

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

7

anul
XXV
iulie 1972

RADU BOUREANU		3	vise creatoare
VLAICU BĂRNA		5	prezentul — bază a prefigurării viitorului
AL. SIMION		10	joc de gajuri (fragment de roman)
EMIL GIURGIUCA		36	semn de hotar; cantilenă; invocajie

memorialistică

RADU BOGDAN		38	amintiri despre iser
-------------	--	----	----------------------

150 ani de la moartea lui shelley

PETRE SOLOMON		45	ultima poezie
P. B. SHELLEY		46	triumful vieții (fragment, în românește de petre solomon)

scriitori români contemporani

ION BĂLU		49	perpessicius, poetul
M. NIȚESCU		56	poezia lui-ion caraion

100 de ani de la nașterea lui dimitrie anghel

DUMITRU MICU		61	un simbolist baroc
--------------	--	----	--------------------

cronica literară

ALEXANDRU GEORGE		72	romul munteanu : „literatura europeană în epoca luminilor”
EUGENIA TUDOR-ANTON		75	cella serghi: „gentiane”; „mirona”

pe marginea cărților

FLORIN MIHĂILESCU		80	z. ornea: „Studii și cercetări”
ANCA MIDIA		83	alecu ivan ghilia: „recviem pentru vii”; vasele băran: „ancheta”

actualitatea literară

IOANA CREȚULESCU		88	probleme ale criticii
------------------	--	----	-----------------------

al 7-lea congres internațional de estetică

AL. HUSAR | 96 criza esteticii occidentale

cronica ideilor

TRAIAN PODGOREANU | 106 filosofia marxistă — filosofia lumii noastre

eseu

ALEXANDRU SEVER | 115 romanul geometric

cronica dramatică

OVIDIU CONSTANTINESCU | 121 poezia și tristețile solitudinii

cronica plastică

RADU IONESCU | 126 bogata lună mai

miscellanea

școală fără școală sau grefă fără știință (**demostene botez**) — ditiramb (**leonid dimov**) — uneltele necesare-sentimentul nemărginirii (**maria-luiza cristescu**) — microdicționar literar: a nega, negație (**iulia moldoveanu**) — o aniversare (**ion pogana**) — afurisisme (v.s.) — interferențe (gbr.s.) — voci (**radu rupea**) — simbioză întru burlesc (**dan c.**) — succese românești la „eurocon” (v.r.) 129

cărți

nicolae dunăreanu: „frumoasa paulina” (**vladimir simon**) — marea nicoară: „a-vintele, frumoase flori” (**dan ciachir**) — elena balamaci: „casa dinții” (**d. micu**) — iulian vesper: „ascultând nopțile” (**andrei roman**) — tatiana nicolescu: „i. bunin” (**leonida teodorescu**) — g. g. ursu: „memorialistica în opera cronicarilor” (**barbu solacolu**) — teodor scarlat: „dicteuni pentru fantoma ta” (**aureliu goci**) — aura mușat: „pînă la asfințit” (**george chirilă**) — andrei ciurunga: „vinovat pentru aceste cuvinte” (**camil baltazar**) — valentin berbecaru: „șah etern” (**h. zalis**) — c. barborică: „karel capek” (**andrei roman**) — c. miu-lerca: „sus stele, jos stele” (**b. camil**) 141

revista revistelor

— din țară —

„luceafărul” nr. 21, 22/1972 (IOANA C.) — „convorbiri literare” nr. 8/1972 (G.S.) — „tomis” nr. 5/1972 (D.C.) 157

— de peste hotare —

„inostranncia literatura”, nr. 5/1972 (I.P.) — „neue deutsche literatur” nr. 4/1972 (P.I.) — „indice” n. 301-302/1972 (ANDREI IONESCU) 159

radu boureanu



visuri creatoare

Lenin a spus că înaintea acțiunii fânțează visul. Al omului creator de forme de viață, de bunuri materiale, de idei noi, de stări noi ale umanității progresiste. Nu doar visătorii, poeții, artiștii pot avea acest apanagiu, această fervoare. Visați, visați, îndemna marele glas al genialului om.

De aceea încercând să formulez în imagine fenomenul recentei Conferințe Naționale a P.C.R. l-aș socoti drept o mare, o vast dimensionată uzină a ideilor menite să clădească, să împlinească liniile largi ale unui măreț edificiu trasate de-a lungul anilor creatori, ca să pună în valoare formele, volumele, culorile vii ale vieții noastre, în peren ritm de dezvoltare.

Nu mi-am propus să cuprind în minusculul corset al acestor rinduri, vastitatea gândirii practice, variile, numeroasele puncte atât ale Raportului în sine, cât și ale Documentelor adoptate de către Conferința Națională a Partidului Comunist Român. Îmi exprim însă adeziunea totală la profunda și cuprinzătoarea expunere în care tovarășul Nicolae Ceaușescu ne-a făcut să descifrăm împlinirile viitorului.

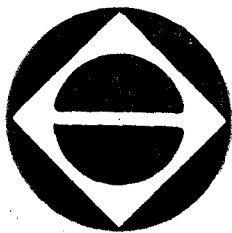
Avem și acum în auz ecoul larg, articulat de vibrațiile a milioane de inimi care au ritmat în acele zile pe cuvintele care vehiculau lumi de idei, de fapte viitoare. Iar în fața ochilor conștiinței ecranul imaterial, uriaș, pe care erau proiectate vestitoarele imagini, nu secvențe de ficțiune, ci temelii de știință socială, de previziuni practice, de forme și gesturi împlinibile mâine, în acest apropiat mâine măsurat în ani, dar care ard etapele.

Filosofia populară, folclorul, caracterul vizionar al eposului popular, ne dă acest sentiment și acest drept de a visa, de a aduce lângă geară, lângă irisul nostru, largile dimensiuni ale timpului, nu ale timpului scurs, ci ale timpului în devenire.

Și dacă o țară întreagă, acea multitudine de energie, care este numită forța creatoare a lumii muncitoare, a fost săltată pe desfă-

șurarea unor uriașe deschise aripi în sbor creator către înaltele piscuri cărora în limbaj curent și lucrativ le spunem marile obiective, oare nu avem dreptul, ca noi cei cărora destinul, structura sensibilă ne îndrituiește și ne împinge pe acel tărâm al visării — al visării căreia cei neindemnatoci în mișcarea și numirea adecvată a noțiunilor o socotesc gratuită — să dovedim că visul nostru este sinonim cu visul lor, că marele vis al lumii este poezia, că poezia generează ritm și substanță, substanță a vieții urmărind creator, o permanentă visare, că marile gesturi ale umanității au dimensiunea fabulosului, a aparentului inabordabil și neimplinibil? Dar acest inabordabil și neimplinibil — în concepția raționaliștilor seci — a fost demult dezis, a fost demult înlăturat din vocabularul comunist.

De aceea, noi scriitorii, se cere să trecem peste pământul neatins al visărilor, către universul plauzibil, al visărilor implinibile. Să urmărim, să intuim, să fim vestitorii visului umanității. Și mai ales să umblăm pe acolo pe unde oamenii au visat și au lăsat pe lungimea umbrelor lor visurile convertite în fapte. Împlinind realitatea de azi, proiectarea realităților de mâine formează materia scrisului nostru. În această ordine se înscriu gesturile oamenilor care au făurit și au lăsat în urmă realitățile împlinite. „Cântarea care n-a fost spusă e mai frumoasă ca oricare“ — zice poetul. Cântarea aceasta trebuie adusă în son viu, scoasă din alveola imaterială în care era lăsată.



vlaicu bârna



prezentul—bază a prefigurării viitorului

Sarcinile literaturii și artei în lumina Raportului
prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu
la Conferința Națională a Partidului Comunist Român

De la începutul primăverii, animată de un entuziasm și un avânt concretizate în fapte, țara întreagă a luat parte la pregătirea Conferinței Naționale a Partidului Comunist Român. În toate sectoarele de producție, în fiecare compartiment al sistemului administrativ, în câmpul tuturor activităților intelectuale, comuniștii, însuflețiți de acea înaltă responsabilitate de a se ști făuritorii istoriei, și-au luat angajamentul de a împlini sarcinile cincinalului în patru ani și jumătate. Constatările de la locul de muncă, contactele atât de utile avute cu conducătorii de partid și de stat care s-au deplasat în uzine și pe șantiere pentru a întreține un dialog viu și permanent cu poporul, asumarea unor răspunderi colective și individuale în scopul sporirii producției au fost preludivul marelui forum de la 19 iulie, întrunit în numele partidului și al întregului popor.

Înaltă dezbateră, care a abordat programul de optimă dezvoltare a

societății noastre, a înfloririi națiunii și a bunăstării cetățenilor României socialiste s-a deschis cu substanțialul Raport rostit de tovarășul Nicolae Ceaușescu. După ce face bilanțul unei perioade de intensă activitate creatoare, desfășurată în toate domeniile și în toate compartimentele vieții, Raportul trasează planul de dezvoltare economică și socială a României în următorii ani și în perspectivă, prevăzând sarcini cu privire la perfecționarea conducerii planificate a societății și întărirea democrației socialiste, la creșterea rolului conducător al partidului în edificarea socialismului și comunismului, la activitatea internațională a partidului și statului. Raportul realizează un tablou de ansamblu, alcătuit în șase capitole, al întregului complex de stări, activități și probleme aplicate la evoluția în viitor a societății noastre pe drumul progresului și al păcii, pentru triumful socialismului și comunismului.

La primul capitol ni se raportează datele ce atestă înfăptuirea programului elaborat de Congresul al X-lea pentru făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și ni se expun măsurile luate pentru creșterea potențialului economico-social al țării, premise care duc la îndeplinirea cincinalului înainte de termen.

La același capitol, ocupindu-se de asigurarea și pregătirea forței de muncă și de dezvoltarea cercetării științifice în pas cu nevoile societății, raportul recomandă necesitatea de a se lua măsuri pentru unificarea în cel mai scurt timp a forțelor de cercetare din țara noastră, pentru concentrarea eforturilor tuturor cercetătorilor pe baza unui program unic într-o direcție unică, indiferent dacă lucrează în producție, în învățământ sau în instituturile de cercetare ale diferitelor departamente. După ce se vorbește de participarea României la diviziunea internațională a muncii și de intensificarea colaborării și cooperării economice cu alte țări, în perspectiva anilor ce vin, se subliniază că preocuparea fundamentală a partidului, țelul suprem al politicii sale și rațiunea însăși a construcției socialiste e creșterea bunăstării materiale și spirituale a poporului.

În cel de al doilea capitol, Raportul expune orientările și direcțiile dezvoltării economico-sociale a țării noastre în deceniile care vor urma. Marcind un continuu spor, pe baza dezvoltării producției materiale, venitul național urmează să crească de 5—6 ori, ajungând în 1990 să reprezinte 2500—3000 de dolari pe cap de locuitor. În acest sens ni se spune că făurirea unei economii moderne, de înaltă eficiență, impune promovarea în toate ramurile a cercerilor științei și tehnologiei avansate. De aceea vor fi luate măsuri pentru dezvoltarea mai intensă a cercetărilor științifice naționale, cu deosebire în domeniul matematicii și fizicii, în tehnică, chimie și biologie.

În capitolul trei, vorbind de ameliorarea și perfecționarea conducerii planificate a societății socia-

liste, se arată că principalul criteriu după care ne ghidăm în elaborarea măsurilor luate în acest scop este afirmarea tot mai puternică a rolului conducător al partidului în societate. Sint examinate apoi măsurile adoptate de la Conferința Națională din 1967 și de la Congresul al X-lea, cu referire la realizări și lipsuri. Din expunere, apare evident faptul că făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate și trecerea treptată la comunism presupun apropierea treptată a nivelului de viață al satelor de cel al orașelor. Crearea unor centre puternice rurale și o mai clară orientare în sistematizarea orașelor vor face ca toți locuitorii să poată beneficia de binefacerile socialismului.

Este clar pentru oricine că înfăptuirea unor asemenea măsuri care fac parte integrantă din programul elaborat de Congresul al X-lea privind făurirea societății socialiste multilateral dezvoltate, va avea un rol de seamă în ridicarea României pe noi culmi de progres și civilizație.

Raportul atribuie pe drept cuvânt Conferinței Naționale, chemarea de a adopta măsurile de încheiere a activității de perfecționare a conducerii și planificării economico-sociale. De asemenea, de a găsi căi noi și eficiente pentru dezvoltarea și adâncirea democrației socialiste, pentru intensificarea participării maseilor la conducerea societății. În acest sens, Frontul Unității Socialiste va trebui să coordoneze organizarea unor dezbateri în rindul maselor largi populare privind diferitele proiecte de legi și hotărâri, să îndrume activitatea deputaților în formarea cetățenilor asupra diferitelor probleme și în realizarea unor acțiuni de interes obștesc. Se recomandă totodată necesitatea de a se extinde și de a se da un caracter mai organizat activității Frontului Unității Socialiste la sate, cu sarcina de a înrola în cadrele lui pe toți locuitorii. Se prevede apoi ca, ținând seamă de creșterea rolului

Frontului, să se organizeze periodic Conferința Națională și conferințe județene ale Frontului Unității Socialiste. Iar în consiliile județene și în Consiliul Național, pe lângă reprezentanții partidului și ai organizațiilor componente, circa 30% din membri să fie aleși din rîndul oamenilor muncii care lucrează direct în producție.

Despre creșterea rolului conducător al partidului în edificarea socialismului și comunismului se vorbește în capitolul patru al Raportului. Transferul în concret al vastului program elaborat de Congresul al X-lea privind dezvoltarea economico-socială precum și măsurile de perfecționare a conducerii planificate a societății impun o continuă îmbunătățire a muncii organizatorice și politico-ideologice a partidului. Se prescrie în urmărirea unui atare scop existența unei linii politice juste, elaborate pe baza aplicării createoare a legităților generale la condițiile concrete ale fiecărei etape de dezvoltare.

În același capitol, Raportul examinează și lămurește unele probleme teoretice ale evoluției României și pune accentul pe activitatea ideologic-educativă în dezvoltarea conștiinței socialiste a tuturor oamenilor muncii și pe crearea omului nou. Îmbunătățirea acestei activități trebuie să constituie o preocupare permanentă a organizațiilor și organelor de partid, a școlii, presei, uniunilor de creatori, radioului și televiziunii. „Totul trebuie subordonat — se spune — în fapturii sarcinilor trasate de plenumul Comitetului Central din noiembrie”.

Dezvoltarea națiunii socialiste și politica națională marxist-leninistă a partidului face obiectul capitolului cinci al expunerii. Făcînd o amplă analiză materialist-dialectică și istorică a dezvoltării societății, tovarășul Nicolae Ceaușescu a relevat că națiunea este departe de a fi o noțiune depășită istoriceste. Afirmarea caracteristicilor fundamentale ale națiunii în condițiile

făuririi societății socialiste — a subliniat Secretarul general al P.C.R. — „are loc paralel cu schimbarea caracterului unora din aceste trăsături și cu apariția unor trăsături noi care consolidează și întăresc — pe o bază nouă — națiunea socialistă”. Mai mult, contribuie la formarea unui om nou — omul societății socialiste și comuniste. De aceea, consideră tovarășul Nicolae Ceaușescu, va trebui să continuăm și în viitor realizarea în viață a politicii naționale, așa cum a fost ea elaborată de Congresul al X-lea al Partidului.

O substanțială și profund dialectică examinare a dezvoltării social-politice a lumii contemporane și corespondența ei cu activitatea internațională a Partidului Comunist Român operează capitolul șase și ultimul al Raportului. Analiza pornește de la constatarea că în cei trei ani care au trecut de la Congresul al X-lea, Consiliul de Stat și guvernul au desfășurat o susținută activitate externă în lumina orientărilor stabilite de congres. În acest timp România a participat activ la toate evenimentele importante care au avut loc în lume, optînd cu fermitate pentru o politică de colaborare între toate statele, pentru o pace trainică și justă. Dezvoltarea relațiilor cu toate țările socialiste și intensificarea colaborării cu toate statele care au pornit pe calea dezvoltării independente, precum și cu țările capitaliste, pe principiul coexistenței pașnice, a funcționat cu bune rezultate în această perioadă.

Orientarea dialectică marxist-leninistă, de o profundă claritate, a Partidului Comunist Român în politica sa externă, a susținut și susține — așa cum consemnează Raportul — egalitatea în drepturi între state, promovarea normelor dreptului internațional și stingerea actualelor focare de război care ulcerează umanitatea. Iar la capătul unei serii de finalități, ca finalitate ultimă: dezarmarea generală și, în primul rînd, cea nucleară, care reprezintă dezideratul vital al întregii omeniri.

Intărirea solidarității internaționale a P.C.R. cu partidele comuniste și muncitorești cu forțele democratice, anti-imperialiste și progresiste din întreaga lume, reprezintă încărcătura de conținut a celui din urmă punct al capitolului care încheie istoricul Raport prezentat de Secretarul general al partidului.

După ce a organizat metodic osatura ideilor, împlinind-o cu datele și cifrele care indică direcțiile viitoare ale activității partidului și statului, tovarășul Nicolae Ceaușescu a așezat în finalul expunerii o idee poetică. Am ascultat cu emoție înaripatele cuvinte trimise pe adresa inimii, după ce rostirea dinainte, în armonioasa ei construcție logică, primise adevărul totală și entuziastă a judecății noastre.

Numai o gândire cutezătoare, vizionară, dotată cu darul analizei și al sintezei în același timp, înarmată cu o adâncă cunoaștere a ideologiei marxist-leniniste și înzestrată cu patos revoluționar a putut fi în stare să elaboreze substanțiala cartă a Raportului prezentat la Conferința Națională a P.C.R., în care prefigurarea viitorului pornește de la adiacența cu prezentul, pentru că de fapt viitorul nu poate izvorî decît din prezent. Din acest prezent al elanurilor generoase,

. . .

Am urmărit, în linia mari, desfășurarea acestei vaste și pătrunzătoare priviri sinoptice realizată de Raport, redînd într-o notație destul de sumară, esența capitolelor pe care le însumează. Dar ei trebuie citit și studiat cu de-amănuntul, fiind documentul cel mai de preț al actualei perioade de dezvoltare economică și socială a țării noastre.

În fața unei asemenea deschideri spre zarea deceniilor viitoare, care solicită angajarea tuturor energilor într-un efort comun, scriitorii și oamenii de artă din patria noastră se rostesc cu hotărîre pentru traducerea în viață a ideilor-forță puse în circulație de la tribuna

Conferinței Naționale a Partidului. Participarea lor la vastul și mărețul plan de perfecționare a vieții economice și sociale din România va fi consemnată efectiv de istorie prin crearea unor opere de valoare și de durată, inspirate de generoasele elanuri ale constructorilor socialismului. Fiecare minutor de condei, fiecare artist, convins de rolul covârșitor pe care-l are partidul în ridicarea României pe treptele progresului și ale bunei stări, va căuta să contribuie cu tot ce munca sa poate realiza mai de preț la această plenară și fierbinte etapă a revoluției dirijată de partid. Socoțiți a fi conștiința însăși a unei epoci, scriitorul și omul de artă, adepți ai filosofiei celei mai înaintate, marxism-leninismul, devin educatorii prin frumos ai masei, iar opera lor oglinda unui proces social de istorică anvergură: crearea omului nou.

Asumarea unor sarcini atât de însemnate, care în fapt reprezintă datoriile artistului față de societate, față de poporul său, față de ideologia adoptată, presupun și un efort sporit în sensul căutărilor artistice. Pentru că în timp ce omul de știință se străduiește să descopere legile materiei, secretele ei, adevărul obiectiv, creatorul de artă are menirea să muncească neostent întru aflarea acelor descoperiri care țin de continentul sufletului omenesc, de infinita lui dimensiune, pe care nici o explorare n-a fost în stare s-o cuprindă în întregime și s-o epuizeze. Astfel, scriitorul va găsi în realitatea prezentului, în realitatea socialistă a timpului nostru, un vast și variat cîmp de inspirație, o bogată sursă de material nou și inedit ce poate alimenta construcția unor opere valoroase, pe măsura elanurilor ce călăuzesc drumul victorios al masei sub stindardul celor mai avansate idei.

Adepți ai unei literaturi militante, angajate și de înaltă calitate, scriitorii din țara noastră știu că valoarea educativă a scrisului lor e direct proporțională cu caratele realizării lui artistice. Numai așa

orizonturile artei, și deci contribuția noastră, vor putea da față cu orizonturile viitorului prefigurat cu atita pregnanță în Raport. Referindu-se la eficiența muncii desfășurată pe această linie, tovarășul Nicolae Ceaușescu a spus: „Sarcinile stabilite în domeniul activității ideologico-educative deschid perspective minunate pentru afirmarea personalității umane, pentru dezvoltarea umanismului și democrației socialiste. În centrul lor se află omul, făurirea omului înaintat, înarmat cu cele mai noi cuceriri ale științei și culturii, a omului societății celei mai drepte și uma-

ne — societatea socialistă multilateral dezvoltată, societatea comunistă“.

De împlinirea întregului complex de sarcini înscrise în perimetrul Raportului va depinde locul ce-l va ocupa România în familia țărilor socialiste și a tuturor popoarelor lumii. „Avem răspunderea față de viitorul copiilor noștri, față de viitorul întregului popor...“ se spune într-unul din alineatele Raportului. Ce oare ne-ar putea răscoli mai adânc sufletul cu un semnal mobilizator decît evocarea acestor înfățișări vii și neplăcute ale ființei și conștiinței noastre de scriitori și cetățeni ?





joc de gajuri

fragment de roman

Nu era vorba de o simplă răceală, Iulian înțelegea prea bine natura acestei boli, guturaiul și ochii roșii și tusea ivite ulterior sau înaintea, puteau cel mult îndrepta pe o pistă falsă căutările, nu făcuseră altceva decât să mascheze un timp adevărata primejdie, de care toți își dădeau seama, fără a-i bănui însă sensul precis și cursul aproape ireversibil. Iulian își îngăduia încă îndoieli, voia să spere, spre a insufla cu o mai mare convingere aceeași speranță și celorlalți, deși în adâncul său dubiile îl părăsiseră.

Aștepta confirmarea unor analize, se rugase, devenise sentimental, flatase amorul propriu al laboranților, în ameteala și zăpăceala generală a unor zile și nopți derulându-se în vuetul de gloanțe și al exploziilor de obuze, nimeni nu se grăbea să vină în întâmpinarea stăruințelor lui caraghioase și absurde, oricum însă ar fi fost riscant să pună prea mare preț pe niște analize efectuate în condiții primitive și se întreba dacă vor fi totuși efectuate și dacă nu i se va comunica, cine știe, rezultatul din cale afară de târziu.

