesorul II. G. Koenisberger, de la Universitatea din Ithaca (S.U.A.), se ocupă de arta guvernării lui Filip al II-lea. Aceeași lipsă a documentelor pe care

o constata Elliot cu privire la secolul al XVII-lea este deplinsă și de Koenisberger în ceea ce privește epoca celui mai enigmatic și mai discutat monarh al secolului precedent, sumbrul Filip al II-lea, asupra căruia nici contemporanii, nici istoricii de mai târziu n-au putut cădea de acord în ceea ce privește caracterul, scopurile urmărite sau măcar în ceea ce privește rezultatele politicii sale: a fost oare un monarh înțelept și prevăzător, (el rey prudente) așa cum îl văd istoriografii oficiali ai curții, sau un criminal odios, asasin al propriei sale soții și al copilului, cum susține Motley, incapabil să deosebească binele de rău? A fost oare nobila întruchipare a cauzei hispanice și apărătorul catolicismului în fața atacurilor protestante și mahomedane, sau în primul rând sumbrul șef al Inchiziției, un om fanatic și crud care nu urmărea atât triumful bisericii ca monarhie universală, ci în primul rând hegemonia politică a Spaniei în Europa. Tuturor acestor întrebări, articolul lui Koenisberger încearcă să le dea răspunsuri ponderate. Științifice, bazându-se, pe de o parte, pe puținele documente ale vremii, iar pe de altă parte, pe analiza structurilor economice și politice din secolul al XVI-lea.

ANDREI IONESCO