Până atunci recurse la primele măsuri necesare, impuse un regim de tratament și alimentar sever și observă cum înseși instrucțiunile lui avură darul să învioreze atmosfera lîncedă și deprimantă din încăperea de la subsol. Se temea să mediteze prea îndelung asupra eficienței reale a acestui regim, mama și bunicii grăbiseră prin îngrijirea lor ritmul de agravare a bolii, își închipuiseră că ar fi vorba de o stare gripală, de o simplă stare gripală, nu-i rămînea lui Iulian decât să încerce imposibilul. **Învățase din practica sa, și din practica altora că trebuie să nădăjduiască pînă în ultima clipă, momente de cotitură imprevizibile pot răsturna prezicerile cele mai categorice, forțe imponderabile țîsnesc uneori și se deslănțuie și mătură cu violență construcții logice de neclintit, se bizuia pe asemenea minuni ale naturii și aștepta, și acționa înfrigurat sub privegherea la fel de înfrigorată și străbătută de spaimă a Rozaliei.**

Cărase cu sine de astă dată oarecari provizii, pesmeți, un coltuc de pîine, puțin zahăr, cîteva cutii de conserve, nu pentru bolnavă care n-avea încă voie să pună în gură astfel de alimente, ci pentru ceilalți, lipsiți de putere, slăbiți de nemîncare. Micuței Anuța ori Anișoara, cum o striga el, îi adusese ceai de tei și zaharină și pilule calmante

obținute cu mare greutate după repetate și umiltoare insistențe. Își dezbrăcase paltonul, și-l atârna singur pe același cui, își deschisese nasturele de sus al cămășii spre a respira mai în voie, și întinsese mîinile gata să se spele deasupra ligheanului cu smalțul spart; bătrîna se pregătea să-i toarne apă caldută dintr-o carafă de sticlă. Iulian se apropie de pat, i se păruse că fetița nu doarme, ci căzuse de fapt într-un leșin adînc, îi controlă pulsul, căutînd să-și păstreze calmul și să nu-și exteriorizeze emoția. Îi observă apoi pleoapele zbătîndu-i-se, luciul inert al ochilor și desluși, în sfîrșit, o scolpire de viață, fusese poate recunoscut. Își muie buzele uscate și reveni să se spele. Nimeni nu îndrăznea să i se adreseze cu o întrebare, el simțea însă privirile crispate ale Rozaliei ațintite asupra sa și mișcările lunecoase parcă, pașii neauziți, pe vîrfuri, pe podeaua de ciment a camerei.

Scoase din buzunar o păpușe de cîrpă, îngrijit și migălos alcătuită, cu două mărgelile rotunde, negre pupile, cu două brațe țepene în mineci de pînză albă, cu o cămașe încrețită la gît, nu bănuia cum de ajunsese pe patul camaradului său de dormitor, — o găsise undeva, o primise de undeva? — nu se știuse să i-o ceară, îi explicase motivul, și după oarecare ezitări acesta i-o cedase și consimțise chiar să-l sprijine, în procurarea medicamentelor, de exemplu, vagă promisiune, o știau cu toții, prin farmacie bătea vîntul, iod și iar iod, altceva nimic, slabele rezerve se mînuiau cu o precauție necruțătoare.

Îi rosti numele și ridică păpușa în sus, i-o puse apoi pe plapomă în față, și voi să afle, zîmbînd, dacă-i place. Ana o fixă îndelung, era departe, prea departe, nu reușea să se smulgă din ceață, Iulian îi rosti a doua oară numele și degetele-i schițară iarăși gesturi moi deslegătoare de vrajă, o mîngîie pe frunte și atingerea tremurătoare a palmei lui stîrni parcă un curent de aer împrăștiat, ea întredeschise buzele și un sunet abia auzit, un geamăt sau o chemare răzbătu și se stîmbe fără putere. El dizolvă într-o ceșcuță un praf și susținînd-o ușor de ceafă o sili cu vorbe blînde să-l accepte și să-l înghită. Anișoara se lăsă inertă în voia lui și fărăîmă de energie care, se părea, o animase, se resorbi și se risipi în pustiu.

Dormea iar, ori poate nu dormea. Doctorul căută în trusă siringa și un tampon de vată. Rozalia se aplecă într-un gest precipitat gata să răspundă la un apel, să îndeplinească o poruncă. Iulian o contemplă pe gînduri, descumpănit și se interesă în șoaptă de momentele mai deosebite din timpul nopții. Femeia ezită, surprinsă nu de întrebare, ci zguduită de aduceri aminte, se chinuia să aleagă amănuntul semnificativ și nerăbdarea și tăcerea și neliniștile adunate de atîta vreme amenințau să se amestece într-o singură izbucnire și atunci nu s-ar mai fi înțeles nimic.

Febră și sete, mereu sete, un pahar, și-l umplea de îndată pe al doilea, și scaune continue și o voce scăzută, apă, apă, și așa într-una, apă, apă, Dumnezeule, glăsciorul ei abia se distingea, și pe urmă i se topise, doar obrajii îi tresăltau și gura, îi turna printre buze cîte o picătură și tremurul, convulsile nu se potoleau, nu se potoleau... Trebuia s-o schimbe des, prea des, pînă aseară nu i s-a întîmplat încă, nu reușea să se ceară, n-avea cînd să se ceară, boala o sleise, apă, apă, o schimba, cîrpele murdărite, abia spre dimineață i s-au rărit spasmele... Ce înseamnă asta, ce înseamnă asta?

Rozalia îl apucase de mîini și-l strîngea, și-l ruga și-i impunea să n-o mintă, să spună adevărul, numai adevărul și se temea de acest adevăr, căutătura ei obsedantă nu îndrăznea să i se fixeze pe chip, aluneca în lături, disperată, furibundă, în goana după un iluzoriu punct de sprijin. Și apoi cu o zvîcnire ciudată a capului, urmată de o destindere nefirească, bolnavă, descrierea înghesuită în două fraze, repetată în aceiași agasanți și obsedanți termeni și iar repetată, la

fel ca mai înainte, desnădăjduita istorie cu setea, cu apa și cu spasmele.

Degetele mici și subțiri, străvezii aproape, deasupra plapomei, unghiile crescute, netăiate de mult, un fel de gheruțe, neputincioase, gheruțe de vrăbii înghețată iarna pe o zi de ger, ar fi trebuit să le rețeze cu foarfeca și nu se gândise atunci la foarfecă, degetele acestea se desfăceau și se strîngeau pe pînza roșie, o pipăiau orbește și cu înfrigurare, căutau ceva și nu găseau și nu oboseau nicicum, doar ele păreau a nu fi oboșite, fremătau chiar și după ce șoptele-i amuțiseră, chiar și după ce încetaseră și palidele schimonoseli ale obrazilor, chiar și după ce adormise, dacă adormise, spre dimineață, degetele se jucau fără astîmpăr, arătătorul țîșnea parcă și străpungea aerul, și brusc cădea, și iar se ridica și iar cădea și se țira pe satinul roșu...

Rozalia se întrerupsese, curgerea sincopată a cuvintelor fu gătită pe neașteptate, simțurile ei înregistraseră un foșnet, o tainică chemare și se aplecă asupra micuței, își strecură brațul pe sub pernă și o lungă secundă nu se clinti, la pîndă cu nervii biciuiți de încordare. Înțelese și făcu un semn bătrînei care se precipită cu o cană de porțelan... Nu, nu numai asta... Bătrîna trase de pe frînghia ce traversa încăperea pe sub tavan un prosop și-l înmînă Rozaliei. Fetița cască dintr-o dată ochii mari, aspiră cu lăcomie, se înăbusea, umerii i se scuturaseră, și în clipa următoare o suviță de spumă albă i se scurse din gură, alunecă pe bărbie și se pierdu în plusul ștergarului. Iulian sări de pe scaun, senzația de vomă se repetă, dar în afara aceleiași suvițe de salivă, nu se prelinse nimic. Îi ceru Rozaliei s-o culce înapoi, scăpă două picături dintr-un calmant într-o linguriță și le turnă apoi printre buzele vinete și uscate. Rămase în picioare lîngă pat pînă ce Anuța își reveni, îi controlă pulsul, îi cuprinse fruntea în palmă și-i aranjă în treacăt zulfii umeziți de sudoare.

Se așezase iar, nota cu litere inteligibile pe o foaie dintr-un carnet instrucțiunile de administrare a medicamentelor pentru restul zilei pînă seara, ori pînă a doua zi, avea desigur să se întoarcă și în răstimpuri privea atent în jur cu îngîndurare și tristețe. Tăceau cu toții, nu-și îngăduiau cuvinte de prisos, apăsați și epuizați de temeri sumbre încremeniseră pe unde se aflau, abia se deslușea respirația hîrfită a bătrînului și din cînd în cînd o tuse seacă, Rozalia supraveghea crispată somnul bolnavei gata să se repeadă și să preîntîmpine o nouă criză.

Afară ploua, picurii cădeau pieziș, izbeau împinși de vînt în geam, un ropot continuu și uniform răzbătea în cameră, sosea iarna, norii de plumb purtau cu sine amenințarea zăpezilor, nu azi, mîine curtea și strada și celelalte străzi și drumurile spre spital, bălțile și noroaiele aveau să dispară sub stratul pufos și argintiu al primelor ninsori. Tranșee podite cu gheață, degete înțepenite de ger pe fierul tăios al puștilor, foile de cort ale brancardelor metamorfozate în plăci rigide cu pliuri și colțuri răsucite nemilos în coastele răniiților, vijiiit de gloanțe și rîpîit de mitraliere peste orașul pustiu coborît sub pămînt, oameni uciși de răni și de foame, secreați de boli și de inimă rea, lumini stinse și speranțe stinse, automatismele vieții de fiecare zi, îndrîjiri ascunse, încă o oră smulsă tenebrelor și încă o oră și încă o oră și mereu, mereu încăierări acerbe pentru încă și încă o oră...



— O grădină de zarzavaturi, povestea molcom Rozalia, cu uimire parcă, surîzînd neîncrezător, cîțiva știuleți de porumb și bostani și niște meri și niște pruni risipiți într-o livadă mărginită de un rîuleț pe care-l treceai dintr-o săritură, și două odăi văruițe în alb, și o bucătărie de vară clădită din scînduri, și o prispă de lut, și o cușcă

de păsări, găini cotcodăcind și pui piuind, și un cîine ciobănesc care priveghea jocul, și somnul copiilor, și cinele mult așteptate de sim-bătă și duminică seara, tihnite și vesele, legănate de o oboseală plă-cută după o săptămîină de lucru, și îmbăiatul micuților în copale, și trosnetele mărunte ale focului în sobă, și susurul adormitor al căză-nelului de apă pe plită, și foșnetele cearceafurilor proaspăt călcate, și flacăra vioaie a lămpii pe masă, ori atîrnate de un cui pe perete, și vorbele, și istoriile bărbatului însoțite de mărunte sorbituri din pa-harul cu vin roșu, cumpărasem de undeva de la un țaran un butoiș cu vin roșu, și nopțile cu viscol și zăpezi cutreierate de lupi, mă știam la adăpost și nu mă temeam, mă prefăceam, cred, din răsfat, că mi-e teamă, și diminețile cu soare ale zilelor de vară, și iarba, și pietrele umede de rouă, umblam desculță prin curte și umezeala tăioasă a pămîntului îmi făcea bine, și șuierile de prînz ale sirenei, și dulapul de stejar frumos și trainic, fără moarte din camera de la stradă... Trainic cu adevărat, toate mi se păreau pe atunci trainice, alcătuite astfel încît să dureze o veșnicie. Trebuia să ridicăm, așa ne gîndisem, casă mare cu trei încăperi, cu tindă, cu pivniță, cu magazie pentru lemne... Mai tîrziu, îmi ziceam, aveam să-i aduc la mine pe părinți, îi știam bătrîni, necăjiți și voiam să-i am alături, bărbatu-meu nu s-ar fi împotrivit.

Și cît de greu mă hotărîsem să părăsesc orașelul acesta pe care aproape că începusem să-l uit, nu mă legau de el amintiri prea plă-cute, doar necazuri, necazuri și iar necazuri, și iată că după ce m-am deprins cu noile locuri într-atît încît să mi se pară că acolo mă năs-cusem, crescusem și trăisem toată viața, mi-a fost scris să mă întorc din nou în tîrgul părinților mei, și să-l urăsc de astă dată, să-l rabd doar în nădejdea zilelor cînd mă voi afla iar, Dumnezeuule, în afara lui.

Război, război, abia s-a terminat unul și a început celălalt... Mi s-a îmbolnăvit un frate de tifos în Bulgaria și nu l-am mai văzut, i-au putrezit oasele pe undeva dincolo de Dunăre... Era tînăr și fă-cuse armata la cavalerie... Nu-i plăcuse cavaleria... Ori de cîte ori primea poruncă să se arunce călare peste șanțuri și gropi, peste ba-riere înalte, peste ziduri groase, buzele i se desfăceau de la sine și striga înspăimîntat „mamă” și se lăsa, povestea, în voia soartei. Plu-tonierii și ofițerii se supărau și-l croiau cu cravașa de fiecare dată pentru cuvîntul pe care nu și-l putea sugruma în gîtlej, îl sileau să repete exercițiul, dar degeaba, chemarea îi țîșnea printre dinți acee-ași. Pînă s-a obișnuit... și după ce s-a obișnuit, s-a liberat, s-a însu-rat, a adus pe lume doi copii și s-a prăpădit pe front. L-am plîns pînă cînd am uitat să-l mai plîngem. Era de-o seamă cu bărbatu-meu, se înțelegeau bine, stăteau ceasuri întregi de vorbă simbetete și dumi-nicile...

Bărbatu-meu ținea la mine, voia să nu-mi lipsească nimic și să nu ne lipsească nimic, lucra de aceea ziua și noaptea, lucra și sărbă-tourile, deprinsese în plus cîteva meșteșuguri și dădea ajutor la lăcă-tușerie, la repararea curelelor de transmisie, mîncă în grabă și fu-gea înapoi la fabrică, doar la sfîrșit de săptămîină venea mai devre-me, lua cu sine coșurile și pleca după cumpărături. Avea grijă de noi, de mine și de copii, dar nu se amesteca în treburile casei, mă lăsa mai întotdeauna să hotărîsc eu. În ajun, atunci, cu ochii la ordinul de mobilizare, răsufila din greu, nu-i intra în cap ideea că mîine, chiar mîine va trebui să ne părăsească, se temea să-și mărturisească gîn-durile, nu de gloată se temea, nu atît de gloată, cît de viața noas-tră fără de el, un an, doi de război, ori cine știe... Mi-a spus să nu rămîn singură, să cobor cu micuții în orașel și mi-a spus încă să mă

duc, dacă mi s-ar întâmpla o nenorocire și aș avea nevoie de un sprijin, la domnul Chiriș...

Acestui domn Chiriș, bărbatul meu i-a făcut pe vremuri un mare bine, l-a scos din apă, l-a scăpat de la înec, Domnul Chiriș, administratorul, căzuse de pe o plută, se adunase acolo o sumedenie de plute, bătea vântul, curentul stârnea valuri, buștenii se zbăteau în legături, își mișcau cozile încolo și încoaice, l-ar fi izbit ușor și l-ar fi zdrobit, n-ar mai fi ieșit viu la suprafață... Să mă duc la Chiriș mi-a zis, pentru că Chiriș îi poartă recunoștință pe viață...

Și m-am dus să-l rog pentru fetiță, fetița nu se îmbolnăvisese încă atât de rău, îmi închipuiam că puțină miere de albine frecată cu lapte ar repune-o pe picioare, așa m-a învățat cineva, m-am dus la Chiriș, el avea stupi, ori avusese stupi, adunase cu siguranță destulă miere prin borcane, un pic îmi trebuia doar, fie și un pic, nu credeam că n-ar avea cumva, nu-mi trecea prin minte, și chiar dacă îmi trecea aș fi încercat oricum. Chiriș trăia însă precum toată lumea, într-o pivniță, mai altfel aranjată, dar o pivniță, cu o grămadă de boarfe, pachete, geamantane pe lângă pereți, în jurul paturilor, se pregătise de evacuare și n-apucase când să se evacueze. Nu m-a recunoscut, poate că într-adevăr nu m-a recunoscut, nu-i ardea de mine și de supărările mele, îi ajungeau ale lui. M-am trezit acasă cu mâinile goale, chiar așa, și pe deasupra întoarsă pe dos, nu-i puteam uita privirea, iritată și dușmănoasă, îi reamintisem fără voie de o veche datorie, o datorie anevoie de șters și nu-i plăcea să se știe dator. N-avea miere de albine, n-avea nimic, țipase și stropi de spumă albă i s-au prelins pe bărbie.

Abia am împrumutat un termometru, oamenii s-au înrăit, fiecare se păzește doar pe sine, își apără cu înverșunare pielea, ceilalți să piară, să crape, n-au decît, un muc de luminare n-ar prăpădi careva fără vreun folos ascuns, blestemate zile, și tunurile care nu mai tac, și gloanțele, și pământul scurmat de obuze, și casele dărîmate, mergi pe stradă și parcă nu e stradă ci alee de cimitir, pustiu și vaiete, și răniți, și bolnavi, nu găsești o coajă de pîine, pînă și apa se cară cu butoaiele, fîntînile s-au înnoroiat, și plouă, plouă într-una, și e frig, o să ningă, nu mai e mult și ne vor cotropi troienele...

Stăteam acolo în ușa spitalului, mă milogeam de soldați, am o fetiță care nu se mai ține pe picioare, le vorbeam, și s-ar cuveni să scape cu viață, ajutați-mă să nimeresc la doctorul cel bătrîn, și am nimerit încălcîndu-le voia, strecurîndu-mă printre ei, într-o cameră cu paturi, cu brancarde și cu o masă, iar la masă... Nu-mi închipuiam că, într-adevăr,... îmi ziceam, s-au scurs doar între timp atîția ani.. și să vă întîlnesc pe dumneavoastră, tocmai pe dumneavoastră! Și nu-mi dădeam seama cît de bine ori cît de rău nimerisem, îmbătrînisem, chipul meu se trecuse, asemănările cu cea de altă dată se spulberaseră, nimeni n-ar fi reușit să le mai afle, dacă eu însumi nu le mai aflam, și cuvintele îmi secaseră, mi se făcuse frică, tremuram de spaimă.

Îl voiam pe doctor și nu pe dumneavoastră, pe dumneavoastră nu vă cunoșteam, pe el însă îl cunoșteam. Și nu doream altceva decît să-mi arătați drumul, să-l rugați să iasă puțin pe coridor. Și am început să turui degeaba, simțeam că nu mă ascultă nimeni, izbeam într-un perete de oboesală, un perete gros prin care n-aș fi pătruns, urechi de piatră și inimă de piatră. apoi a fost altfel, ați apărut fără să vă chem, dar atunci nepăsarea aceea. plictiseala și pleoapele umflute de nesomn...

Nu vă deosebeam de Chiriș, de sentinelele care-mi tăiau prețutîndeni calea, de ofițerii bărboși și murdari, departe, prea departe de febra unei copile de trei ani, trăiți cu toții în mijlocul morților,

inconjurați de băltoace de sînge, temperatura Ancuței mele nu însemna mare lucru, dar ce înseamnă astăzi mare lucru? Mîla de nenorociiți culcați pe tîrgi, mila de copiii, de mamele și de nevestele lor, nu există milă, există cuțitul, și foarfeca, și durerea, și groapa comună... Abia le vedeți mutrele, mi s-a povestit, pe rînd ca la moară, cine are noroc scapă, cine nu, ajunge erou cu o cruce la cap, ba și fără cruce, pentru că cioplitul unei cruci cere vreme și trudă și cui îi arde acum, sub focul inamicului, de cioplit cruce?

Trebuia, Dumnezeuule, să mi se răspundă, îl căutam pe doctorul cel bătrîn și-l căutam numai pe el, bănuiam că ceilalți n-ar clinti n-ar deget, erau prea bărboși, și prea supti la obraji, și prea istoviți, și prea speriați, copleșiți de nesiguranța trailului printre bombe... Dar spre doctorul cel bătrîn m-ar fi putut îndrepta, un mărunț sprijin, Doamne, o privire blîndă, un dram de atenție, să pricep că halatul alb mă ascultă, că vrea să mă asculte, un sfat, uite femeie, așa și așa, ori du-te înainte, ia-o la dreapta, ia-o la stînga, ori, femeie, nu te mai zbate, el a plecat, l-am trimis, n-ai cum să-l urmezi și n-ar avea cum să te urmeze, încearcă în altă parte, noi sîntem prinși în clește, abia ne tragem răsufllarea, vezi și singură, uite praful ăsta, sau praful ăsta, topește-l într-o lingură de apă și să-l înghită...

L-ar fi înghițit, topit într-o linguriță de apă, și temperatura ar fi coborît, și respirația i s-ar fi liniștit, culoarea i-ar fi revenit în obraji și încetul cu încetul s-ar fi înzdrăvenit, și s-ar fi pus pe picioare, ar fi alergat iar prin curte, s-ar fi bucurat de păpuși noi și de jocuri noi, și... Domnule doctor, vă rog, domnule doctor, v-ați rupt de spital și ieri și azi, un ceas, un ceas jumate e mult, înțeleg, și vă mulțumesc, doar să nu fi întîrziat, să nu fi întîrziat... Dacă m-ați fi învățat să-i topeșc într-o lingură un praf, dacă mi-ați fi dat ceva, o pilulă, dacă nu m-ați fi măsurat cu ochii împăienjeniiți de nesomn, dacă ați fi auzit cu adevărat vorbele mele, atunci, chiar atunci, domnule doctor, și nu după aceea..



Străbătea curtea părăginită și noroioasă, gardul slab priponit în stîlpii putrezi, se clătina scuturat de rafalele unui vînt furtunos, s-ar fi convenit să se grăbească, cerul în amurg se preschimba în violet, în curînd drumul avea să se tulbure și să se piardă în întuneric. Auzea un tîrșit ușor în spatele său, bănuia că e bătrînul, care-l conducea din politețe, pe semne, pînă la poartă; să-l oprească și să-i strîngă mîna, să-l retrimită în casă, mergea totuși înainte, n-ar fi suportat o nouă convorbire, fie și o frază de conveniență, ținea parcă să păstreze nealterată atmosfera de dinăuntru, imaginea camerei semi-obscură de la subsol, obsedat de această stranie povară, apăsătoare și rea, singur cu el însuși, dorea să se strecoare printre trotuarele și-roind de apă, să repete aceleași întrebări și să provoace aceleași replici, învinuirii rostite grav și monotone, anateme împotriva unor iluzii, plîns fără lacrimi, mărturisiri fără speranță.

Prea calm și destins suna vocea femeii, altfel decît alaltăieri, nu mai departe de alaltăieri, la prima lor reîntîlnire, era calmul de după marea înfruntare, zarurile păreau aruncate, intuia sfîrșitul, îl prevedea oricum ca pe o șansă posibilă printre altele, mai sigură decît altele. O liniște și o supunere care-l făceau pe Iulian să scrișnească neputincios din dinți, își simțea mîinile legate, vîltoarea trecuse de ultima barieră care o mai putea stăvili și inevitabilul ajunsese în prag, la un pas de împlinire.

Vina lui însuși, vina tuturor, Rozalia arătase și nu arătase în spre vinovați, o interesa și n-o interesa descoperirea acestora, încercări, încercări, înțelegerea prea bine, zădarnice și nu asta avea importanță, ori avea importanță în ultimul rînd. Tocmai de aceea însă, tocmai pentru că nu existau vinovați anume și nimănui nu i s-ar fi putut adresa cuvinte nimicitoare „tu porți răspunderea!”, el retrăia ca pe un păcat propriu păcatul anonim și de nepăpăit, orb și surd al fatalității.

Pași repezi lipăiau în urma lui, desluși apoi o chemare slabă, glasul răgușit al bătrînului și Iulian, nedumerit de o asemenea stăruință, îl așteptă să se apropie. Nu se întîmplase nimic deosebit, bătrînul Lupeș voia doar să-l conducă pînă la capătul străzii, să-i arate un drum mai scurt și mai puțin noroios, știut de puțini, pe care domnul doctor ar fi străbătut distanța pînă la spital în numai jumătate de oră. Și mai voia să-l roage pe domnul doctor să nu se supere pentru izbucnirea fiicei sale, și-a dat în petec, nu trebuia, o va dojeni, se va dojeni de altfel și singură, n-o mai țin nervii, din senin țipă și-i bruftuiește pe toți și plînge după aceea și-și cere iertare, vai de capul nostru... Se culcase ieri, povestea bătrînul, pe pămîntul gol lingă patul Anuței, doborîtă de amărăciune mai curînd decît de oboseală, și zăcuse cu ochii închiși, prefăcîndu-se că doarme, și nu luase în gură nici ziua, la prînz și nici seara o fărîmă de mîncare, refuzase pînă și o înghițitură de ceai, își pusese parcă în minte să moară, se încăpăținase să moară, să termine cu toate nenorocirile... Și numai scîncetul băiețelului, tare vioi și tare inimos, bun la inimă, aplecac asupra ei, și respirațiile înăbușite ale micuței, au smuls-o din toropeală, și i-au întors puterea... Dormise într-adevăr, căzuse într-un soi de leșin...? Așa încît bătrînul Lupeș încercase să-i explice de unde și pînă unde, să-și ceară scuze, boala, și războiul, și frigul, și foamea...

Nu se supăraseră, îl asigură Iulian pe Lupeș, abia observase schimbarea de ton în spovedania Rozaliei și nu mințea, abia o observase, acceptase drept firească, și nu-l șocase cîtuși de puțin, furia mascată, apăruse pe nesimțite, vorbele stăpînate, prea stăpînite, n-aveau cum să nu irupă în cele din urmă și-i potoliseră poate astfel așteptarea tensionată. Îi revedea brațele lăsate în lungul trupului, nu inerte, ci țepene, degetele încîrligate pe un prosop răsucit, același prosop cu care ștersese dîrele de spumă scurse în jos pe bărbia fetei și își amintea de alte miini, subțiri, palide, transparente, mîinile bolnavei zbătîndu-se printre cuvintele Rozaliei, în povestirea Rozaliei, de astă dată însă mari, și prelungi, și severe, de o delicatețe ucisă de asprime, degetele mamei dedate cu muncile gospodăriei, blînde și ușurătoare de poveri, mîngîietoare și puternice, încheștate pe un ștergar, nemișcate, de piatră, dar nu moarte, cu un puls interior pe care însăși neclintirea îl trăda.

Da, își dă acum seama, palmele acelea cu noduri ascuțite ale pumnilor străpungîndu-i aproape pielea ar fi biruit rezistența de fier, măsurătorile noastre curente, prea comune și prea blînde, vrăjmașii se infiltraseră pe căi străine, cufundate în ceață, înconjurate de taină, puterea voinței și puterea dragostei și conștiința dreptății se izbeau de pereții duri și insensibili. Orbitale i se lărgiseră, Iulian le descoperea parcă rotunde, globurile negre încremeniseră, ca și degetele pe ștergar, în două lacuri albe, subțiate la capete, cu suprafața înghețată, de sticlă, prin pojghița lor rece, indiferentă și opacă răzbătea însă aceeași ascunsă durere, patimă și ură, o ură tulbure, fără țintă precisă, revărsată violent dintr-un van instinct de apărare, armă cu

tăișul bont, mfnuită de un orb împotriva unui dușman viclean, feroce și invizibil.

Vocea bătrînului scîrșia fonfăit printre buzele știrbe, cuvinte lipsite de șir, Iulian nu le distingea sensul și nu-l interesa vreun sens, asculta în neștire. Și printre fraze vibrau melancolii fără leac, își jucău contururile istorii risipite prin lumi pierdute, mai mult imaginate decît reale, orașe luminoase colorate și sumbru colorate, ulițe sărace și livezi cu iarba de un verde crud, mătăsoasă și înaltă, ploii, zăpezi, mere de aur, lut sffrtecat, lacrimi și cruci de cimitir, basme senine și crude în țesături stilizate pe covoare feerice și înspăimîntătoare.

...O față de unsprezece ani elevă în clasa întîia la o școală profesională, zile de clasă între pereții unei clădiri solide cu ziduri groase de cazarmă, după-amiezile și nopțile unui dormitor aglomerat într-un cămin sever, porțile păzite cu strășnicie, supraveghetori crunți și pedepse drastice, slujbele dimineților de duminică la catedrală, plimbările pe bulevard, vitrinele magazinelor de lux și banii puțini ai tatălui, meșteșugar în măruntul țîrgușor de la poalele munților, pantofii, ieftini, și tociți, uniforma roasă, compătimire și dispreț, rareori înțelegere, silință la învățătură și cărți citite pe apucate, romane cu copertile ferfenițite, peripeții triste și vesele, călătorii printre oameni necunoscuți, mirări și amărăciuni, fete bogate și nepăsătoare, pachetele cu felii de piine albă unse cu unt în recreații, o invitație întîmplătoare și bucuria unei petreceri la „onomastica“ colegei de bancă, fiică de doctor, ori de avocat, plăcile de gramofon și mîncărurile servite în farfurii de porțelan și prăjiturile, și paharele cu limonadă, și jocurile extraordinare, și catifeaua divanurilor, și pernuțele brodate, și mobila sculptată, și perdelele în falduri de la ferestre...

Și încă un băiat cu doi, trei ani mai în vîrstă, licean cu matricolă cusută în fir auriu, atent și politicoș, subțire și fragil, retras și poate timid, privirea lui cercetătoare zăbovind o clipă în plus asupra făpturii ei, o întrebare și apoi iar o întrebare, nimic de seamă și nici în lunile următoare nimic de seamă, copii, prea copii, doar o uimire fără seamăn, aduceri aminte tremurătoare, acele priviri și acele întrebări, stăruiau, nu se lăsau uitate, chiar și după întreruperea școlii în vacanța de vară a primului an, pentrucă ea trebuise să întrerupă școala, taxe scumpe, respingerea cererii de bursă, păcat, trebuise să întrerupă școala... Chiar și după... totuși, fi pomenea numele și povestea, adăugînd mereu noi și noi amănunte, despre neașteptata invitație la „onomastică“ și despre băiatul de la liceu, îmbrăcat într-un costum kaki, cu tunica încheiată pînă sus la gît, îndatoritor și atît de prietenos.

Îl mai văzuse parcă undeva, așa spunea Rozalia, se ferise însă de amănunte, „nici numele nu i-l aflase“, posibil să nu-l fi știut într-adevăr, „mi s-a părut totuși că-l știa“, pur și simplu se ferise, nu voise să-l divulge, să introducă prea multă lume în niște taine pe care le simțea numai ale ei. Din cînd în cînd „onomastica“ revenea în însăilări scîldate deopotrivă în lumină și în tristețe, reflexe întîrziate ale unor schipiri adevărate, ori adevărate numai în fantezie, seriile îndeosebi, aplecată asupra rochiei la care lucra, asupra cărții pe care o citea, aceleași imagini refnviâu, și chiar dacă el nu-și înălța chipul de după un cuvînt scăpat la întîmplare, de după o frază inutil întortocheată, prezența lui stăruitoare răzbătea din fiecă intonație, din gesturi, din tăceri, din aburul umed al privirilor.

, Și au trecut ani și poate că acel subțire și gingaș băiat s-a risipit în neguri, pentru că timpurile nu-l îngăduiau să viseze, ea trebuia să muncească, să se supună la nenumărate porunci, schimbă cîteva meserii și cîteva stăpîni, pleca dimineața în zori, acasă n-o cruțau treburile gospodăriei, trăia precum trăiesc atîtea fete într-un țîrg prăfos și no-

roios, prea îndepărtat și prea rupt de restul lumii, cu un viitor pe măsură, tihnit și fără surprize...

Și pe la cincisprezece, șaisprezece ani căzu iar bolnavă, de aceeași boală ca și după „onomastică”, lincezea mută, cu ochii rătăciți, nu rostea o vorbă și nimeni nu îndrăznea s-o descoase, din mărturisiri silnice și fărâmițate, către maică-sa mai ales, au dezlegat și ceilalți enigma..., în parte, desigur. Au aflat despre un tînăr oprit pe trotuar, în fața atelierului, despre revenirea lui sau despre revenirile lui, a doua zi, a treia zi, o căutătură fixă, ciudată, năucă aproape... Nici o destăinuire în plus, n-avea, poate, ce destăinui în plus. S-au întîlnit, nu s-au întîlnit, și-au spus ce-or fi dorit să-și spună, s-au despărțit mai înainte de a-și fi auzit glasul, s-au recunoscut, și-au închipuit că se recunosc, nu se știe, la ce bun să fi fost trasă de limbă, secretele ei au rămas doar ale ei. Și cui i-au folosit? I s-au retezat, dimpotrivă, aripile, aripi, de copil fără minte, născocirile, ca și baloanele colorate, se sparg lesne, s-a lăsat convinsă, a coborît iar, n-avea încotro, pe pămînt. Și apoi, și apoi...

Iulian asculta, vocea bătrînelui îl învăluia într-o plasă moale, adormitoare, ajungea la urechile lui filtrată parcă printr-un spațiu de pîslă, o streășină lungă de draniță înnegrită se clătina scuturată de vînt deasupra lor, șuier vag de obuze, șuier de gloanțe, șuierul furtunii, și povestea își croia poticnit cale și curgea, curgea...

capitolul VI

Medicamentele pe care reușise să le găsească, unul dintre ele în special, pentru că celelalte jucau un rol cu totul auxiliar, i-ar fi ajuns fețiței după calculul său pînă mîine dimineată. O asigurase pe Rozalia că va face între timp rost de altele, deși se îndoaia, acum în deosebi se îndoaia, depozitul farmaceutic era pustiu, o știa prea bine, și chiar dacă s-ar mai fi descoperit oarecare resturi, nu i s-ar fi oferit lui, tocmai lui, pentru niște presupuși bolnavi aflați în afara spitalului.

Medicul șef, un ofițer de carieră, corect și loial în felul său, om de treabă și aproape liberal în sfera regulamentelor militare și a pre-judecăților curente, fusese surprins, asta se întîmplase încă în prima perioadă a cunoștinței lor, de atitudinea prea meditativă și rezervată a tînărului doctor și reacționase sincer, contrariat, faptul se petrecuse nu mult după aceea, față de unele opinii tăios pacifiste exprimate de Iulian. Conflictele oarecum trecătoare, Iulian evitase ulterior, din oboseală mai curînd, discuțiile pe teme asemănătoare, le colorară totuși într-un anumit sens relațiile; nici calde și nici reci, ele primiră pecetea unei cordialități neutre. Ar fi deschis cu siguranță ochii mari și i-ar fi tratat pe Iulian cu un refuz, dacă nu și-ar fi însoțit în plus refuzul prin cîteva fraze lămuritoare (ar fi dedus, posibil, o aventură pasageră) despre moralitate și patriotism. Însăși ideea unei astfel de confruntări în momente mai dificile ca oricînd ținea însă de domeniul fanteziei. Nu-i ardea nimănui nici de medicamente și nici de cuvînte mari. Fiecare își vedea de ale lui, își îndeplinea automat canonul, minutele se grupau și se continuau exasperant, fără spații libere și eventuale pauze de destindere pe parcurs.

Și la urma urmei în ce măsură i-ar fi ajutat micuței picăturile rozalii de „Perysitol”, o denumire pretențioasă care semnifica prin ea însăși prea puțin, efectele antimicrobiene și calmante ale Perysitolului, arbitrare în general, pluteau în cazul Anuței în vag și deplină incertitudine. I-ar fi trebuit ser antidezinteric. De unde însă? Și totuși nu îndrăznea să creadă în zădărnicia oricărei încercări, trebuia să se bată și era hotărît să se bată pe viață și pe moarte, în înțeleștarea cu aceas-

ta stupidă și atotputernică diaree infecțioasă i se juca la loterie propriul destin.

Se spălă febril, își frecă stăruitor mâinile înnegrite de praf și sudoare, trase adânc aerul în piept și pătrunse în sala de operație unde urma să-și asiste colegul, internist prin pregătire, recalificat în ritm forțat sub presiunea necesităților frontului, ca toți ceilalți la urma urmelor, în chirurg. Bolnavul fu urcat pe masă și sora îi descoperi printr-un gest scurt, abia observat, coasta dreaptă, scheletică. Era frig și bărbatul dîrdîia, dinții îi clănțăneau violent sub scelipirile severe și preocupate ațintite asupra sa.

„Îi extragem glonte, cugeta pentru sine Iulian, și moare, n-ar fi un lucru imposibil, de o nefericită și caraghioasă complicație gripală!” Cuțitul pătrunse între vertebre, anesteziatul nu-și irosise încă puterea, un anesteziat debil, injectat în doză redusă, pentrucă trebuiau să facă economie, să-și drămuiască, ajunși la ultimele fiole, cu mare grije rezervele, și trupul istovit se contractă sub cearceaf.

Femeia îl ținea strîns de umeri și turuia ostenită, exasperată, povătuia și porunceea, o smucitură, doar o smucitură și virful bisturiului pătrundea prea la dreapta, ori prea la stînga, îl ruga să fie liniștit, să nu se zbată, și-l asigura că nu-l doare și nici n-are să-l doară, s-aștepte deci fără spaime și fără zvircoliri, să înțeleagă, în definitiv să înțeleagă, chiar dacă s-ar întîmpla să-l usture, să-l piște nițel, nu-i nimic, să rabde, să-și muște limba și să rabde, să-și dovedească țaria, bărbăția, nu se poate altfel, e primejdios altfel, încă puțin și gata, o cusătură, numai o cusătură și povestea se termină, o să doarmă și se va însănătoși, o să doarmă, o să doarmă și va pleca în concediu medical undeva în satul lui dintre munți și-și va vedea nevasta, și copiii, și părinții, și neamurile, și va bea lapte și va minca slănină, și se va înzdrăveni, pînă atunci se încheie și războiul așa, așa, să nu se miște, să nu se cîntească...

Iulian o urmărea atent, îi recepta apelul, și dintr-un pas fu la căpătîiul bolnavului, infirmiera risca să-și piardă stăpînirea de sine și să cedeze, brațele îi tremurau, umerii fremătători și ciolănoși ai soldatului aveau să-i alunece neîndoielnic de sub palme, o înlocui și încercă să frîngă rezistența surdă a unui trup în friguri, își măsurau forțele, scriși fără voie, simți pe ceafă și pe tîmple broboane de transpirație. Efectul novocainei slăbise și nu le rămînea altă soluție decît să lucreze pe viu, durata presupusă a operației, se iviseră neprevăzute complicații, încălcaseră limitele previzibile, nu era, firește, nici primul și, probabil, nici ultimul caz în care anestezia constituise și avea să constituie un lux.

Pielea jilavă a bărbatului străin îi palpita sub degete, gemete gîtuite i se strecurau printre buze, mușchii îi zvîcneau, și Iulian îi apăsa nemilos de teamă să nu-i scape, însălfînd îndemnuri întretăiate, calm, calm, calm, căuta să-i surprindă ochii, pleoapele îi acopereau însă pe trei sferturi, doar genele vibrau, antene de gînganie neputincioasă adulmecînd în zadar șansa unei salvări dintr-o situație disperată, biata gînganie prinsă pe vremuri, de mult, de mult, între două bețișoare, între două pietre, între unghii, acum între niște zdravene curele, hamuri, tocite și decolorate de prea intensă întrebuintare, între două brațe, și barba nerasă, deasă și încilcită, de un negru pur, omul era tînăr, foarte tînăr, poate că abia se însurase, poate că nu se însurase încă și o fată la fel de tînără se topea pe undeva de dorul lui și uda de lacrimi pernele în somn, poate că, poate că...

Un țipăt ascuțit de durere țîșni și Iulian își înteeți strînsoarea, înregistră automat gura strîmbată într-un rictus a rînitului, dinții înfipti cu furie în buzele vinete, jocul sumbru intrase în faza hotărîtoare. Încă un țipăt, un urlet de fiară înjunghiată. Novocaină, înfină cineva,

În vînt, desigur, intonația trăda revoltă și resemnare, și părea expresia încifrată a unei cumplite înjurături, a unui greu blestem, și doctorul operator, grav, imperturbabil, doar obosit un pic, planînd deasupra mișcărilor cotidiene, adîncit cu întreaga-i ființă, cu văzul, cu auzul, cu mințile în despicătura sîngerindă dintre vertebre...

Își băgase capul sub șuvoiul subțire al robinetului, fixat în marginea de jos a unui butoi de tablă, se sfîrșise, nu-și închipuise că se va sfîrși vreodată, rînitul, Buzoianu, îi aflase și numele, i-l citise în fișe, leșinase, ori epuizat de suferință, căzuse într-o letargie vecină cu leșinul ridicase pentru o clipă pleoapele, pe brancardă, sanitarii o legăneau pe coridor spre una dintre camerele îmbicsite de miros de sudoare, de sînge și creolină, de puroi și dezinfectant. Ar trebui să se facă bine, normal ar fi să se vindece, de nu s-ar ivi însă o întîmplare stupidă, o banală complicație infecțioasă în stare, pe un fond de slăbiciune generală, de precare condiții igienice, de dezinteres și blazare, de presiune psihologică a frontului, continuă și acaparatoare, să submineze pe ascuns și să arunce în aer deopotrivă efortul și speranțele, un univers de experiențe, de gînduri și, probabil, de temerare, înduioșătoare visuri.

Tăișul rece al apei îi străbătea trupul și Iulian, înfiorat, nu putea scăpa încă de sub apăsarea unor momente care-și prelungeau tensiunea dincolo de limitele existenței lor propriu zise. Degetele, nenumărate degete forfecînd aerul, amenințătoare și neputincioase, gheare fantomatice, un dans delirant și forța unor mușchi tiranici și lucizi, stăpîni în ultimă instanță pe aceste mișcări descusute, spasmodice. Și apoi înfigerea clamelor în carnea irosită de energie, un soi de măcelărie nobilă, salvatoare, prea utilă, indispensabilă, cruzimi justificate și răgetul de fiară înjunghiată al necunoscutului Buzoianu, nu-l văzuse pînă atunci și cine știe dacă îl va mai reîntîlni vreodată, oricum, va duce probabil cu sine pînă în pragul pragurilor sălbăticia și înfrîngerea și exasperarea și groaza privirilor de dincolo de granițele pămîntestilor noastre închipuiri, fulgerătoare năruiri și tot atîtea renașteri din moarte, bătăi zvîcnite și dureroase de aripă, ultima și din nou ultima și iar ultima, crîncene încheștări, a fi și a nu fi, pe tărîmul misterios, cufundat în beznă al unei lumi alcătuite din turburi și năpraznice porunci.

Și dacă le va uita, se vor topi în masa grimaselor, a măștilor inerte de ceară, ivite în acest scurt ori lung răstimp pe atîtea chipuri, și dacă vor deveni semne unice care-l vor obseda mereu și numai în ceasuri și nopți însingurate, ca și acum, se vor descompune, se vor desfășura cu încetîntorul și din haosul amorf, din oceanul imens și uniform se va desprinde acea gură lacom și acerb întredeschisă, cu buzele albe uscate de febră... Și va resimți aievea zvîrcolirea a doi umeri vînjoși și supti de boală sub podul palmelor, sau i se vor fixa pe retină bucele umede lipite de tîmple în pivnița, în încăperea boltită de la subsolul unei locuințe părăgînite, trupul femeii aplecat deasupra patului, șervetul de cînepă și direle de salivă scurse peste bărbie, și convulsiile și vorbele ei, fraze incoherente și un sens prea limpede, o nemîșcare de stană, singure urechile-i trăiau, își adeverea existența ascultînd, doar ascultînd, și sporovăiala bătrînului nebul, ori viclean, de o viclenie prost ascunsă, ori rău, ori pur și simplu întors pe dos de zilele asediului din afară, ale asediului dinăuntru, și încă literele rotunde, de un roșu aprins pe o etichetă netedă, lăcuită, medicamentul pe care ar mai fi mizat totuși în încăierarea cu destinul, da, ar fi mizat și ar fi fost în stare să-l dobîndească fie și cu prețul unor grave sacrificii, deși nu-și îngăduia să stăruie prea mult asupra a ceea ce s-ar fi petrecut pe urmă...

Sacrificii... suspectă noțiune, aproape că detesta cuvântul, nu despre asta era vorba, i-era silă să se împăuneze chiar și în fața lui însuși, își pierduse, credea el, orgoliul și amorul propriu, s-ar fi decis la un act neobișnuit din necesitate, lipsindu-se de ceva, să zicem de siguranța relativă a clipei de azi și a clipei de mâine, în schimbul a altceva, al tihnei, un soi ciudat de conștiință a datoriei omenеști împlinite, o mulțumire adîncă și tristă, izvor de echilibru, dincolo de primejdii reale și aparente ale îndrăznelilor și nesăbuițelor cu rost și fără rost. Sacrificiu ar fi fost să încrucișeze brațele, să se ferească de pericole, dacă numai prin înfrîngerea unor astfel de obstacole, plătind firește, vama cuvenită, ar fi obținut obiectul rîvnit, serul antidezineric, să zicem, și i-ar fi putut pune, fie și cu întîrziere la încercare calitățile.

Dar de unde și cum? Bănuia de unde, existau șanse să existe, nu știa însă cum să-l obțină, dacă presupunerile i s-ar fi adevărit, printr-o cerere seacă, printr-o rugămintе patetică, prin constrîngere, insinuînd cunoașterea unor vâgi păcate peste care se așternuse un val de liniște precară, prin obrăznicie, de ce nu, printr-o acțiune bine chibzuită de sustragere, și iar de la capăt printr-o perorație și o demonstrație convingătoare, prin reală umilință, prin simularea umilinței...

Șeful său, același comandant corect, sceptic și fără ambiții, extenuat de eforturi, de spaimе, de țipete agonice, de priviri sticloase, de trupuri țepene, de plămîni putrezi și burți ciuruite, de zădarnice implorări, de ordine haotice, de anarhie, de zăpăceală, de aglomerarea cazurilor deznădăjduite, de absența personalului medical, a instrumentarului medical, a farmaciei indispensabile, pînă și la iod trebuia să-și impună economii, el, doar el i-ar fi înlesnit, posibil, salvarea, să fi vrut, desigur, să-i ofere fiolele tămăduitoare, să le aducă prin curier, Iulian ar fi acceptat oricînd rolul de curier, s-ar fi strecurat printre liniile de foc, ținute cu strășnicie sub observație, s-ar fi întors tîrîș pînă-n seară și glonte rătăcite și fatal nu l-ar fi găsit niciodată. Să-l fi înduplecat numai pe comandant și să-i fi smuls prin orice mijloace, prin cuvinte, prin tăcerile dintre cuvinte, bunăvoința rece și străină.



Îl înduplecă, inutil însă, i se promisese un produs similar, cu virtuți identice leacului cu atîta furie și ardoare căutat — vorbe, nu exista un asemenea înlocuitor — și nici dobîndirea lui nu era încă certă, încăperea farmaciei pitită într-un ungher, sub o scară, părea veșnic devastată, singurul om care s-ar fi descurcat în această harababură dispăruse, plecase, nu aflase nimeni încotro, un bilet scris în fugă, va reveni în curînd, Iulian își mușca buzele, nu-i rămînea decît să aștepte, pînă-n seară trebuia să intre în posesia ciudatului înlocuitor, ar fi spart astfel ușa și ar fi răscolit la întîmplare rafturi și pachete.



I se înmîină în sfîrșit flaconul, același coleg avea să-l suplinească absența, Iulian urma să lipsească, de altfel, pe contul propriei pauze de odihnă, făcu rost de un bilet de voie, și odată cu zorile se strecură printre bărăci spre drumul principal către oraș. Noroiul se mai întărise, căpătase o pojghiță de gheață care ceda elastic sub tălpi, o liniște deplină de nimic tulburată domnea de jur împrejur. Era atîta pace după săptămîni întregi de șuierături și bubuituri continue, de scrișnit metallic, de freamăt febril, încît această tihnă neașteptată, această ciudată acalmie, părea nefirească, suspectă, prevestitoare de furtună, și, cine știe, de cîte noi dezastre și necruțătoare pîrjoluri. De șold i se bălîngănea un ruczac vechi în care avusese grije s-arunce ca și altă dată niște cutii de conserve, puțin zahăr și puțină pîine.

Călca pe urmele ușor înghețate ale bocanților soldățești, ale dorelor adânci lăsate în gîd de roțile chesoanelor și harabalelor militare, tălpile îi sfărîmău din cînd în cînd oglinda firavă a băltoacelor increțite de nemîșcare și încerca prea tirziu, într-un joc obsedant și steril să-și explice abandonarea unor tulburătoare dorințe, a unor pasiuni poate, care-l răscoliseră la timpul lor și-i iluminaseră straniu clipele, îi coloraseră somnul și visele, și de care uitase, îngropate prin ani sub un strat gros de praf și tină.

Nu încerca, de fapt, să-și explice nimic, se mulțumea să contemple doar o lume desprinsă din ceață, lumea propriei sale existențe, nu-i mai aparținea, a propriului său destin, de o limpezime ireală, fantasmă transparentă, contururi nete și lumurii, își împliniseră cîndva rostul și se risipiseră, pieriseră dincolo de orice hotare, o uimire și-o durere fără corp îl animase, suferința stăruia apăsător, se împrăștiu în valuri lente, mereu repetate, din fibră în fibră, din margine în margine, sub suflarea moartă a unui vînt de pe alte tărîmuri.

Din străfunduri nebaneuite, din neființa inertă a pustiurilor aride reînviuau vechi umbre, se realcătuiau inchipuiri, întîmplări haotice se întrețeseau în nemişcate istorii, și dobîndeau viață, atinse de o magică baghetă, prin vene pulsa sînge adevărat, sclipiri umede și calde, scăpărări de minie, unde de amărăciune, de neînțelegere și părere de rău readuceau la existență și însuflețeau priviri înțepenite și sticloase, descoperea înapoia lucrurilor reflexe noi și se impunea interpretări și sensuri noi, retrăia amețit o biografie necunoscută parcă, azvîrlită cu violență la suprafață de sub pămînturile răscolite de obuze, aventurier pe ape în furtună, explorator de ținuturi virgine învăluite în aburi de nostalgie.

Își amintea prea clar, amurgul acela creștea teribil de real, ar mai fi rămas în orașelul vacanței sale de vară, rătăcind zilele prin livada cu pomii încărcăți de fructe, strecurîndu-se pe porțița din spate printre cîmpuri de semănături și coline verzi, pe care foșnea răcoritor iarba înaltă, capre și gîște, și cai împiedicați se legănau printre firele tremurătoare beate de sevă, răsărea la orizont dunga sclipitoare a rîului, lăsa capul pe spate, cerul imens și albastru vibra din străfunduri, cobora apoi încet pe un drum lin și se oprea pe mal... Ar fi rămas încă două săptămîni, așa convenise, primise o astfel de scrisoare și acceptase desigur, rudele, un unchi, o mătușă, trăia și bătrînul, îl înconjurau cu o grijă afectuoasă, se simțea liber, nimeni nu-i aținea cu sfaturi și dojeni sîcîtoare căile, era răsfațat, puțin doar și avea să reintre în atmosfera de restricții firești și obositoare ale școlii, voia să stoarcă din timpul prea scurt, i se părea îngrozitor de scurt, care-l despărțea de toamnă, satisfacții absolute — singur stăpîn pe clipele sale, scutit de obligații anoste, leneș și harnic și pictor și cititor de literatură după dorință, intuia, călăuzit de semnalele recepționate din viitor, de cel de al șaselea simț al său, că anii îl vor încercui cu ziduri mereu mai strîmte și de nepătruns, să respire deci aerul de vacanță, să se bucure de bunăvoința naturii și a oamenilor pînă la capăt, — și iată că dintr-o dată se hotărîse să plece, aștepta un prilej în măsură să-i îlesnească o fugă onorabilă, fugea, în definiție, și-i trebuia un pretext, o justificare plauzibilă în ochii celorlalți, pentrucă adevărul nu se putea mărturisi, nu și l-ar fi mărturisit la urma urmei nici sie însuși.

Fața ei triunghiulară și ochii de gazelă, neclintii în aparență și fremătînd continuu undeva pe dedesubt, jocurile de sclipiri abia sesizabile prin voalul de calm și echilibru, tenul mat, expresia imperturbabilă ascunzînd aceleași arderi interioare, fruntea netedă și părul pieptenat lîns peste creștet, sprîncenele îndreptate în sus la margini, gîtul subțire și încă umerii fragili, temeinici totodată și corpul cald,

împlinit în decență, bluza încheiată sub bărbie și o fustă pînă peste genunchi, îmbrăcăminte ieftină și cusută în grabă, nu-i dăunau însă, ba dimpotrivă, îi subliniau și-i accentuau taina...

Pentru că era vorba de o taină, și Iulian, urmărit de imaginea ei, de tăcerea și gesturile ei, nu-și dădea seama, nu-l interesa, dacă e drăguță ori frumoasă, nu-l preocupa farmecul ei, trăia sub imperiul de vrajă al unor obsesii care, dincolo de luciul odihnitor al suprafețelor, foră înconștient în adîncuri cufundate în umbră, însuflețite de adieri tulburătoare și misterioase. O revăzuse cuprins deopotrivă de emoție și spaimă, îi adresase ori nu-i adresase vreun cuvînt, uitase, cu siguranță însă că buzele i se ferecaseră mai înainte de a fi îndrăznit să o provoace cu o singură întrebare, fie și nevinovată, insignifiantă și, revenise iar, mașinal, supus unor porunci de neocolit, purtat pe picioare străine și o fixase prosteste în delir, prin sticla geamului murdar.

Își jurase să între și să-i spună — ce anume? — orice, dar să-i spună, să nu-i pese de nimeni și s-o cheme, să-i explice rostul insistențelor lui și să se înțeleagă, o întîlnire, să aleagă timpul și locul convenabil, peste o oră, o oră și jumătate, ori a doua zi, dimineața, seara, el era liber, ea ar fi urmat deci să decidă.

Și nu se întîmplase, firește, nimic de seamă, gestul i se împotmolise în intenție, nu reușise să treacă pragul esențial, emoția i se răspîndise în trup și-i paralizase voința asemenea unei fatale otrăviri, centrul nervoși cedaseră brusc, smulși pentru o îndelungată clipă din circuitul activității lor normale, se clătina copleșit de haos și doar goana l-ar fi salvat și gonise, se oprise spre a-și trage răsufierea abia în poarta grădinii și își continuase amețit drumul pe cărăruia îngustă, prunduită, pînă în dreptul cerdacului, îl ocolise însă și pe o scară laterală se strecurase în casă și se închisese cu cheia în odaia înaltă, adumbrită de întîile raze ale amurgului.

Emoția, suna frumos cuvîntul, timiditatea, jenă adolescentină, justificări nobile și poate adevărate, solicitau surșuri îngăduitoare, în perspective mai ample îndemnau însă și spre alte reflecții, pe care Iulian n-avea cum să le evite. La ce bun?

Curaj debil, abandonarea în fașă a dorințelor, vitalitate de doi bani, lașitate, aspră etichetă, prea adevărată, totuși, neputința de a se rupe din albia unui destin croit de întîmplare, conservator în fapt, temerar doar în năzuințe, înclinație înspre o tihnă de un soi deosebit, o tihnă întoarsă de regulă împotriva ei însăși, pentru că suferința iscată din dezechilibru, veșnicele nepotriviri dintre linearitatea unei existențe cumînți și neastîmpărul imaginației nu se identificau, desigur, cu liniștea și pacea.

Evadarea de demult, teama copleșitoare în fața acelei mirifice ferestre, fărîmarea, cine știe, în germene a unei mari împliniri, marcase ră un semn pe traiectoria unui viitor încă incert, pe atunci semn-putea să fie doar ceea ce era, să se reprezinte pe sine și atîta tot, să exprime ezităările, și confuzia, și poezia vîrstei, dar în ordinea devenirii unui caracter, semnul nevinovat și tulburător se convertea într-un grav simptom, prevestitor al maladii ulterioare, dobîndea, iată, investitură de simbol.

Și constrîngerea interioară, impulsurile obscure și incontrolabile se conjugară, da, nu se înșela — în perspectiva distanței realitatea amorfă filtrată prin sitele timpului și ale lucidității lepădase din mîl, se decantase și prin pereții ei cvasi transparentți răzbăteau contururi de straturi și aluviuni, se distingeau nuanțe, culori vii și reziduri moarte — cu cercurile de fier ale unei lumi ostile, cu ochiul de ciclop al acesteia îndreptat țintă spre el și supraveghindu-i clipă de clipă fiecare gest, fiecare mișcare, cu exclamații, mirări și comentarii străine, întrevedea aievea șoapte complice și surșuri ironice, bunăvoințe abu-

zive și ocheade batjocoritoare, discuția unchiului la masa de seară, capete întoarse curios în traversările sale întâmplătoare prin amurguri, povara de nesuportat a aerului însuși pe umerii involuntarului temerar scos din rînduri, din anonim, de o pasiune neobișnuită, de dincolo de sfera comună a existenței firgușorului, în stare să nedumerească și să contrarieze.

N-ar fi rezistat, își spunea, însăși tentativa îl înspăimîntase, și cedase, ieșise înfrînt înainte de a-și fi măsurat forțele, pierduse prin abandon, prin absență, își scurtase vacanța, părăsise sub un pretext oarecare oaza fără griji a unor zile calme, senine, renunțase la ospitalitatea caldă a rudelor, grăbit să reintre sub pavăza atmosferei terne a căminului părintesc, departe de locul dezlănțuirilor și nebuniei sale, aventură naivă, tragedie suavă, ale cărei urme și peceți le descoperea însă reînnoite mereu pe firul confuz al unui întreg destin înfundat iremediabil, poate, în mlaștina de oroare și sînge, de mizerie și boală, de crudă indiferență, înstrăinare și ură a războiului.



Iulian abia apucase să pătrundă în curte, pe aceeași poartă prin- să într-o balama de un stîlp aplecat, înnegrit, pe jumătate putred, se oprise o secundă și învăluise cu o privire obosită clădirea veche, deteriorată, examinase curios suprafețele cărămizii, răpciugoase de pe care tencuiala de mult se cojise, căutase ochiul de geam de la nivelul solu- lui spre încăperea de la subsol, nici o lumină, nici o scîlpire, pră- vălită în somn, casa își reliefa unghiurile teșite și bizare pe fundalul unei dimineți mohorâte și friguroase.

O bubuitură surdă răsună și sparse liniștea, un geam imens izbit în plin se prăbușise parcă în țândări, vuietul razant, amenințător își răspîndi involburat ecourile, Iulian se gheboși fără voie și grăbi pasul, urcă cele două trepte din fața ușii și rămase iar nemișcat, se întoarse și contemplă împrejurimile, încercînd să desprindă din ceața peisa- jului populat de obiecte inerte sensurile exploziei, să smulgă, vag, umil, o preziviuie, răsufală adînc și ciocăni ușor, apoi mai puternic, în geam.

Îl ajunse din urmă în verandă a doua bubuitură, de astă dată nu mai înclină însă capul, bătrînul tremura alături, de frig, de spaimă, clipea din pleoapele fără gene, buimăcit, nu știa ce se întîmplă și își ațîntea întrebător privirile, în căutarea disperată a unui sprijin, asupra doctorului. „Un schimb obișnuit de reverențe“ încercă Iulian să-l calmeze, cu presentimentul vag că de astă dată aceste obuze mati- nale nu semnifică doar o simplă tatonare și hărțuire a pozițiilor ad- verse, ci prevestesc ceva grav, un atac, poate, hotărîtor, de iminența lui nu se mai îndoia în ultimele zile nimeni, și chiar dacă nu de atacul hotărîtor era vorba, își imagina lesne o acțiune de început a unui plan minuțios elaborat, masive forțe umane și tehnice se grupaseră de cealaltă parte a liniei de front, și Iulian se simți cuprins de o ușoară amețală, ar fi trebuit, neîndoios, să pornească în goana mare îndărăt, să nu lipsească în asemenea momente critice din spital. Ar fi riscat, desigur, să se rătăcească de unitatea militară de care aparținea, situație cu posibile urmări neplăcute, l-ar fi apăsât însă în primul rînd despărțirea silită — în virtutea unui sentiment de dureroasă solidaritate nu și-ar fi închipuit-o atît de reală și vie — de camarazii întru destin, de nopți înfrigorate și albe.

Același destin, cu rădăcini ascunse în adîncul ființei sale, — se cunoștea prea puțin, își spunea, dacă reușise să le ignore pînă astăzi, — îl readuse însă în preajma mirajului său adolescentin și-i mijlocise o întîlnire, o confruntare la care nu se gîndea, încetase de mult să se mai gîndească, și-l îndreptase pașii pe drumuri nebănuite, o dată,

a doua oară, și iată, din nou, în împrejurări încărcate de desnădejde și nebunie, vecine pe undeva și confruntându-se cu stările de resemnare și supunere.

Se ivise, pe deasupra, fatidică încununare, menită să-i lege vremelnic împreună și să-i opună pentru totdeauna unul altuia, o biată fetiță muribundă, răsuflările ei întretăiate și fierbinți, transpirația jilavă a frunții și mîinilor ei, febra și delirul, pecetluiau sub un văl obscur, de nepătruns, secrete pe care în zadar le intuiau, lacătele de la porți nu se lăsau descuiate și nici fărîmate. Și înțelegîndu-și condiția, lui Iulian nu-i rămînea de făcut altceva decît să-și urmeze și să-și împlinească peste ani chemarea, o altă chemare, de fapt, care dezvăluia prea limpede golirea de sens, pierderea oricărui sens a celei dintîi.

Bătrînul scăpără un chibrit, aprinse o lumînare și la lumina săracă filtrată prin jocurile de umbre ale unei flăcări înecăcioase, coborîră scara spre încăperea de la subsol. O bubuitură puternică îi surprinse pe trepte, casa se cutremură din temelii, de la o clipă la alta părea gata să se năruie și pîlpîrile palide se curmară brusc, un întuneric dens se așternu și-i înghiți, îi azvîrli printre tenebre. De undeva de jos răzbătu o tînguire pițigăiată, un țipăt jalnic și înfiorat, „nu-i nimic“, un glas încurajator, sugrumat, și apoi bocănit mărunt și precipitat pe podea, foșnete de perine adunate, strînse, de îmbrăcăminte trasă în grabă pe trupuri, scîncete de copil trezit din somn și cuvinte de o blîndețe aspră, necruțătoare. Lucrurile împrăștiate în jur, cu fundate în beznă, și parcă înșiși pereții, firavi, debili, continuau încă să freamăte și să tremure, un zvon neîntreput izvorînd din adînc își scurgea ecourile la suprafață și însuflețea amenințător o lume aflată în marginea prăpastiei.

Din haos își ni o sclipire, cineva aplecat deasupra lămpii îndepărta cioburile de sticlă și curăța feștila, spinări, aplecate, figuri șterse, pierdute în văzduhul de cenușă, încremenite în așteptare, se iveau din cînd în cînd în cercul schimbător, zvicnind nervos, al razelor galbene, bolnave, agonizînd parcă între viață și moarte. O nouă explozie, pămîntul se zguduia din străfunduri, podeaua vibra sub tălpi, oalele și paharele clincheteau, pîrfliau grinzile acoperișului, prima spaimă trecuse însă, printre zgomote și suierături se însinua efortul de acomodare la o stare, fie și anormală, dar, de fapt, și, poate de aceea, în măsură să-și însușească printr-o simplă și misterioasă mișcare de baghetă, aparențele firescului și naturalului.

Iulian se opri în mijlocul camerei, își roti dezorientat privirile și se îndreptă, în sfîrșit, spre patul mutat între timp în colțul din dreapta, în partea opusă ochiului subred de fereastră pentru a feri micuța de curent, printre crăpăturile cercevelor se strecura vîntul și se prelingeau, umezind peretele, picurii reci de ploaie. Reveni în apropierea lămpii și fără a rosti un cuvînt, i se părea inutil, descătărămă rucsacul și scoase în primul rînd flaconul închis într-un ambalaj de carton, o cutie de fiole și mai apoi conservele și bucată de pîine. Ceru puțină apă caldă și trebui să aștepte pînă ce căzanelul începu să fiarbă pe plita anevoie încinsă, lemnele ude sfîrfliau și ardeau înăbușit. Se spală, pregăti pe fundul unei căni amestecul medicamentos și-l înmîină Rozaliei, absorbi într-o siringă minusculă serul transparent și la un semn al său lampa fu ridicată din cui și, modificîndu-i-se de cîteva ori poziția, fu lăsată pe masă, masa însăși fu apoi împinsă și răsucită, Iulian în cele din urmă încuviință, își îngăduia să acționeze, să joace o ultimă carte, nădăjduind în marea minune, pe care nu atît medicina, cît mai ales organismul acesta sleit,

ezitînd în pragul pragurilor, ar fi putut-o încă, printr-o răsturnare a oricăror sensuri și a oricărei logici — închipuita noastră siguranță în materie de sensuri și de logică — dezvălui.

Dezveli brațul micuței și-i căută îndelung vena, încetase de a mai fi, unde și cînd nu se cădea, impresionabil, practica profesiei și războiul îl lecuiseră de sentimentalitate, pulsul disperat al ființei ingenuie și pure, căldura transmisă degetelor sale la atingerea pielii febrile, catifelate și moi, îl tulburară însă dintr-o dată și-i încetiniră și-i întetiră respirația, mișcărilor pînă atunci ferme, prea sigure chiar, seci aproape, în exercitarea calmă a îndatoririi lor, se dereglară, nu-și regăsea echilibrul, și palpa dezordonat corpul flasc, stors de vlagă, de energie. Buzele i se uscară, se surprinse neputincios să-și domine emoția, vorbi, dar nu se înțelese nimic, nu ținea, de altfel, să se facă neapărat înțeles, trebuia să umple însă golul penibil, să-și mascheze căderea de-o clipă, de două, nu-i întrezărea sfîrșitul și se căznea înfrigurat să-și adune gîndurile.

Își simțea gesturile urmărite cu teamă și speranță, nu i s-ar fi iertat nepriceperea și eșecul, nu se cădea, de aceea, ar fi fost împotriva firii, să nesocotească convingeri și să înșele credințe, soarta însăși îi călăuzise pașii peste pragul acestei case și-l menise, asemenea marilor vrăjitori, să despice la un semn cale liberă printre valuri, să scoată apă dulce din piatră seacă, să lecuiască leproșii și să învie morții, să ascutească la nevoie tunurile, să risipească și să nimicească duhurile rele, orice i-era în putere, să întoarcă, înainte de toate, freamătul cald și senin al vieții în trupul gingaș cît un ghem de pasăre al Anuței, cu zulfii ei blonzi, aurii, imprăștiți în neorînduială, lînsi acum, lipiți în fișii lungi, sticlînd sub luciul transpirației, peste frunte și tîmple.

Rozalia se frînse parcă din mijloc, i-ar fi venit într-un fel în întîmpinare, se opri descumpănită, nu deslușea pe deplin ce se întîmplă, doctorului îi tremurau mîinile, pe față îi apăruse o paloare ciudată, ea își înfrînse sfiala și voi să-i smulgă o lămurire, presupunea că i se ascunde ceva, o taină gravă, se cuvenea, oricum, să-i fie destăinuită, și peste descumpănirea ei se rostogoli tunetul înspăimîntător al unei noi explozii, obuzul ori obuzele căzuseră pe undeva pe aproape, lutul se cutremură sub picioarele lor, spațiul își modifică dintr-o dată contururile, obiectele se smuciră, se balansară violent, acoperișul avea, iată, să se surpe și să-i turtească, și în înclăstarea epuizantă cu nebunia deslănțuită Iulian își regăsi prezența de spirit, apucă lampa și o înălță cu fereală în sus spre a nu se stînge, așteptă astfel pînă ce frămîntarea adîncă, obscură și tiranică a pămîntului se potoli într-un fel și o depuse apoi temător, cu grijă pe masă.

Nu mai avea de ce să zăbovească, întîrzierile s-ar fi putut răzbuna nemilos, dezveli a doua oară brațul slab, descărnat, transparent aproape al bolnavei și înfipse acul în dunga subțire și albastră a venei. Chipul Anuței se crispă, expresia inertă, de amară sfîrșeală îi împăienjeni însă iarăși privirile și îndemnurile blînde și intonațiile calde, dragăstoase nu izbutiră s-o smulgă din toropeala ei letargică. Mama o săltă ușor pe spate și Iulian îi vărsă printre buze cu lingurița conținutul vas rozalii ul paharului.

O cercetă în tăcere, nerăbdarea și neastîmpărul care-l animaseră dimineața după părăsirea în grabă a spitalului, de-a lungul drumului noroios acoperit de o pojghiță înșelătoare de gheață, la adăpostul unei străni acalmii, despîcînd în neștire aerul rece și încremenit, picul de nădejde care-l mai înviora — flaconul și fiolele îi alunecau plăcut în buzunar printre degete — toate aceste firave stări de abia pîlpitoare bucurie, se resorbiseră, încă puțin, și imaginea fetei sleite pe albul tulpurei al pernei, avea să izgonească și să spulbere dintrinsul

cea din urmă fărîmă de încredere în șansa vreunei întoarceri spre lumină.

Și pereții se zvîrcoliră iar, zăngănit de străchini, și oale, clinchete ascuțite și tăioase de sticlă spartă, praf înecăcios coborît în straturi dense din tavanul de birne și paiantă, pieptul mamei, pavăză vie peste pieptul și ochii deschiși, întrebători, ai Anuței, lampa stinsă, flacăra unui chibrit, valurile în scădere ale cutremurului, ceața groasă stăruind peste lucruri și oftaturi întretăiate și plîns fără lacrimi și rugăminți și blesteme, orizonturi prăvălite în beznă.

capitolul VII

Și rolul lui Iulian scăzu pînă la a se pierde printre altele, o prezență aproape amorfă, orele se scurseră apoi lent, se tîrîră ca rîmele, nu îndrăznea și nu putea și nu voia să dea înapoi, să evadeze, să-și părăsească locul de supliciu, camera de subsol, pivnița confuz amenajată. Justificările raționale ar fi ajuns lesne stîlpi de caznă pe care s-ar fi crucificat în primul rînd el însuși, simburele unui destin își rata acolo curba de evoluție firească și posibilă, expia înainte de înmurgurire. Iluziile se risipiră, să-și croiască drum printre exploziile de obuze — la ce bun? — uitase, de altfel, de spital, cuprins de o moleșeală otrăvitoare, a simțurilor și a gîndurilor, intrase într-o platoșă de fier, nu reușea și nu dorea să schițeze o mișcare, mintea-i vegeta paralizată, contempla doar, contempla, funcție, singura nealterată încă, imaginile ce se derulau stereotip și monoton pe un ecran desfășurat în adncime.

Înlănțuite mai tîrziu în pînze ample, dezvăluind mereu detalii noi, surprinzătoare, aceste imagini aveau să-l obsedeze și în egală măsură să-l oprime pe planuri paralele, întîmplări reale, prea reale, de care nu se îndoia, îi populaseră și-i umpluseră secunde, țesuseră cu răbdare un straniu fir epic, și întîmplări ireale, de o fragilitate vecină cu efemerul și incertul construcțiilor de fum, fantezii, păreri, gesturi și scene din afara faptelor propriu-zise, un soi de dublură, de comentariu în surdină, de ramificații în culise, un lanț, un șir aparte cu legi particulare și cu o logică particulară, declanșator de semnificații și adevăruri neașteptate.

Rozalia adunase întîi o grămăjoară de surcele, le crăpase cu un cuțit în două și în trei pe cele mai groase, le vîrșe una cîte una în gura sobei de fier, așezîndu-le cruciș, amestecase printre ele și cîteva capete de hîrtie, aprinsese un bețișor gros, spre a economisi din chibrituri, la flacăra galben-roșietică a lămpii, rămăsese aplecată, sprijinită într-un genunchi pînă ce focul începuse a se încinge, apropiase palmele de plită spre a-i surprinde primele adieri de căldură, o liniște dementă, ca o vrajă i se împrăștiase prin canale adnci, subterane, în trup, tunetele se rostogoleau pe deasupra pămîntului și în pămînt, în zadar, n-o priveau, n-o interesau, ea îndeplinea netulburată ritualul de dimineață al oricărei gospodine. Ștergerea albului murdar îngrămădat în straturi succesive peste lucruri, gros de un deget și chiar de două degete, scame, moloz, pînze compacte de păianjen, strîngea mizeria de-a dreptul în fărăș și o rostogolea în dreapta scării de ieșire, se alcătuisse acolo un morman în continuă creștere de la piscul căruia alunecau pe laturi fire cenușii de praf stătut.

Urcase apoi treptele cu pătura Anuței în brațe, pătura exterioară, care suportase în primul rînd asaltul pulberii, o scuturase pe semne, se aventurase în curte, zgomotul ușii deschise și închise, pocnetul strident al clanței străbătuse timpanele, și printre spaimele ex-

plaziilor curente adăugase emoții noi, suspendase respirații și înfipse-se cuie lungi, chinuitoare în inimi. Reapăruse cu aceeași expresie fermă pe chip, o fișie de păr îi scăpase de sub basma și-i sălta în ritmul pașilor peste frunte, la fel, neîndoielnic, ca în altele zile obișnuite în anii obișnuitei ai celeilalte lumi, o lume pecetuită în imaginație și în uitare.

Încordarea ființelor exasperate de scurta absență — deși nimeni nu cutezase s-o oprească — izbucnise în țipătul frânt de bucurie și eliberare al băiatului, dormise pînă atunci, ori se prefăcuse că doarme; acoperit pînă peste bărbie, chircit sub o învelitoare, un țol din petice, incolor, nu se clintise, nu scosese o vorbă, nu-și îngăduise un geamăt, și urmărise pradă nedumeririi, copleșit de teamă agitația febrilă din preajmă, dialogul încet și bolnav în încăperea cufundată în semi-întuneric. Iulian abia îl observase și nu se miră, pierduse darul de a se mai mira, își închipuise că frăților Anuței plecase, fusese adăpostit de ai lui pe undeva, o nerozie, evident, pentru că n-ar fi avut unde să se adăpostească și Rozalia nu l-ar fi cedat cu ușurință, nu l-ar fi lăsat, fie și un minut, în afara privegherii ei, pe mîini nesigure.

Și iar, căzanelul știut de apă pe plită, susurul intim al aburilor sub căpăcel, o cioată aruncată pe foc, strălucirea jarului prin portița căscată a sobei, fereastra trasă cu putere, răsucitul scriștitor al bala-malelor, mama se cățărara pe un scaun și se străduia cu ajutorul unui prosop, îl mișca ritmic deasupra capului, să grăbească scurgerea prafului din pivniță și scurgerea înăuntru a aerului proaspăt, de afară, un cuvînt pomuncitor și tandru fiului amorțit în nemîșcare, chircit, cu o privire sticloasă, rătăcită, în așternutul precar, pregătirea dejunului, o bucată de pline veche, neagră și puțină slănină pe o tăblică de fag, și încă ceaiul turnat într-o ceașcă de metal pentru același băiețel de șapte ori opt ani... El se strecurase între timp de sub țol, dinții îi clănțăneau de frig, se rotea în jurul sobei spre a absorbi în fiecare fibră a trupului căldura capricioasă laolaltă cu trîmbele de fum izbucnite din cînd în cînd printre ochiurile și crăpăturile plitei, și mama, aplecată asupra lui, îi introducea brațele în mînecele cămășii, îi aranja cît mai bine pantalonășii lungi de lînă, îl încălța, și-i strîngea, și-i înnoada cu gesturi zvîcnite și șireturile, îndemnul decis și calm „mînîncă !” și iar o secundă, ori două, de supraveghere atentă...

Și după o înclinare de mulțumire înspre Iulian, care părea să o urmărească impasibil, cu o expresie de toropeală pe față, întipărită, impregnată parcă în piele, pentru colțul de pline probabil și pentru picul de zahăr, și pentru cutiile de conserve, și pentru celelalte, o înclinare politicoasă, amabilă, însoțită de un zîmbet șters, vag, după oficierea demnă, străbătută de un fior ascuns, de febră, a obligațiilor **matinale** firești de gospodină, ingenunchierea, da, ingenuncherea, prelungă, supusă, resemnată lingă patul fetei, cercetarea încordată, mi-nușioasă, cumpănirea vibrațiilor spasmodice ghicite undeva înapoia grațiilor scheletice ale pieptului, a fluxului și refluxului petelor de roșeață pe obraji, desprinderea unor sensuri din răsufierea inegală, abia auzită, din pauzele dintre respirații, din semnele pe care buclele, acum lînse, tîmplele asudate, picioarele prea reci le comunicau electrizant la o ușoară atingere, la o fugară mîngiere.

Un lighean cu apă caldă, degetele sfîrșiseră la suprafața verzui-întunecată valuri mărunte, nu era prea fierbinte, Rozalia aștepta totuși ceva, voia ceva, ezita să tulbure starea inertă a copilului, o intuiție amară îi biciuia provocator lucida stăpînire de sine, nu se încredea somnului miraculos, liniștii mincinoase, deslusea sub aparențe ambigui încheștări absolute, simțea sumbrul dușman umbînd în preajmă, tîrcoale viclene, apropiate, tot mai apropiate, filfîiri negre

în tresăririle și strîmbăturile ciudate ale buzelor, în zvîrcolirile fără putere, tot mai fără putere și tot mai rare ale unor umeri plîpînzii.

Își lipi fruntea de fruntea micuței, ascultă destăinuirii numai de ea percepute, îi suflă ușor peste pleoape invocînd complicitatea sacră a universului, și-ar fi revărsat cu voluptate propriu-i freamăt în privirile ascunse și încremenite, o nouă încercare și înainte de a o trece, se uită întrebător la Iulian, citi, ori își închipui că-i citește pe chip o confirmare, săltă cu grijă bolnava de spate, o ridică în brațe și o coborî cu piciorușele dezgolite în apa abia aburindă de la fundul ligheanului. Anuța se scutură, genele-i bătură speriate și obosite, se smuci inconștient, minuțele-i se prinseră slab de pieptul mamei și încetul cu încetul se destinsese, recăzu în vechea somnolență, dormea, de astă dată dormea într-adevăr, o tihnă reală răzbătea prin porii rigizi încă, acoperiți pe alocuri de o transpirație umedă, ai pielii gingașe și catifelate.

Cineva împrespătă așternutul, scutură perna, întinse cutele cearceafului și Rozalia își depuse lent povara, o acoperi pe jumătate și zăbovi apoi, o dîră de spumă cobora pe bărbia micuței, i se scursesese pe la un colț al buzelor și continua încă să se scurgă prelinsă parcă dintr-un izvor secăt, femeia șterse dunga albicioasă cu o cîrpă și, fără a mai cere de astă dată sfatul ori numai consimțămîntul, fie și mut, al doctorului, așteptă încă puțin și o culcă apoi pe o parte, aplecîndu-se și ea, lăsîndu-se într-un genuchi spre a fi la aceeași înălțime și a o putea examina iar cu sclipirile aprinse ale pupilelor, cu urechile, timpanele-i vibrau și-i înregistrau lacome cele mai insignifiante sunete, tic-tac-ul confuz al inimii, ritmurile interioare ale respirației, cu pipăitul, cu mirosul, cu gustul, simțurile-i se concentraseră toate într-un singur efort, animate de un singur țel, să deducă, să afle, să prevadă viitorul imediat și să-i înfrîească devenirea în sensul pe care-l dorea și pe care-l implora în trăirile ei halucinante.

Și o mină furișată sub pătură, să nu i se răcească Anuței picioarele, trebuia să le mențină calde, neapărat calde, speranțele i s-ar fi năruit altfel prea repede, și mesajul febril, de sus în jos și de jos în sus, palpări pe loc, tremurul convulsiv al degetelor, readucea sîngele în țesături, îi porunceă să nu-și uite vechile drumuri, îl constrîngea să irige lutul viu, încă viu, care-i aparținea și de care ținea, încerca să împiedice ruptura fatală, să insufle, să amintească materiei spiritul miraculos al întregului, pluteau asediatori prin văzduh morbiu destrămării.

Da, picăturile, opt, nouă, zece picături într-o lingură de supă, picăturile salvatoare ale domnului doctor, el se ivise odată cu zorile și bombele îi retezaseră calea îndărăt spre spital, expresia fugară, de recunoștință parcă a chipului ei, Iulian o urmărea neclintit, minutele se perindau decisive, nimeni, în afara destinului, n-ar mai fi avut cum interveni, doar mama își asumase menirea de a-l concura, descleștarea dinților și conținutul revărsat în gura moale, reflexele adormite ale maxilarelor, mișcarea lor anevoioasă, înghițirea silnică a medicamentului lichid... Și șoaptele Rozaliei irupte brusc după o tăcere prea îndelungată, un descîntec monoton cu încărcătură hipnotică, fraze în delir agățate pe un fir discontinuu, rupte înăuntru, eliptice, mutilate, aspre și hămesite, îndemnuri blînde și amenințătoare, un imn umil închinat minunilor posibile, și scrișnit răzbunător printre cuvinte, copila ei nu se cădea să dispară, copila ei trebuia să trăiască, să trăiască, să trăiască... trebuia !...



Celelalte amănunte, mai esențiale poate, chiar dacă în egală măsură adevărate și rod al fanteziei, Iulian le descoperise ulterior,

gesturi schițate pe jumătate, sau doar bănuite, prea verosimile totuși, spre a nu stîrni iluzii optice, s-au rotunjit de la sine, s-au împlinit, amplă și convingătoare țesătură de fum, ele au răsărit dintr-un sol real, s-au plămădit din materie crudă și vie și această temelie de sub temelii, amorfă și întunecată, avea să-i trimită sucurile amare prin nervurile unor lujeri condamnați la ofilire și automacerare.

Detalii insignifiante deveniseră probe uriașe în stare să răstoar-ne adevăruri pînă atunci limpezi, aproximativ limpezi, pentru că Iulian ar fi fost îndreptățit să creadă în indiferența ei, nu însă în ura ei, și timpul filtrînd mereu faptele, supunîndu-le pînă la agasare unor repetate reconsiderări, nu-i infirmase neașteptatele concluzii, elementele convertite în simboluri refuzau să-și lepede prestața dobîndită și să descrească pînă la rolul de nuanță minusculă într-un sistem acceptabil de supoziții și referințe. Ura ei... Nu-l interesau motivele și nici nu căuta cu orice preț să le afle, un al șaselea simț îi sugera că le-ar fi aflat pînă la urmă și prefera, fără a și-o mărturisii deschis, să rămînă în ignoranță, nu motivele îl interesau, îl intriga doar situația ca atare, și-l nedumerea și i se părea o nedreptate, n-ar fi meritat în definitiv, își zicea, după eforturile și după riscurile pe care și le asumase în acele zile nefericite și tragice, o asemenea răs-plată.

Dîrele subțiri, galben-verzi scurse pe bărbia Anuței, ea, Rozalia i le ștersese cu un prosop, ori cu o bucată de pînză strînsă ghemo-toc între degete, și o culcase parcă, nu, n-apucase s-o culce, o sus-ținea pe după umeri temătoare să nu-i scape și să se prăbușească în așternut, își răsucise spre Iulian, o privire fugară, o nălucire pe seme-ne, se resorbise înaintea de a fi surprinsă, umbră transparentă de abur, înregistrată pe retina memoriei gestul își dezvăluise sensurile ane-voie, scena se reconstitua cu încetîntorul și unghiuri necunoscute se iluminau, ieșeau din beznă, din irealitate, țîșneau dominator peste im-presiile mărunte și curențe, pilpiau noi și ciudate perspective.

Îl măsurase întrebător, cerșise o soluție izbăvitoare, o somatie gravă, nu putea s-aștepte, nu voia s-aștepte, n-ar fi avut cum și cînd să aștepte, dar el paralizase pe scaunul său, ba nu, stătea în picioare lîngă masă, rezemat cu un sold de masă, posibil să fi făcut chiar un pas, să fi încercat să se apropie și să dea o mîină de ajutor, nu o ase-menea mîină de ajutor i se ceruse, femeia își mușcase buzele, se des-curca și singură — somnolența și resemnarea, pecetea înfrîngerii, să-pate în linii groase pe chipul lui! — zvîcnise cuprînsă de furie, o furie, o furie neagră, la început numai această teribilă furie, și trep-tat, pe nesimțite, o înverșunare rece, distantă, o îndepărtare impla-cabilă, dispreț, și milă, și ură, numai ură.

Explozii, șuierul bombelor prin aer, rafale de vînt, zidurile în neconținută vibrație, și mișcarea clătînată a ființelor în încăpere, adaptarea la mediu, obișnuințe ivite prin timp, îndeletniciri exercita-te sub legi de fier, adunarea molozului, scuturarea prafului de pe lu-cruri, acoperirea și reacoperirea veselei, culegerea cioburilor, avertis-tamente repetate, îndemnuri la calm, tăceri prelungi, capete de lemn aruncate pe foc, fum, accese sîcîitoare de tuse, porunci nervoase, cu-vinte răzlețe adresate nimănui, oftături bătrînești, crîmpeie de rugă-ciuni mormăite cu umilință, înjurături, blesteme... Somnul suspect al micuței, pulsul slab, abia sesizabil, Iulian se lăsase pe marginea pa-tului, și iarăși surprinderea pulsului, i-l căutase răbdător și-i măsu-rase bătăile, o ușoară aplecare, degetele pe frunte, pe pleoape, verifi-ca reflexele bolnavei, o mîngîiere pe păr, zulufii străluceau umed la flacăra lămpii, și sclipirile aspre, închise ale ochilor femeii, el se opri-se vinovat, brațul fi coborîse neputincios pe pătură, nu i se făcuse nici un reproș, buzele ferecate nu se clintiseră într-un semn, într-o

fărmă de semn, trăsăturile feței crispate, înțepenite, o revoltă surdă, pătimașă, consumată undeva pe dedesupt, jar alb mascat de un strat de cenușe, săgeți incandescente străpungeau valurile neutre, de gheață, de aparentă și indiferentă gheață și pătrundeau dureros pînă la istovire epidermele, amețeau, se îmbătau, sleiau de suflu și viață obiectele, nu existau în jur, în afara Anuței, decît obiecte, moarte ori ostile, iar Iulian se prenumăra, desigur printre cele ostile.

Și apoi, mai tîrziu sau mai înainte, hîrșitul cuțitașului mărunt cu zimți, ruperea gîtului fragil de sticlă, introducerea acului subțire al siringii în fiolă, gesturi mecanice, stereotipe, palparea venei, elasticul primitiv în lipsa unui garou autentic, o înțepătură, a doua înțepătură, tremurul minii, anevoioasă reușită, pomparea încetă a serului albicios, pauze scurte și des repetate, examene mute, stăruitoare și încordate, o izbitură printre altele și un cearceaf azvîrit deasupra, șiruri de nisip, scurse cu țîrlita din plafon, cocoloșul de vată muiată în spirt pe brațul inert, o tresărire slabă, prea slabă pe fața Anuței, o zvîcnire a sprincenelor, și din nou căderea în somn ori inconștiență, o încercare zadarnică de reanimare, învăluirea trupului, alunecarea palmelor peste coaste și spate, un zgîlțit ușor, flaconul de picături, deșurubarea înfrigurată a căpăcelului și prezența mamei în stînga ori în dreapta lui, drept înaintea lui, aceeași tăcere deplină, necruțătoare, aceeași expresie opacă de care orice privire exterioară se frîngeau ca de un blindaj, aceeași binecuvîntări, generozitatea firii, ținută în frîu, sub platoșa superficială, amăgitoare de oțel.

Și dintr-o dată un strigăt disperat, rostirea distinctă a sunetelor, invocarea ostenită a numelui ei, și iarăși și iarăși, „mamă“ ochii larg deschiși, sclipiri vii și profunde, suferință, înțelegere și inteligență, capul micuței săltat de pe pernă, o paloare ciudată, istovire și revenire bruscă a forțelor, echilibrul precar, necunoscuta ultimă șansă, și înmărmurirea Rozaliei, spaimă și deznădejde, cufundarea în rugă, implorarea posibilei minuni, a tainicei binecuvîntări, generozitatea firii, abundentă, nemărginită, armonia universului, risipirea în azururi, marea acord și marea împăcare...

Smulgerea din hipnoza clipei și prăbușirea femeii în gă pat, șoapte tandre și atingerea tandră a părului blond, a obrazilor, a urechilor, a unghiilor colorate în roz, întrebări întretăiate, gîfite, după o goană fără sens și fără apă printr-un deșert sumbru și oprimant, răspunsurile Rozaliei însăși, precipitate, o vioiciune silnică, încurajări și promisiuni blîbrite în transă parcă, un căruicior din lemn de tei, bălțuit și lăcuit de nenea Ferencs stolerul, o păpușe cu gene adevărate și cu buze roșii, îmbrăcată în costum național, și cu bucle aurii, și cu rochiile de schimb, plimbări prin grădină, și păpușa culcată în cărucior, adormită, trează, veselă, bucuroasă, cîntecele gîzelor prin iarbă, ciripitul păsărilor, săriturile peștilor în apa rece și limpede a râului, primavara, soare și cer senin, șuierul sirenei, uuu...uuu... cumpărăturile de sîmbătă seara, bomboane și ciocolată, iar de paști pantofiori albi, Cosînzene purtate pe cai de argint, iute ca vîntul și spiridușul înalt cît un degețel, bun și blînd, gata să-i ajute oricînd pe copilași...

Privirile iluminate, iluzii în care voia să creadă, trebuia să creadă, visuri trăite aievea, convertite la un semn magic în faptă vie, puterile miraculoase ale unui suflet mistuit de febră, o recunoaștere peste ani, arderi înrudite, de intensitate deosebită și decurgînd din cauze deosebite, dar sorbindu-și substanța din același izvor, pentru că altfel Iulian nu și-ar fi dat seama, asemănarea nu l-ar fi izbit... Motive vechi, motive noi, drumuri înfundate, peceți pe care doar sffîrșiturile, nebănuite și implacabile sffîrșituri știu singure să le imprime.

Undeva pe o potecă năpădită de ierburi în plină câmpie, ori într-un luminis de pădure, în preajma orașelului, ori sus la munte, o vacanță adolescentină ori o vacanță studențească, planurile se amestecă și se confundă, nu contează însă, nu mai contează, o petrecere școlărească, de copii aproape, notele ascuțite, stridente ale unei plăci de gramofon, și de fiecare dată lucrurile tremurătoare copleșite de frenezie, tristețe și exuberanță, beția credinței într-o nălucă și conștiința, în van asediată, a inconsistenței și temeliiilor de fum ale avinturilor ei, un balcon înalt, un acoperiș de șindrilă prelungit într-o streășină lungă, dis-de-dimineață ori în amurg, clipe de îngemănare a zilei cu noaptea, a nopții cu ziua, un stîlp sculptat cu barda, brațul drept ori cel stîng proptit de stîlp și fruntea proptită de braț, o zare sinilie, virfuri de brazi, valuri după valuri, verde crud, verde lăptos, nenumărate nuanțe de verde, și pe această zare o femeie tânără, prea tânără, înaintea lin, coboară din rama unui tablou imens și înaintea mereu, se apropie, își dezvăluie din ceață chipul, plutește, pașii-i alunecă ușor, nesimțit, își înalță capul spre balcon, indiferență, curiozitate și o stranie zvicnire, timp scurs în gol, spațiu spulberat, absorbit în neant și fața-i inundată pe rînd de paloare și pale de căldură; o rătăcire dementă revărsată din jocul dezlinat al trăsăturilor și aceleași priviri limpezi, transparente, vibrații adînci, străluciri umede, țărături atinse în închipuire, temerare amăgiri și fantasmă...

Și o copilă timidă pe un colț de divan, în casa unei colege la „onomastică” și o cenușăreasă, neștiută prințesă, într-un umil și real atelier de croitorie și încă o mamă aplecată în descîntece și vrăji desnădăjduite, cu licăriri de cer și soare în ochii împăienjeniți de oboseală și de sacră nebulie, asupra unei păpuși blonde, suave și firave, fatal de înțelepte și mature, înțeleasă de-acum, peste trecerile vremelnice, cu permanențele albe, veșnic aceleași, sînge din sîngele ei.



Fetița adormise iar, cufundare letargică în ceea ce s-ar fi numit stările umbroase de dincolo de somn și Rozalia continua să o legene prin cuvinte bolborosite, șoapte confuze și fraze exaltate, un monolog patetic neîntrerupt, se temea de fiece pauză ca și cum locurile goale ar fi fost dintr-o dată asaltate de jur împrejur, dușmani răi și invizibili pîdeau amenințător gata să se năpustească și să-și arate colții, să muște și să picure otrăvuri ucigătoare, nu se cădea să se oprească, încheiase parcă un legămînt ascuns, conjurase stihia să-și cumpănească hotărîrile, să nu-și repeadă orbește loviturile și pentru asta trebuia să plătească bir, revărsări torrențiale de fraze, vorbe în delir, să ingenuncheze și să cerșească îngăduință și toleranță, să amăgească furiile, melopei răbdătoare pînă la istovire, basme pentru un stăpînitor surd și aprig cu ascuțitul uneltelor de tortură, oricum pregătite pentru ultima străpungere.

Doctorul se apropie iar, controlează pulsul, o injecție sub piele, a cita? — degetele alunecară nesigur, împiedicat deasupra brațelor, peste epiderma catifelată a obrazilor, își aplecă urechea, încercînd să surprindă sunete edificatoare, să discearnă semne cît de cît limpezi, vană ambiție, și-i înțelegea singur zădărnicia, dar nu se putea să aștepte, simula fie și pentru sine însuși, fie cu întîrziere, acțiunea, și Rozalia îl acceptă ca pe un înlocuitor pasager în dialogul ei cu necunoscutul, îl urmări tăcută, cu uimire, buzele mute i se mișcau în neștire, veghea astfel, învocea blagoslovirea znelor bune, se scurseră cinci, ori zece, ori cincisprezece minute, și vocea, la început sfioasă, mormă-

ită, hîrfită, i se înalță a doua oară. Îl aținea pe Iulian, trecea însă de Iulian, privirile-i străbăteau ființe și obiecte spre ținte străine, anevoie, imposibil de fixat cu precizie, suspendate într-un văzduh vag, mărginit de orizonturi vagi, inconsistente, rod al unei minți inflamate și al unei fantezii hrănite de halucinații.

— „V-am căutat pe dumneavoastră, mărturisire părelnică, de fum, pe dumneavoastră v-am căutat, nu pe bătrîn, ori și pe bătrîn, dar nu numai pe bătrîn, nu bănuiam nimic în spitalul acela mare cu bolnavi întinși pe târgi în magazine fără uși, mă păzeau pe coridor înaintea pragului sentinelele, eu îl voiam pe doctorul bătrîn, și cînd am ajuns înăuntru și v-am zărit la masă, de-o parte și de alta hîrtii, vrafuri de hîrtii, nu mi-a venit să cred, eu după bătrîn alergam, și cînd am rămas așa descumpănită, nu știam ce să fac, și apoi parcă m-am bucurat că v-am găsit, pe dumneavoastră, îmi ziceam, trebuie să vă găsească, întrebam de toți de bătrîn, și pe doamna, nevasta dumnealui, pe soldați și pe ofițeri, la spitalul din oraș, la spitalul din cîmp, pe toți întrebam de bătrîn și fiecare mă îndrumase cum i se părise mai potrivit, și iată că, de fapt, mă gîndisem îmi ziceam, la dumneavoastră, aveam încredere, Doamne, cîtă încredere aveam, și în el, în bătrîn, aveam încredere, mă îndoiam însă, prea bătrîn, și războiul și drumul noroios, îmi spuneam că dumneavoastră veți fi poate inimos, neapărat mai inimos, veți pricepe altfel și mă veți ajuta... Eu v-am văzut pe stradă, în fața casei noastre, casa părinților mei, și mă minunam într-una, nu știam cine sînteți, ani lungi s-au dus și s-au dus, ne-am schimbat, și a izbucnit măcelul, și bombele și morții, și prăvăliile goale, și piețele pustii, bărbatul mi-e pe front, n-am primit o singură scrisoare și acum, iată... Și atunci erați cu alți ofițeri și vă uitați la fetița mea, la Anuța, nu se îmbolnăvise încă, și-i vorbeați, vă plăceau răspunsurile ei, și glasul ei, și părul ei auriu, și buclisoarele ei, comandantul, o fi fost comandantul, se aplecase și o mîngîia, și i-ați dat o ciocolată, da, o ciocolată mare, groasă cît degetul, și dumneavoastră stăteați de o parte și priveați doar și zîmbeați. În buzunarul șorțului, era îmbrăcată cu șorțuleț, încă o ciocolată... Vă amintiți? Și pe urmă s-a întîmplat nenorocirea... O cunoașteți, înseamnă, a slăbit, s-a ofilit, deochi nemilos, i-am descîntat cu plumb topit, o cunoașteți, ați îndrăgit-o, și de aceea v-am căutat, să vă rog, să vă mulțumesc... Mi-ați promis doar și v-ați ținut de cuvînt, injecțiile și picăturile și celelalte...

Se intrerupse, singure buzele continuară să i se miște într-un bolborosit șoptit, nedeslușit și dintr-o dată obrazul i se schimonosi, ochii i se întunecară, fruntea i se încreți într-o împletitură de cute și în rictusul gurii, în trăsăturile împietrite și ascuțite ale feței, Iulian citi aceeași mînie adîncă, același dispreț și aceeași ură... Se trase instinctiv îndărăt, mîinile-i lopătară prin aer după un sprijin, spațiul se contorsionă, nimic ferm, nimic cert, pămîntul îi fugea de sub tălpi, strînse pînă la exasperare pleoapele, se lavi de spătarul unui scaun, o sticlă, ori o farfurie se sparse, ecouri prelungite de explozii îndepărtate, și își reveni, încercă să-și revină, impresia de șoc se resorbea lent, reziduri turburi îi îngreunau respirația, Anuța, apariția neverosimilă alcătuită din spumă albă azur și lumină, ivită pe marginea drumului, printre manevre militare și haos, negare plăpîndă și biruitoare a sumbrelor neguri, înfrîntă de neguri, otrăvită, cine știe, de dulcele înșelători al unei ciocolăți alterate, blestemată bunăvoință și blestemată refîntînire, Anuța îl țintuia și-l străpungea cu razele țepene ale pupilelor ei albastre...

„Mincinos și piază rea, spusese Rozalia, ori i se părise doar a desprinde aceste cuvinte din încremenirea necruțătoare a ochilor ei,

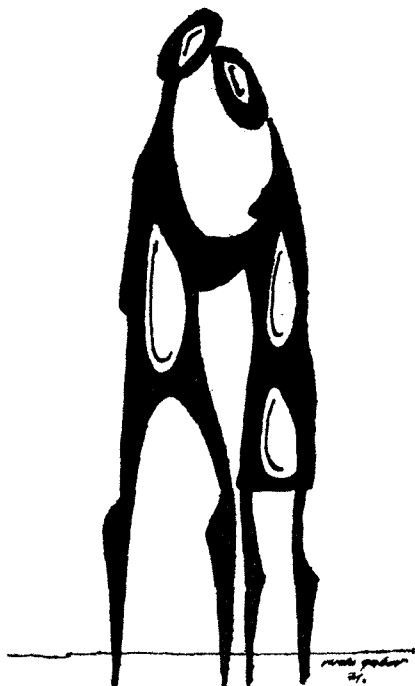
și atunci, și acum, și întotdeauna, te-ai oprit nepoftit în fața curții mele, mi-ai ademenit fetița, blîndețe și melancolie, omenie, dragoste de copii, lăsați, desigur, copiii să vină la mine, și frumusețea sufletului, la fel ca toți ceilalți, mai nemernic ca toți ceilalți, pentru că spre deosebire de ceilalți, te simțea altfel, pluteai scris și trist deasupra vălmășagului și copleșit de vălmășag, țara întregă și pămîntul întreg sîngerau prin rînille tale și tu sîngerai prin rînille țării și ale pămîntului, nu chipul Anuței v-a tulburat și nu pe ea ați înălțat-o în slăvi, v-au stors lacrimi de umilință și v-au stîrnit fiori conștiința propriei ingenuități, iată, v-ați spus, printre bombe și moloz, n-ați pierdut nimic din ceea ce vă aparține, sensibilitatea și puritatea voastră, dincolo de brutalitățile războiului ați păstrat nealterată reveria, nostalgia stărilor primare de curățenie și nevinovăție... Oboluri false, zaharicale de schimb, tinichele colorate și podoabe superficiale contra aur, țîrguri de suflele, un baton de ciocolată pe un suflet, investiție sigură, merită, ține oricînd de cald, îl scoți din tolbă, din raniță, din portofel și-ți descrețești fruntea, și-ți ușurează inima, un sedativ de efect în înlăturarea insomniilor, ajută și la tratamentul neurasteniei, a ipohondriei... Nu contează proveniența darului, batonul de ciocolată, să zicem, natura acestuia și gradul de dospire, de degradare, o zi, două, un an, doi, simplu pretext și prilej de subliniere a generozității tale..."

Și pentru a se încheia pe deplin cercul nimerise iar în drumul Rozaliei fusese anume ori nu fusese căutat, și numai împlinirea-i mijlocise reînflinirea, — mai are, vreo importanță? — i s-a împlinit destînl, un inel care să-l gîtuie, sau de care să se împiedice mereu pe firul unei existențe amorse, risipite în ceață, fără axă și sprijin. Din nou se însinuase deci în viața femeii, ultim tîghel în țesătura unui blestem, totul începuse altfel și s-ar fi putut continua altfel, i-a privegheat din adîncuri ascunse zbaterile, i-a călăuzit într-un fel pașii, călăuzindu-și sie însuși pașii spre tragicul și stupidul deznodămînt...

Mincinos și piază rea, iluzii stîrnite și spulberate, fîntni închipute în nisipuri incendiate și incendiatoare, pentru ca setea să chinuie și să istovească apoi și mai cumplit — n-ai uitat? — o șapcă bleumarin cu bentiță roșie și cozoroc negru, saluturi politicoase de băiat cuminte și educat, în această șapcă s-au adunat hîrtiuțele împăturite în patru la jocul de gajuri, ț-au ieșit trei săruturi și le-ai depus jenat, te pomenești, împurpurat, pe o frunte împurpurată, erai delicat și inexperimentat, și-ți savurai delicatetea și inexperiența, intuiiai în timiditatea ta o armă de preț, și chiar dacă prin fire desfideai brutalitatea, storcaei foloase mai subtile, un nimb de cînstă și glorie îți încunună fruntea, disprețuiai onorurile, preferai, firește, să le primești, să bănuiești cel puțin că ți se acordă, spre a le disprețui în voie, biată ipocrizie, ți-ai imaginat, adevărat martir, că renunțările te privesc exclusiv, mărunță și cam meschină fantezie, dincolo de propriile-ți suferințe, de presupusele-ți suferințe orgoliului nu reușea s-ajungă, scurte aripi, ori nobile neputințe, recunoașteri lucide și amare, așa s-a împlinit întotdeauna, energii subminate de timp, timpul tuturor și al tău personal, cui i-au trebuit și-i trebuiesc înțelepciunile betege!

Exaltări eroice, lacrimi de entuziasm pe pagini cu litere fierbinți, de jar, legămînte solemne, controversate patetice, viața în genunchi și

moartea în picioare, desigur, moartea în picioare, și spaima în fața unui simțămînt prea omenesc, prea puțin din carte, și prea mult din viață, din viața amestecată și uluitoare, atît de uluitoare, și autocrucificări, măsurătorile unui bătrîn croitoraș într-o cameră scundă cu o lampă de gaz atîrnată într-un cui pe perete, și ea, undeva în preajmă, insomnii și neliniști stranii, o goană pe un trotuar de cărămidă, hotărîri de neclintit și abandonări confuze, justificări reale, justificări confecționate și o fetiță de o frumusețe nepămînteană pe acest pat de scînduri, apărută inutil, într-o pivniță cutremurată de obuze, de valurile cenușii scurse dintre grinzi, încă o secundă, pulsul, zădărnica respirație artificială, pulsul, și buzele albe abia întredeschise, încă o secundă, cer darnic și milostiv, și mama, amuțită, încremenită, mîinile micuței în mîinile ei, Rozalia, eleva în uniformă de liceu, emoțiile vîrstelor, și pustiu, și din nou, poate, ură, și nimic, un subsol înghețat, un burlan fumegînd, chipurile spectrale, chica ciufulită a unui băiețel tremurînd sub pătură și mama...



emil giurgiuca



semn de hotar

Mai caut tainica iubire, vara
Ce ziua mi-o hrănea și somnul,
Tărîmul de izvoare, de argint.
Dar pentru mine nu e loc în el,
Acoperit de răni nevindecate
Stau la hotarul lui înalt, fără de lacrimi,
Nu pot pleca, nu mă pot întoarce,
Privesc înăuntru, privesc înafară
Pe linia subțire ce îl desparte de vis.

cantilenă

Cuvintele mele măsoară
Ca pietrele albe ale riului
Vremea adîncă din țară,
Soarele galben al grîului.

Miezul lor tare ascunde
Ca miezul de simburi,
Arbori cu raze pe frunte,
Zări aburoase de cîmpuri.

Și în ciocniri de izvoare
Pe care fața-mi aplec,
Unde scînteietoare
Prin mine din patrie trec.

Stau în riul poenii :
Pe umerii mei au sădit
Ale pămîntului genii
Mare codru-nflorit.

Stau pe margini de zare :
În vîntul de cîmp prietenesc
Ființe fără hotare
Cu mine privesc.

invocație

Oriunde sap, de vis căutător,
De tine dau ca de-un izvor fecund,
În undă de văpaie mă-mpresor
Și rouă sînt și gînd și cer rotund.

Îți port primiți în mîini de la părinți
Cu mine anii, griul cel curat
Și sînt de cîmpuri respirat, fierbinți
Ce în lumina ta s-au ridicat.

Văzduhul tău îl port ca fagul, drept,
Și munte albastru sînt, în zarea ta
La care mă întorc, la care aștept,
Tu, dimineața mea și seara mea !

Tu, dimineața mea și seara mea,
Făptură fără moarte-ntră făpturi,
Fîntîna mea de vis, din care-or bea
Urmașii tineri cu însetate guri.



amintiri despre iser

Era în 1938, când am intrat pentru întâia oară într-o expoziție a lui Iser: retrospectiva artistului deschisă la „Dalles“. Mai văzusem pînă atunci tablouri de Iser, cunoșteam unele piese din colecția Laserson, citisem despre el în „Cuvîntul liber“ și în felurite alte reviste. Aveam 18 ani și știam că Iser este unul dintre pictorii noștri de frunte. Așa cel puțin se vorbea despre dînsul în cercurile pe care le frecventam, cercuri a căror cuprindere începuse cu modestele reuniuni ale avangărzii artistice și literare din casa gazdei mele bucureștene, și avea să sfîrșească, nu mult după aceea, cu ședințele cenaclului „Sburătorul“, al lui Eugen Lovinescu. Foarte des auzeam rostindu-se în jurul meu enigmatică împerechere de cuvinte „a înțelege pictura“!

Spun „enigmatică“, căci înțelegerea picturii căpăta sensuri atît de opuse în concepția unui avangardist de la noi care invocă pe Dali, Picasso sau Chagall, față de aceea a unui admirator al artei lui Petrașcu, Pallady, Steriadi sau Iser, încît nu numai că nu pricepeam cum ajungi să înțelegi pictura, dar nici măcar ce însemna aceasta de fapt.

Iată de ce, pășind pragul expoziției lui Iser și așintindu-mi la un moment dat privirile asupra figurii masive a maestrului care — cu nelipsitul trabuc în colțul gurii —

trecea măsurat și grav prin fața propriilor sale pînze, mi-am luat inima în dinți și, după o succintă declinare de vîrstă, calitate și funcție (eram pe atunci student la arhitectură), l-am rugat să-mi spună ce înseamnă „a înțelege pictura“. Iser m-a privit cu oarecare surprindere și apoi mi-a răspuns: „A înțelege pictura înseamnă să vezi, să vezi și iarăși să vezi; eu unul nu l-am înțeles pe Tizian decît după ce împlinisem 40 de ani!“

N-am priceput atunci sensul profund al cuvintelor lui Iser. Văzusem și vedeam încă prea puțină pictură. Ca să trăiesc prin experiența mea personală adevărul spuselor sale. — ce numai astfel mi s-ar fi putut revela, — mi-ar fi trebuit două decenii. Dar în mine, curiozitatea și dorința de a înțelege pictura s-au aprins și mai mult. Am început să frecventez tot mai des expozițiile.

Un an mai tîrziu, tot la „Dalles“, am văzut-o pe aceea a grupului „Arta“. Și iată că aflîndu-mă în mijlocul ei, pierdut printre numeroși vizitatori, observ că dintr-un colț al sălii mă însofesc atente, cîntăritoare, privirile lui Iser. În clipa următoare, cu atitudinea hotărîtă a celui care și-a înfrînt o ezitare, maestrul se îndreaptă spre mine. Îi citeam pe chip dorința evidentă de a mi se adresa. Eram măgulit și emoționat, crezînd că

recunoscuse pe tînărul cu întrebarea din anul trecut. Mă înşelam. Iser mă „acosta“ din cu totul alte motive. Desigur, nici nu ar fi fost firesc ca pictorul să mă fi ţinut mînte; dar încă şi mai puţin firesc ar fi fost să cred că, necunoscîndu-mă, îi atrăsesem atenţia.

— „Cu ce te ocupi, tinere?“ m-a întreat Iser. Mi-am declinat încă o dată, la fel ca în anul precedent, studiile, calitatea şi îndeletnicirile. Absolvisem tocmai cursurile urmate la Academia de Arhitectură.

— „Nici nu ştii — îmi spuse artistul în continuare şi cu expresia unei tot mai pronunţate încintări în privire — ce cap potrivit ai pentru un Arlechin! De cînd caut eu un asemenea cap! Nu vrei să-mi pozezi? Îţi plătesc o sută de lei de sedinţă, pentru zece zile de poză a cîte patru ceasuri pe zi“.

Veţi ghici că nici argumentul idealei mele corespondenţe cu burlescul erou al Comediei dell' arte (de care nici astăzi nu ştiu ce anume mă apropia), nici preful în care fusese convertită posibila statuară imobilitate a persoanei mele, nu erau chiar de natură să ofere satisfacţie vanităţii şi orgoliului tînărului intelectual ce mă socoteam. Dar, în acelaşi timp îmi spuneam că mi se dăruieşte un prilej — aşa credeam eu — de a afla în sfîrşit ce însemna „să înfelegi pictura!“ Am răspuns deci că accept, nu însă pentru bani, ci în schimbul unei modeste amintiri, al unui mic portret sau caricatură, care să mă înfăţişeze. Am adăugat totodată că doream „ceva în culori“, şi am mărturisit că ceea ce mă face să primesc a servi de model era puţinţa de a-l urmări pe maestrul în timpul lucrului şi a ajunge astfel, poate, să-l înfeleg. Iser a zîmbit, s-a declarat de acord şi „tîrgul“ a fost încheiat. Au trecut cîteva luni pînă am dispus de o succesiune de dimineţi libere. În februarie 1940 am început să-i pozez...

Veneam în fiecare zi în casa din strada Craiţelor, la ceasurile opt, şi plecam la douăsprezece, după ce — costumat în Arlechin, în straie roşu-gri şi cu bicorn albas-

tru pe cap — stam nemişcat de-a lungul celor patru ore de poză, întrerupte la mijloc doar de o scurtă pauză de cîteva minute. Alături de mine poza un model profesional, o fată de 18 ani, frumoasă, plăpîndă şi săracă, Colombina clipeilor mele de împietrire, despre care n-am mai aflat niciodată ce-a devenit. Rar, se ivea şi Pierrot, — care se aşeza tăcut lîngă ea — şi cîteodată intra în atelier unul din elevii lui Iser. A existat o perioadă în care maestrul dădea lecţii de pictură, luînd pentru fiecare 500 de lei.

În vremea cît i-am pozat, Iser a pictat cinci guaze mari, toate pe pretextul Arlechinului şi Colombinei. Una din ele mă înfăţişa în prim plan, lîngă o măsufă rotundă cu trei picioare (în realitate un scaun de atelier), pe care se afla un vas cu cîteva mere. În spatele meu — simţitor micşorată de distanţa care ne despărţea —, Colombina, iar în fundal, atîrnată în perete, o chitară. Nu exista vreo relaţie faptică între personaje, nici între personaje şi obiecte. Absentau deopotrivă anecdota şi psihologia, decît poate, amîndoi, şi eu şi Colombina, eram puşintel trişti. În tablou nu se întîmpla nimic, subiectul rămînea inexistent. Pentru Iser, ceea ce realizase însemna o compoziţie, în care Arlechinul cu natura moartă conturau planul întîii, Colombina planul secund, şi chiar planul ultim, într-un sistem relaţional de culori şi de reprezentări, care organizate pictural alcătuiau tabloul. Dar lecţia aceasta n-am înţeles-o atunci, ci abia mult mai tîrziu, desăvîrşită cu exemplul lui Pallady.

Singurul lucru pe care l-am sesizat a fost pasiunea artistului pentru culoare, pentru alchimia paletelor, şi faptul că ochiul său neobişnuit de sensibil rezolva, cu fiecare aşternere de tuşă, ecuaţia mereu perfectibilă a unui raport. Poate că Iser era primul artist care îmi dădea prilejul să întuiesc că pictura care cultivă deliciul senzaţiilor de culoare este nu numai în stare să răspundă unei voluptăţi a retinei, ci şi să exprime soluţia înalt spirituală — pe cît de ascunsă, pe atît de categorică — a

unui joc de matematică pură. Pe moment însă, rămăsesem captivat de prezența propriei mele imagini în talbou (era singurul din cele cinci în care ocupam un loc atât de important) și gândul că însuși Iser era autorul lui îmi trezea dorința — vai, cât de zadarnică — de a-l avea cu tot dinadinsul.

La capătul celor zece zile, Iser și soția sa mi-au făcut cinstea unei invitații la masă. Am ales într-o florărie un ghiveci mare cu zambile și, la ceasul de prinz fixat, am sunat ca în atâtea rînduri, dar de astă dată cu un puternic spor de emoție, la ușa casei. Mi s-a deschis, am urcat scările, am fost poțit în sufragerie și, după ce ne-am așezat cu toții în jurul mesei, în așteptarea primelor feluri de mîncare, discuția a început pentru întia oară altcum decît pe marginea raporturilor dintre tînrul care se învoise a sta nemișcat, și împunătorul stăpîn care-i poruncea nemișcarea. În această atmosferă de familiară destindere, în care artistul și soția sa îmi puneau tot felul de întrebări cu privire la părinții și rudele mele, și la drumul pe care voiam să-l urmez în viață, timiditatea mea începu să se topească. Într-un anumit moment, adusă de Iser, veni vorba despre răsplata care mă aștepta pentru zilele de poză.

— „Știi — spuse pictorul, cumpănindu-mă cu o ușoară și bonomă malițiozitate, dar în același timp și vizibil amuzat, întocmai ca atunci cînd îmi descoperise virtuțile de Arlechin în inima sălii „Dalles“, — m-am hotărît să-ți fac o caricatură! Am să te chem într-una din săptămînile viitoare, în asta sînt încă prea ocupat, și am să te desenez. Vei avea o caricatură a ta, făcută de Iser! Ei, ce zici?“ În oricare altă împrejurare aș fi spus imediat „mulțumesc“, exprimîndu-mi fără rețineră încîntarea. Dar în mine stăruia obsesia propriului meu chip, chiar și metamorfozat în Arlechin, din gusa cu pricina, unde jucam un rol atât de major încît aveam sentimentul că numai eu singur po-

zaseam maestrului. Și apoi, convenisem cu dînsul să capăt „ceva în culori“, iar pe deasupra îmi rămăsesse inima și la natura aceea moartă, a vasului cu cîteva mere, de pe măsuța rotundă lîngă care apăream în tablou. Mă urmărea jocul lor de pete, îngemănarea de roșu, galben, cenușiu și verzui, pe care fiecare lovitură de penel a artistului le așternuse acolo, bătaie emoționantă și emoțională a simțirii sale pentru culoare. I-am mărturisit cît eram de legat de această guașă și cît de fierbinte doream să găsesc o cale care să împletească răsplata de drept cu dorința de fapt. Am vorbit și despre bucuria cu totul aparte pe care mi-o trezea factura picturală a merelor. Și am rugat să mi se acorde posibilitatea de a cumpăra lucrarea, solicitînd totodată — în virtutea a ceea mi se cuvenea — favoarea unui preț substanțial mai redus.

Iser însă nici nu voi să audă. Pe atunci, prețul unei guașe semnate de el echivala cu salariul meu, de biet desenator într-un birou de arhitectură — pe o lună de zile. Veniturile de care dispuneam erau mult prea modeste, și chiar dacă aș fi găsit mijlocul unui sacrificiu neobișnuit ca să ating costul, fie și simțitor scăzut, al tabloului, aceasta încă ar fi însemnat o disproporție gravă între faptul cumpărării și adevăratele mele posibilități materiale. Iar ca să capăt guașa în schimbul ședințelor de poză, ar fi însemnat pentru un artist de talia lui Iser o disproporție la fel de gravă, între munca prestată de mine și aceea plătită de dînsul. Mă zbăteam așa dar inutil, ca un pește pe uscat, în timp ce pictorul, nițelus iritat, dar fără supărare, mă apostrofa:

— „Ce e, mă, nu-ți plac caricaturile mele? Ai văzut tu pe cineva să facă la noi caricaturi mai bune? Să-ți dau să răsfoiești colecția „Faclei“! Știi tu ce înseamnă să-ți ai caricatura făcută de Iser?! Unde mai pui că, de mai bine de douăzeci de ani, eu nu mai desenez caricaturi. Pentru tine fac o excepție, și tu n-o apreciezi!“

Eu mă perpeleam, dar nu dădeam înapoi:

— Cum puteţi crede că n-aş fi mîndru să am o caricatură făcută de dumneavoastră? O cunosc şi pe aceea pe care i-aţi făcut-o lui Adia (Adia Gherţovici, fiul unei surori a lui Iser, care debutase de curînd ca violonist şi cu acest prilej artistul îi publicase în ziare caricatura), dar în foarte mult să am de la dumneavoastră ceva în culori!

— Bine, răspundea Iser, atunci rămîne ca, într-o zi cînd voi avea timp, în locul caricaturii, să-ţi refac natura aceea moartă, cu merele, din tablou. Aşa, vrei?

Nu voiam. Eu voiam şi una şi alta: şi merele, şi chipul meu în aceeaşi imagine! Şi nimic nu mi se părea că ar consfinţi mai bine amintirea acelor zile şi admiraţia ce i-o purtam lui Iser, decît posesia tabloului atît de rîvnit. Era pentru mine cea mai autentică modalitate de a îmbina omagiul cu emoţia şi cu „suvenirul“...

— „Uite ce este, conchise meşterul scurt, nu pot să-ţi dăruiesc tabloul şi nici să ţi-l vînd nu pot. Cum o să iau eu parale de la un tînerel ca dumneata? Voi face fotografiile după cele cinci guşe pentru care ai pozat şi vei căpăta din fiecare cite una“...

Inutil să descriu cît s-a simţit de jignit şi de desconsiderat „tînerelul“ care s-a văzut astfel pus, în conştiinţa maestrului, în rîndul celor cărora le-ar fi fost indiferent dacă posedau un original sau o simplă fotografie! Şi probabil că entuziasmul meu de pînă atunci trebuie să fi contrastat izbitor cu dezamăgirea care mi se citea pe obraz, căci Iser îmi spuse:

— „Lasă că vă ştiu eu pe voi, aştia tînerii, care jucaţi comedia entuziasmului pînă vă vedeţi cu tabloul! După aceea, primul lucru pe care îl faceţi daţi fuga şi-l vindeţi“.

Am cedat. Eram indignat şi umilit. Mă socoteam cumplit de nedreptăţit de judecata lui Iser. Şi n-am mai vrut nici caricatură, nici trei mere pictate, nici fotografii, şi nici chiar „ceva“ care înfăţişin-

du-mă să fie „în culori“! Cînd, puţin după obişnuitul desert de la sfîrşitul mesei am părăsit casa artistului, aveam conştiinţa unui contract ce nu fusese onorat.

Au mai trecut doi-trei ani... Prin 1942 sau 1943, pictoriţa Lucia Demetriade-Bălăcescu — cu care făcusem de cîtva timp cunoştinţă — mi-a propus să-i facem o vizită lui Iser. Nu-l mai văzusem de la întîmplarea povestită mai sus. Am primit. Maestrul ne-a fixat o după amiază în care putea fi deranjat şi iată-mă împreună cu Lucia Demetriade, suind din nou cunoscutele trepte spre etajul întîi din casa de pe strada Crăiţelor. Am fost introduşi în atelier. Nu eram singurii oaspeţi; mai erau una sau două persoane — nu în mînte exact — probabil colecţionari, în orice caz tot admiratori ai amfîtrionului. Numele lor nu l-am reţinut. Iser ne-a arătat tuturor, ultimele sale lucrări. Pe şevalet se afla tocmai o pînză înfăşîşind o balerină şezînd, cu mîna în şold, cu capul şi cu împunsătura cotului întoarse spre privitor.

— „Ce îndrăzneală! exclamă deodată Lucia Demetriade-Bălăcescu. Dar bine, domnule Iser, ai un curaj nemaipomenit. Numai dumneata poţi să te încumeţi la una ca asta!“

Citeam licărul de satisfacţie din ochii maestrului, urmăream exploziva exaltare a pictoriţei, mă uitam la tablou, străduindu-mă inutil să desluşesc din ceva unde se ascundea îndrăzneala. Fiind singurul tînăr în grupul de vizitatori, evitam să mă amestec în vorbă. Totuşi, pînă la urmă mi-am călcat pe inimă şi am întrebat: „Spuneţi-mi, doamnă, în ce constă aici îndrăzneala?“

Atunci, artista îmi atrase atenţia asupra unghiului de vedere — în racursi perpendicular — din care era văzut şi desenat cotul îndoit al balerinei:

— „Ai idee dumneata ce extraordinar de greu este să rezolvi o asemenea problemă? Un astfel de racursi de obicei îl eviţi, căci atacîndu-l rişti să ratezi tabloul! Numai desenatorul excepţional care e

Iser și-a putut-o permite! Și cu ce stil!"

Discuția noastră atrase și pe ceilalți doi musafiri, care nu mai conținură cu laudele. Iser avea pe atunci fama unui mare desenator. Nu mai știu cine pomeni despre Odalisca în albastru, pânză de dimensiuni importante, pe care — dacă nu mă înșeală memoria — Muzeul Toma Stelian o cumpărase în 1936, cu remarcabila sumă de 70 000 lei. Iser era foarte mândru de piesa aceasta, despre care povestea că trebuise el însuși mai întâi s-o răscumpere cu un preț ridicat de la cel căruia i-o vinduse, nebănuind că muzeul ar fi fost amator s-o posede. Ne aflam în zilele grele de dictatură din vremea războiului, când pinzele sale fuseseră scoase de pe pereții muzeelor, cu excepția celui întemeiat de Simu. Să fi fost orgoliul rănit al pictorului de valoare, dar persecutat, care simțea nevoia să-și acorde singur o prețuire refuzată public de alții? Să fi fost instinctul său de conservare care îi porunceă să se pună la adăpost de vitregiile soartei? Sau numai o exacerbată conștiință de sine, care se apăra împotriva a toate și a tuturor? Îl ascultam pe Iser, îl auzeam adresându-și elogii, îl vedeam admirându-se cu o mulțumire de nimic tulburată. Vorbea despre Odalisca în albastru ca despre un sumum, și nu doar al operei sale, ci al întregii picturi românești de la Luchian încoace. Își rostea cuvintele cu aerul cel mai firesc și calm, dându-le certitudinea unei ponderi de granit. Fără retorică, fără exaltare. În astfel de clipe — lăsînd încîntarea să se reverse nestăvilă peste imaginea propriei sale creații — Iser părea că atinge undeva zonele absolutului. Orgoliul îi devenea superb.

Și totuși, dacă erai atent, dacă nu te lăsa consternat de implacabilul sentințelor prin care încerca să se convingă pe sine că, după trecerea lui printre porțile nemuririi, acestea vor rămîne veșnic zăvorâte confracților, observai cum își caută sprijin. Nu deslușeai la din-

sul umbra vreunei îndoieli, nu, despre așa ceva nici vorbă nu putea fi, dar, cu numai puțină subtilitate, îi descopereai slăbiciunea de a se voi confirmat. Cu aerul de a te sfida, cuvintele sale îți cereau aprobarea. Indiferent, în aparență, la laude ca și la jigniri, îndărătul acestei indiferențe a pictorului se sbăteau șoptele unui dialog interior. Cum altfel i-aș fi surprins tresărirea, la rostirea de către unul din noi a numelui lui Petrașcu?

Nu mai știu cine și pentru ce îl rostise. Poate că în legătură cu recitul atac de paralizie pe care îl suferise artistul.

Dar Iser prinse cuvîntul din zbor, cu uluirea virginală a unui copil, lăsă să-i scape întrebarea: „E mai bun decît mine, Petrașcu? Pentru ca tot el să răspundă: „Nu, nu e mai bun! Ascultați ce vă spun eu, nu e mai bun! Întrebați-l și pe Oprescu. Între patru ochi recunoaște și el că eu sînt mai bun!"

Firește, nimeni dintre noi nu făcuse vreo comparație, și probabil n-ar fi îndrăznit să deschidă în casa lui Iser, și încă de față cu dînsul, un asemenea capitol. Petrașcu însă își încheia în lunile acelea cariera, aureolat de o recunoaștere unanimă. Nu știu care a fost natura exactă a raporturilor dintre Petrașcu și Iser. Presupun totuși că se prețuiau reciproc. Și, evident, evocîndu-l pe Petrașcu ca pe un spectru cu care își disputa înțietatea, Iser nu făcea altceva decît să-și trădeze admirația ascunsă, care era autentică și negreșit înaltă.

Dacă am atins aici un aspect atît de gîngăș al conștiinței lui Iser, am făcut-o pentru că de multă vreme sînt convins că în forul său interior, pictorul opera cu o scară a valorilor care nu putea ignora realitatea exactă a propriei lui dimensiuni. Hiperbola manifestărilor sale exterioare afecta o înfatuare menită să-i servească drept platoșă. În fond însă, i-a dăunat. Lumea judecă după aparențe, rareori se ostenește să pătrundă dincolo de ele. Și aparențele o îndemneau ca îndărătul omului care în tinerețe

și semnase cronicile de artă cu pseudonimul „Rembrandt”, să nu vadă decît disproporția dintre cei doi termeni, nu și aspirația unuia către celălalt.

Iser criticul, din paginile vechi ale „Flacărei”, a fost cel care, ca și autorul caricaturilor de pe copertile „Flăcii” m-a pus pentru întîia oară pe urmele a ceea ce mai tirziu trebuia să fi gîndit cu adevărat despre sine Iser pictorul. Un gînd răs-picat și curajos, fără ocoluri, o linie colțuroasă și incisivă, o formă lapidară, pregnantă și concisă, un impuls ironic și amar dublat de un spirit lucid, definueau deopotrivă pe cronicar și pe caricaturist. Aproape tot ceea ce a criticat odinioară Iser cu condeiul sau cu creionul a căpătat sancțiunea timpului. I-a apreciat pe Luchian și Pallady, și a avut dreptate. I-a disprețuit pe Verona, Vermont, Loghi, Artachino și Strîmbu, și a avut încă o dată dreptate. A avut dreptate și cînd l-a portretizat pe Frimu, și cînd i-a demascat, cu virful penelului muiat în tuș, pe autorii morali ai lui „1907”.

În 1935 — avea atunci 54 de ani — Iser declara: „Nu cunosc afară de Andreescu alt pictor român, care să fi fost atît de profund pictor. El îmi apare și astăzi drept cel mai personal, cel care n-a făcut niciodată literatură. Tablourile lui n-au nimic anecdotic. Sînt pur și simplu pictură. Sobrietatea culorii e incomparabilă. Subiectele de o simplitate totală: o floare, doi copaci, un fruct. Aceasta, acum șase decenii, în mijlocul culturii noastre artistice, influențate de atîtea păreri lăaturalnice. Un pictor trebuie să creadă orbește în pictură, fără să întrebe de ce. Andreescu a crezut, și aceasta a făcut ca talentul său, intuiția lui, să creeze opere nemuritoare!”

Nu cred că greșesc socotînd aceste cuvinte ale lui Iser ca o profesiune a sa de credință. Tînăr fiind, reacționase alături de Ressu împotriva epigonismului idilic grigorescian. Ii opusese tipurile lui de țărani, supfi,

aspri și îndîrjiți. Făcînd campania din Cadrilater, descoperise primul Dobrogea, cu pămînturile ei aride roșu-brun-întunecate, cu rîpele de un galben ca balega, cu cerurile albastru-albe, încinse, cu case ver-zui, de chirpici, și cu tătarii ei pitorești îmbrăcați în șalvari. Familia de tătari, pictată într-un cimitir, tablou expus în Galeria Națională, rămîne pînă azi cea mai izbutită pictură compozițională și monumentală, de șevalet, din cîte cunoaște arta românească. Niciodată nu vor fi fost lăuate destul virtuțile picturale de compoziție, sinteză formală și ritm, ale acestei lucrări, niciodată nu se va fi vorbit îndeajuns despre forța ei de expresie. Și, într-adevăr, Iser nu cade vreodată în literatură, rămîne întotdeauna, prin excelență, plastic.

Incepînd de prin preajma lui 1930, și mult mai accentuat în perioada de după al doilea război, paleta lui Iser a suferit o schimbare. În pictor s-au trezit nu știu ce atavice voluptuși orientale pentru culoare, pentru strălucirile ei somptuoase. Acum nuanțele sobre din trecut au cedat locul nuanțelor tari, uneori chiar ușor stridente. Nu mi se pare etapa în care Iser s-a mișcat cel mai la largul său, deși poate că lui i-a fost cea mai dragă. În ultima perioadă a vieții era într-adevăr deosebit de pasionat de culoare. Forța lui inegalabilă rămîne însă desenul, construcția formei și a planurilor, iar ca gravor Iser este printre cei mai mari pe care i-a dat prima jumătate a veacului.

Totuși, nici pictorul nu a fost pînă astăzi îndeajuns pus în valoare. O expoziție Iser, amplu și judicios selecționată (artistul nu s-a arătat vreodată capabil să se trieze el însuși pe sine), își așteaptă încă organizarea. Iser a fost unul dintre marii noștri peisagiști. Cîți iubitori de artă au avut, cu adevărat, prilejul s-o afle? Iser a fost unul dintre cei mai nobili zugrăvitori la noi, ai figurii umane, unul dintre marii noștri pictori de caracter.

Cîți au avut posibilitatea să se convingă de aceasta ?

Iată de ce ne rămîne încă o datorie de împlinit față de Iser. Opera lui — risipită în multe locuri — trebuie depistată, clasată, studiată temeinic, rolul artistului cercetat în raport cu imperati­vele timpului

său. A existat o influență exerci­tată de Iser, cît a fost de mare, cît a fost de profundă ? Sînt întrebări ale căror răspunsuri le merită acest artist, unul din cei mai de seamă și poate — cine știe ? — unul din cei mai puțin cunoscuți ai țării.



ultima poezie

Cu o sută și cincizeci de ani în urmă, la 8 iulie, imbarcându-se la Livorno pe fragila-i ambarcațiune botezată „Ariel“, pentru a se întoarce la vila în care se instalase de curînd pe țărmul golfului Lerici, poetul englez Shelley, auto-exilat în Italia, a fost surprins de o furtună năpraznică, mai nemioloasă decît oricare din numeroasele furtuni de care avusese parte pînă atunci, în prea scurta lui existență. Printre hîrțile găsite pe masa lui de lucru, se afla manuscrisul unui poem intitulat semnificativ „The Triumph of Life“ — Triumful Vieții — conceput ca o imensă alegorie filozofico-licrică, în stilul unora dintre lungile sale poeme mai vechi. În semn de omagiu pentru memoria marelui poet revoluționar englez dispărut atît de timpuriu, publicăm începutul acestui poem neterminat, despre care un comentator scrie :

„Moartea s-a interpus la versul al 544-lea, dar cu toate că nu putem judeca poemul ca un întreg după fragmentul existent, acesta este îndeajuns de lung pentru a scoate la iveală unele schimbări de tehnică. Avem aici în sfîrșit acea detașare pe care în zadar am căutat-o în operele sale de început. Dacă tema aleasă s-ar fi dovedit la înălțimea limbajului și tonului poemului, *Triumful Vieții* ar fi putut întrece mai toate, dacă nu chiar toate poemele anterioare. Din păcate, nu putem afirma cu certitudine care era această temă, deoarece însuși titlul este de două ori

ambiguu. *Triumf* ar putea să însemne pur și simplu *procesiune*, întrucît fragmentul existent descrie o procesiune de năluci. Mai probabil este că *triumf* are aici sensul de *victorie*. Dacă e așa, să fie oare vorba de victoria Omului asupra Naturii și asupra constrîngerilor care-l înăbușă în prezent, cum s-a întîmplat în *Prometeu descătușat*? Sau să fie cumva vorba despre o victorie a Vieții asupra oamenilor, așa cum ar putea să ne sugereze analogia cu petrarchienele *Trionfi*?... Punînd în cumpănă totul, pare mai probabil că Shelley intenționa să ni-l arate pe Om triumfînd asupra actualelor sale chinuri“. („Shelley: His Thought and Work“, by Desmond King-Hele, 1960, London MacMillan & co Ltd.)

Intențiile poemului pot fi deduse și dintr-o scrisoare trimisă de Shelley prietenului său Horace Smith, la 29 iunie 1822, cu numai nouă zile înainte de tragicul său naufragiu :

„Am impresia că lucrurile au ajuns acum la o asemenea criză, încît e nevoie ca fiecare om să-și exprime limpede sentimentele în legătură cu ineficacitatea religiilor și, la fel, a sistemelor politice existente, ca îndrumătoare ale omenirii. Să privim adevărul în față, oricare ar fi acesta. Destinul omului n-ar putea fi, cred, atît de umil, încît moartea să fie unicul scop pentru care să se fi născut, iar dacă totuși așa stau lucrurile, amăgirile, mai cu seamă vulgara și absurdă amăgire propusă de religia existentă, n-ar avea darul de a

exalta o asemenea situație. Dacă fiecare om ar spune ce gîndește, ea n-ar mai putea dăinui nici o singură zi. Dar toți se supun, mai mult sau mai puțin, stihiei ce-i înconjoară, și contribuie la relele de care se plîng, prin ipocrizia izvorîată din chiar aceste rele. Anglia pare să fie într-o stare deznădăjduită, Irlanda e și mai rău; și nici o clasă de oameni, dintre cei ce trăiesc din munca obștească, nu se

va lăsa convinsă că pretențiile lor se cuvin limitate...”

Angelical Shelley ar fi dat desigur și în „Triumful Vieții”, ca în atîtea alte poeme ale sale, o expresie elevată unor astfel de idei îndrăznețe, idei care aveau să-l facă pe Marx să afirme că Shelley „era un revoluționar prin excelență și ar fi făcut întotdeauna parte din avangarda socialismului”.

P. S.

p. b. shelley

triumful vieții¹⁾

Precum un duh grăbit să-și îplinească
Înalta datorie, bunul soare
Țișni, făcînd să cadă neagra mască

De pe pămînt, iar albele altare
Se-aprînseră în munți, nefumegînd,
Deasupra norilor. Întînsa mare

Întîmpină lumina, îngîmînd
Un psalm, și mil de paseri o-nsoțiră,
Iar florile, cu pleoapele vibrînd

Sub sărutarea zilei, își clătiră,
Cădelnițele în văzduhul pur;
Oftaturile li se risipiră

Ca o tămîie dulce în azur;
Și, rînd pe rînd, la vremea cuvenită,
Se deșteptară, de jur împrejur,

Ostroave, țări și mări, tot ce palpită
În lumea asta. — se treziră-atunci.
Cu tatăl lor solar, într-o clipită,

¹⁾ Poemul, scris în terza rîmă, folosește și de Byron dar mai cu seamă de Dante, e o succesiune de viziuni în care apar, printre alții, Rousseau, Voltaire, Napo-

leon.. Ultimul vers pe care a mai apucat poetul să-l scrie este: „Then, what is life? I cried?... (Deci, ce-i viața? am strigat).

Spre a-și lua o parte-a vechii munci
Pe care, nemaivrind de ea să știe,
Le-o hărăzise lor, prin vii porunci.

Dar eu, ținut de gânduri în trezie
Ca stelele ce scapără pe cer,
Văzind că-adorm și ele în tărie,

M-am tolănit sub un stejar stingher
Peste o ripă-n Apenini crescut ;
Vedeam, în față, umbrele cum pier,

Iar înapoi, al zilei început ;
Sus, cerul, jos prăpastia. Deodată,
În minte-un vis ciudat mi-a apărut,

Dar nu în somn, căci scena-nfățișată
Era la fel de clară ca un munte
Cînd raza lunii, noaptea, ți-l arată.

Și am știut că-n păr, ca și pe frunte,
Simțisem roua zorilor căzînd.
Culcat pe pragu-acelei ripi afunde,

Am auzit izvoarele ținînd
Cu marea și cu păsările sfat,
În graiul muzicii ; și, în curînd,
Căzut-am pradă visului ciudat.

Și se făcea, în visu-aceia treaz,
Că șed lîngă un drum, pe care vara
Îngrămădise pulberi, și-un talaz

De oameni — ca țințarii-n baltă, seara —
Se tot foiau, fără a ști de unde
Sau încotro goneau, spre care țară ;

Nu știa nimeni pentru ce se-ascunde
În gloata asta, și se lasă dus,
Precum pe targa verii muribunde

Se lasă duse frunzele pe sus.
Bătrîni, flăcăi, copii, amestecați
Într-un torent năvalnic, nesupus,

Fugeau deavalma-unii, speriați,
De-un lucru, alții vrînd parcă să știe
De ce sînt primii-atît de-nfricoșați,

Alții privînd, cu grea melancolie
Viermii striviți, ce se tirau pe drum,
Sau propria lor umbră, încă vie,

Pe care „Moarte“ o numeau acum.
Unii fugeau de ea ca de-o nălucă,
Abia mai răsufîind, parcă postum ;

Dar cei mai mulți, în goana lor năucă,
Fugeau de, sau spre umbra unui nor
Ori a vre unei păsări, — vană fugă

Pe-un drum de-a pururea lipsit de flori ;
Și, leșinați de sete și de trudă,
Nu auzeau al șipotelor cor

Țișnind din cite-o grotă veșnic udă,
Nici vîntul ce vorbea despre poteci
Și pajiști doldora de iarbă crudă,

Și codri plini de ulmi și peșteri reci,
Și maluri unde vise cresc, sublime ; —
Ci își urmau zmințeala veche-n veci.

Privindu-i, îmi păru că-acea mulțime
Se zbuciumă ca o pădure-n vînt
În toitul verii, — și o limpezime

De gheață, se-abătu, întunecind
A soarelui lumină (ca și ea
Pe-a stelelor). Cum luna nouă, cînd

Îi tremură cochilia de nea
La marginile nopții, iar furtuna
Încă-adormită-și ia avînt abea —

Cum, spre-a-și vesti sosirea-n lume, luna
Trimite spectrul mumei sale moarte
Ce-o însoțește-n ceruri totdeauna, —

Așa veni acum, de hăt-departe
Un car, de propria-i lumină dus,
Cu un moșneag într-insul, girbov foarte,

A cărui glugă neagră părea, sus,
Țivită cu un vâl de întuneric,
Un firav nor, anume-acolo pus

Peste lumina carului feeric,
Condus de-un vizitiu cu patru fețe,
Care mina un echipaj eteric.

(Îi auzeam aripile-ndrăznețe,
Fără-a-l vedea). Ciudatul vizitiu
Era legat la ochi.. De puțin preț e

Iuțeala, cînd alergî orbește ; știu
De-asemeni că pe-o rază nu se-ajunge
La focul soarelui, de-a pururi viu ;

Și că, legat la ochi, nu poți străpunge
Țriașa sferă-a tot ce e, a fost
Sau va să fie. — Stăruind s-alunge

Din cale totul, carul, condus prost,
Trecu-nainte, cu repeziciune...

În românește de PETRE SOLOMON

perpessicius, poetul

Ceea ce surprinde în *Scut și targă* este prezența ostentativă — într-o poezie dominată de nostalgiile simbolismului — a universului realității imediate. Să nu ne înșele data apariției volumului: anul 1926. Versurile erau scrise cu aproape un deceniu înainte!

Primul strat de semnificații al poeziei lui Perpessicius — fenomen nu prea des întâlnit în poezia românească antebelică — este alcătuit dintr-un heterogen conglomerat de notații mai mult sau mai puțin prozaice: șlepuri încărcate cu oameni părăsesc portul îndreptându-se spre o destinație doar de puțini cunoscută (*Pe Styx*); un drum pe apele scăldate de razele lunii (*Călăuza*); secerări de mitraliere, oamenii cad, îngropându-și fețele în petalele florilor (*Floarea stelelor polare*); un reflector își aruncă fascicolul de lumină peste morții ce împinzesc zarea (*Din șanț, execuții...*); un sat e bombardat de tirul artileriei inamice (*Gravura de pe calendar*); o zi obișnuită din multele zile comune de campanie (*Pe Calfa-Dère, toamna*); un rănit așteaptă salvarea (*Brancardierul*) etc etc.

Aceasta constituie materia poetică a primei jumătăți a volumului pusă sub semnul „scutului”, simbol ce consemnează participarea poetului, ca luptător, la înfrânta mare confruntare mondială. Cartea întregă nu este decât jurnalul liric de cam-

panie al autorului, ca și *Războiul* lui Adrian Maniu sau *Ciclul morții* de Camil Petrescu.

De unde vine sentimentul valorii durabile a poeziei lui Perpessicius? Mai întâi din prezența copleșitoare a autenticității, a senzației de experiență unică, irepetabilă. Poetul nu este un combatant oarecare ci un om care trăiește o dramă de un înfiorător tragism. Incidentul biografic a coincis cu nașterea lui Perpessicius ca poet. Să nu ne lăsăm induși în eroare de aparențe. Până la intrarea în cutremurătoarea aventură existențială, Perpessicius scria versuri, dar nu era încă poet.

Poeziile publicate sub pseudonim în *Viața* și *Cronica* sînt pline de ecurile lecturilor recente și preferate, mărturisite nu o dată cu felurite prilejuri. Așa se explică de ce critica a investit în poezia ulterioară a lui Perpessicius influențele cele mai diverse, cînd, de fapt, aici erau numai liniile abia sesizabile ale căutării unui drum propriu. Lecturile poetice bogate, dar obișnuite la tinerii intelectuali români formați în atmosfera culturală de la început de veac, s-au integrat într-o personalitate în plină formare, infuzînd pentru totdeauna omului un delicat sentimentalism romantic și o durabilă atracție spre clasicism.

Smuls din lumea cărților, tînărul sublocotenent a fost determinat să intre într-o acțiune și să-și ex-

prime o opțiune. Acum abia, participant și martor la cele mai insolite avataturi ale vieții, el observă și reține, dincolo de varietatea întâmplărilor, semnificațiile ascunse ochiului comun. Experiența a fost hotărâtoare și definitivă. A avut loc aici un proces antitetic ai cărui termeni, prin contrast, oricât de necrezut ar părea, s-au echilibrat sudându-se, printr-o desăvârșită sinteză, într-o structură poetică cu o configurație individuală.

Aceasta i-a permis poetului să aștearnă peste primul strat de semnificații al poeziei sale un altul mai adânc, proiectând realul într-un spațiu simbolic ale cărui puncte de referință sînt viitorul apropiat și trecutul mitologic.

Viitorul stă sub semnul angoasei, al nesiguranței chinuitoare, în spațiile cărui se întrezărește spectrul morții. **Experiența livrescă a trecutului** servește întrezăririi posibilităților linii de evoluție ale prezentului. Mitologia i-a consolidat convingerea în perisabilitatea inevitabilă a individului. Înainte de a vedea moartea, poetul avea conștiința vremelniceii fragilei ființe umane. Așa se explică ușor voalata nepăsare horatiană ce răzbate din mai toate poemele.

Toate poemele integrate viziunii „scutului“ conturează, la propriu sau la figurat, aceeași unică imagine: un om, într-o barcă, plutește pe apele unui fluviu. Dar barca aparține luntrașului Caron, iar fluviul simbolizează fluviul vieții, de pe apele cărui nu poate fi gîndită înapoierea. Orice eventuală împotrivire rămîne zadarnică, deoarece drumul impune cu necesitate o ineluctabilă destinație, dinainte știută.

Continua străduință de a proiecta trecutul asupra prezentului dă posibilitate poetului de a surprinde, în gesturi mărunte și întâmplări anodine, răscolitoare semnificații.

Desprinse de pontoane, șlepurile „la chei tot mai ezită, în legănări ușoare“ și îndată gîndul alunecă spre o altă posibilă imagine, crescută din cea dintîi: vasul amintește de o raclă „peste care, nainte de ngropare, / Se-azvirle-n desnădejde

o mamă sau o soră“ (Pe Styx). Și planul posibil curge alături de planul real, înglobîndu-l. Nu ni se mai oferă o simplă călătorie pe Dunăre, ci dimpotrivă, spre o altă lume pe care toate semnele lumii reale o prevestesc: amurgul strecurat în sufletul soldaților aduce „o adiere de noapte prematură“, anunțată de „genunile lui Dite“ ce își arată „neagra gură“, în timp ce talazurile „se străduiesc să sape / O groapă-n unda neagră...“. Razele lunii intensifică misterul și o atmosferă ireală învăluie oamenii și lucrurile. Umbrele aduc dinspre țărmuri: „ciudate zvonuri“, „la cotituri“ roiesc „mulțime de scuturi și de cranii“, iar corbii împinzesc zarea. Neliniștea crește continuu, nestăvilită, explodînd într-un strigăt de spaimă: cineva a trădat! „Pluteam în gol, și-n față, încins, pe piatră arsă, / Rînji căscîndu-și gura canalul lunii pline. / Eram vinduți...“ (Călăuza).

Ultima etapă a fantasticei călătorii se sfîrșește într-o țară stranie. Sub sclipirea rece a stelelor, în vile pîrguite s-a încins „o strășnic chiuit / De greieri ce cu mustul s-au îmbătat / Și țipă să trezească pe cei ce-ntr-o băltoacă / De singe zac în șanțuri, sătui de che-fuit“ (Din șanț, executanții...). Oamenii înroșec de singele lor roșul florilor: „Florile de pe cîmp le cosesc mitraliere / Și cu sururile scurse spală rănile mortale / De eroi căzuți în tină ca și simple efemere / Ce adorm de veci pe-o floare, îngropîndu-se-n petale“ (Floarea stelelor polare).

Norii acoperă zarea ca un „zăbranic nesfîrșit de doliu“ și plouă monoton, exasperant, în timp ce șrapnela presară în văzduh „exotici trandafiri“ (Septembrie). Foarte bine este sugerată senzația de pustiu, de locuri lăsate în părăsire din Ogradă. De la această natură moartă, fără cusur, dar izolată, poetul alunecă în poema *Pe Calfa-Dere, toamna...* la imaginea grandioasă de țară aflată în migrație. Cîmpurile așteaptă neculese, cocorii se îndreaptă în stoluri spre sud, soarele înecă în sînge apusul, iar oamenii,

pe care-i pîndește „de-aproape agonia”, deslușesc în cîntecul greierilor „ceva din sfîrșitul de fus pe care-o Parcă / Nervos, îl răsucește către-un sfîrșit de viață”. Așternînd „în lungul văii, cu razele-i blajine, / un patrafire de aur, de tihnă și uitare”, lumina lunii accentuează impresia de dezolare, pusă în relief și de imaginea corturilor albe, „crini sădiți de lună cu gura pe mormînte”.

Întinși pe spate, cu ochii ațintiți spre cer, oamenii fumează. Tăcerea e atît de adîncă, încît percep, incredibil, un altfel de zgomot: „... într-un tirziu parcă-a gemut tabloul / Intii mai vag și-apoi mai precizat, / Un scîrșit de dric întirziat / Prin spații și-a trimis ecoul / Și oamenii-au oștat” (Popas la Muratan). Toți trăiesc sentimentul intrării într-un tărîm de apocalips, conturat poetic de o grandioasă antiteză: sub atacul dezlănțuit al dușmanului, satele ard; incendiile împlinesc zarea și fiecare filă ruptă din calendar ia cu sine, pe alte tărîmuri, cu regularitate, viețile de prisos (*Gravura de pe calendar*).

Așezată sub simbolul „tărgii”, a doua parte a volumului reface artistic experiența reîntoarcerii. Dar întoarcerea va fi făcută prin corespondențele ei pe alt plan, luminînd dintr-un unghi inedit convenționalitatea actelor cotidiene. Lumea de azi nu mai seamănă cu lumea părăsită în urmă cu cîteva luni. Privită cu ochii omului întors din infern, realitatea își etalează întreaga ei nimicnicie.

Atmosfera însăși respiră un aer de comedie (*Spital II*). Bolnavul își privește mîna rănită, zîmbește amar: „— Lașitatea-mi spune că trăiesc — ce-mi pasă?” (*Spital II*) și simte o neliniște obsedantă, o nemulțumire împotriva a tot și a toate cum pune stăpînire pe întreaga lui ființă. Vizita iubitei, la spital, îi lasă un gust amar prin melodramatismul comportamentului (*Spital I*). Dar privind-o plecînd „prin neaua ninsă pe cărare”, golul interior e trăit cu crîncenă evidență, amplificat de imaginea bavoviană a zăpezii pătată de negru:

„La fereastră bate lîn, cu ritmuri rare, / Inima-mi pustie. / Ciorile prin neaua albă negre, / Însoțesc cu cîtece alege / Astă agonie...” (*Ninge-afară, ninge și în mine...*)

Aceeași revelatoare dar și insuportabilă tensiune nervoasă ce reface cu altă materie „nevrozele” bavoviene, sintetizează antitetic poemul *Mater Dolorosa*. De o parte, viața de fiecare zi a bolnavilor cu gemete, oftaturi, plîsete înăbușite; „în lungi halaturi”, rănii se mișcă fantomatic; din cînd în cînd „Un răcnet lung de vită izbită lanjunghere / străbate coridorul cu umede unghere / Și ne-nfioară carnea de rani înfiorată / Apoi se pierde totul, de parcă o lopată / Ar fi zvîrlit pe oameni și ultima țărîndă”. Acoperit de ninsoare, luminat, noaptea, de „trei veste de corole”, spitalul lasă impresia unui vast cimitir „năpădit” de uitare. De cealaltă parte, a doua secvență reține reacția protipendadei în fața rănii, ca ultima să aducă imaginea mamei așteptînd istovitor întoarcerea celui plecat de multă vreme.

Primăvara găsește un om istovit: „... în mine e pustiu ca într-un temple”, însă încordarea anterioară a făcut loc unei meditații de substanță. Poetul privește în jur cu luare-aminte și adesea se surprinde visînd cu ochii deschiși la trecut: *Paharul cu dulceață, Mirajul planului orașului Brăila, Pe albumul din vila Șveitaria, Crinul roșu, Portret semit.ș.a.*

Viziunea terifiantă a războiului, cu inevitabila întrepătrundere a regnurilor, continuă să dăinuie și în *Pe Muratan și Calfa Dere*. Poetul își ia un ultim rămas bun de la o lume care i-a modificat însăși concepția despre viață: „Noi am sădit în brazda neagră pe Muratan și Calfa-Dere, / În loc de maci și micșunele, nenumărate flori de viață, / Imbujorate flori de singe — răsadul ruptelor artere / Cînd înflorise agonia pe ochii noștri flori de ceață. // ... Și totuși, nu știu ce ne spune că și-astăzi maci și micșunele / Au reînflorit cu persistența nemuritoarelor embleme: / Căci seva florilor de singe va fi trecut firește-n ele”.

Itinerar sentimental, al doilea și ultimul volum antum al lui Perpeștiuș, apărut cu șase ani mai târziu după *Scut și targă*, constituie în esență jurnalul liric al unei iubiri romantice, înfiripată „*Cînd frunza toată a căzut, / Cînd trist cîntau, pe tinichele / Tot picături de ploaie, grele...*” (*De-ar mai cădea o stea*), aurită de melancolia unei toamne fără de sfîrșit, cu salcîmi înfloriți a doua oară și curmată scurt timp după aceea fără speranțe.

Poemele toate sînt scrise, cele mai multe în toamna anului 1917, consemnînd liric bucurii, dorințe, în prezența iubitei sau pentru ea, amintiri. Fatma simbolizează dragostea dintîi, spre care ne întoarcem mereu mistuiți de regrete, cu convingere trainic consolidată de curgerea anilor că am trecut pe lângă o iubire unică, irepetabilă.

Referirile autobiografice sînt numeroase. Complexul de inferioritate trăit de poet, determinat de pierderea mîinii drepte, este sugestiv reliefat în *Serenadă*, *Catrene circumstanțiale* ș.a. Gesturile sînt delicate, atitudinile fine, ca și cum perpetuu poetul și-ar cenzura lucid comportamentul. Dar tocmai din străduința de a rămîne în limitele unei convenții, poetul se întoarce spre conținutul poemelor. Abia sugerată, amploarea trăirilor sufletești lasă puțința să se întrevadă nebănuite abisuri sufletești.

Aparent, plăcerea îndrăgostitului este de a face complimente frumuseții fetei. Două mîini ar fi insuficiente pentru a mîngia corpul Fatmei; el, neputîndu-i oferi decît una, își îndreaptă ruga spre Biraeru, conjurîndu-l să-i dăruiască unul din cele o sută de brațe ale sale (*Serenada*). Ziua în care nu a spus „*nici un cuvînt de adorare*” i se pare a fi săvîrșit o profanare. Cuprins de remușcări, poetul aleargă „*în zbor la pajîștea din deal*”; pe locul unde îi revărsa iubitei coșitele în vînt, soarele așternea „*o brumă fină de-nserare*” și amurgul vine cu „*leneșe rotiri de uliu*”. În tăcerea nefirească se aud cum „*din nucii gravi cad, una cîte una,*

Nuci seci trezind ecouri pline” (*Septembrie*).

Îndată observăm că poetul este subjugat de o dragoste fără nădejde. El e nevoit să vorbească fetei la nesfîrșit, spre a-i ține treaz interesul pentru umila sa persoană. Dar reproșul e făcut cu blîndețe: „*Iubirea ta adesea o asemuiesc / unei păpușe, Fatma, trează / Cît timp coptii îi vorbesc: / În restul timpului într-una dormitează*” (*Catrene circumstanțiale*).

Bucuriile sînt puține și modeste: îndrăgostitul depune o sfioasă sărutare pe încheietura mîinii fetei, noaptea, în trăsură, o însoțește spre casă (*Sfîrșit de drum*) ori o invită, cu simplitatea rustică virgiliană, să-i guste bucatele: „*... te-așteaptă: miezul pînii coapte, / Prunele pictate în violet de noapte, / Nucile, să vezi de-s bune sau sînt seci, // Strugurii ce nu mai pot de bucurie / La idea că din nou au să te vadă...*” (*Frugalitate*), dar invitația e făcută numai în închipuire.

Cel mai adesea, seara, „*în pragul somnului*”, imaginea fetei îi apare în fața ochilor, fermecîndu-l „*cu a șoaptelor fîntînă*” (*Reproș, imaginar*) Atunci, romantic, propune fetei „*din orizon*” să facă „*un alcov*”, explorînd-o să se oprească: „*Nu vrei aici să poposim / Pe unde îngeri au trecut / Și umăru-ți de serafim / Ușor să-l mîngii cu-n sărut? / Nu voi roști nici un cuvînt / Ce-ar turbura seninul calm, / Voi îngîna doar un descînt / Incet și trist ca pe un psalm*” (*Har*). Și cînd, odată în vis ori aveau, fata adoarme cu capul pe pieptul lui, inima poetului plină de inexprimabilă fericire „*ritmează în odaie / Că-ar vrea să te deștepte în aria-i divină...*”

Deseori, incidentele se fac simțite și, discret, poetul se adresează fetei, încercînd a justifica o atitudine și a găsi un remediu: „*Iubirea noastră, Fatma, se sufocă / În bănuiele prea multe și prea grave, // Asemeni florilor ce prinse-n rocă / Au flori frumoase, rădăcini bolnave // De ce nu vrei dar, Fatma, s-o desprindem / Din pietrele ce-o fac nesănătoasă / Și răsădind o brazdă — apoi s-o prindem / Nestînjelit*

să crească mai frumoasă?" (Ca floarea prinsă-n rocă).

Martoră, în sonetul *De-ar mai cădea o stea*, este luată iubirea amfidorora, născută „*În nopțile când au căzut / Din cer nenumărate stele, / Ca lungi șiraguri de mărgele*“. Sugestiv este surprinsă tonalitatea dragostei trecute în contrast cu cea prezentă: „...*când abia naștea / Iubirea noastră, orice stea / Ne-nveștelea, din cer, căzind, / Dar azi când ne iubim și când / De vânt orice copac se frânge, / De-ar mai cădea o stea am plînge*“.

Atmosfera deprănantă este intensificată de participarea îndrăgostiților la o dramă ale cărei cauze rămîn obscure: o fetiță a murit și pe mormîntul ei florile iubirii „*în-floresc peste tot locul răsărite din durere / Și scaldate în lumina îndulțimilor albastre*“.

Poemele incluse în *Absență* consemnează începutul sfîrșitului. În loc de rugă seara, cîntec de leagăn adresat iubitei, dezvăluie o gingășie și o puritate ieșită din comun. Depărtarea resuscită sentimentele, absența fizică a iubitei transformîndu-se în prezență spirituală: „*Fă-i, Doamne, căpățiul, mai fermecat, mai dulce / Ca-nția sărutare în parcul plin de umbră / Cînd rezemase capul pe brațu-mi să se culce / Și ochii-și înecase în leneșă penumbră (...)* De la urechi alun-gă-i tot zvonul care strică / A pruncilor odihnă; urechea ei prea mică / Fă să primească toată iubirea mea prea mare; / Alungă din odate chiar lina respira-re / A îngerilor, lasă doar sufletu-mi de pază / Ca mîine dimineață, odată cu oftatu-i, / Cînd ochii i-o deschide, aievea să mă vază...“

Absența doare „*ca o rană deschisă-adînc*“ și nici un posibil remediu nu poate fi întrezărit. Gesturile de odinioară au devenit stereotipe, mobilele și-au pierdut farmecul știut, focul își istovește căldura în zadar și somnul întîrzie îndelung (*Interior în lipsa ta*).

Critica a atras atenția asupra intimismului poetului însă nu s-a observat că intimismul reușește aproa-

pe exclusiv în poemele de dragoste și „filele de album“ reliefează această particularitate structurală. Interiorul capătă valori simbolice numai în prezența sau în absența iubitei. Absența face mai vie prezența obiectelor și lucrurilor intime. Prezența, dimpotrivă, estompează contururile deoarece făptura fetei concentrează asupra sa, asemenea unui magnet, privirile poetului: „*Cuminte stau în fața ta și-ascult / Tihnitul puls de ornice regulat al inimioarei tale, / Privesc vrăjita-ncremenire / a apelor din ochii tăi noptateci, / Privesc disprețul unui zîmbet / Ce trecu pe buzele-ți de ghiță*“ (*Incognito*).

Scena este trăită cu atîta acuitate, încît cu ochii plini de lacrimi, fericit, poetul se străduiește să pă-răsească pe ascuns camera iubitei în care se furișase delicat numai cu gîndul: „*O! ce n-aș da să mi te smulg din vraja ta. / Să plec tot nesimțit, cum am venit, / Nici mîna-ți caldă-n cuibu-i de-ntuneric să n-o sărut, / Ca nu cumva o lacrimă, din ochii mei, picînd pe ea, / Să te deștepte brusc din vraja ta*“.

Impregnînd interiorul pînă la saturație, tristețea se extinde asupra peisajului. O rază de soare, căzută pe zăpadă, accentuează nostalgia (*Raza din zăpadă*) și satul tot pare scufundat într-o melancolie grea, fără scăpare, „... *și-n zori, și la nămiezi, / Și pe-nserat!*“ (*Iarna*). Pustietatea apăsătoare este sporită de zvonul cumpenei fîntinelor și țipetele stridente ale păsărilor.

Așteptarea se dovedește zadarnică și speranțele cad, asemenea frunzelor moarte, una cîte una. Ca prin vis rătăcește prin locurile unde odinioară, s-au plimbat împreună. Retrospectiva servește sublinierii antitetice a disperării de acum, determinată de revederea imaginilor încrustate pentru totdeauna în suflet. Nimic nu poate alina durerea: „*Un anotîmp se duce, un altul îi ia locul, / Privighetorii s-o-ntoarce în verdele landou / Și-n lipsa ta — fîntină arteziană — plopul / Se vîndă sub lună și totul va fi nou*“ (*La plopul de pe vale...*) Crengile uscate, ruina materială din *In vase*

de pământ, uscate, Pe-o creangă de vișin uscat conturează aceeași des-nădejde.

Dincolo de orice logică, poetul își dedică viața așteptării, punînd nespūsă voluptate în suferință. Două rînduri de imagini au rostul de a reliefa, prin evidențierea romantică a contrastelor, statornicia hotărîrii. Exteriorul bordeiului „slut” și „hîd”, cu pereții „atinși de lepră”, trîntit „pe-o rină” este opus interiorului cu „prompte lăicere”, cu „caldă-ntîmpinare din vremi patri-arhale”. Poetul însuși se identifică cu lucrurile: „La fel și-n trup-mi gîrbov, de schilodita-mi dreaptă / E-un suflet ce zimbește sub trista aparență, / Scutit de orice ură, amant prin excelență” (Bordeiul)



Versurile circumscrise ciclului *În ajun*, din *Scut și targă*, compuse în vara anului 1916, în „ajunul” participării directe la luptă, arată foarte limpede ce ar fi fost poezia lui Perpessicius fără experiența hotărîtoare a războiului. Superficial, deosebirea nu-i relevantă. Tematic, cele șase poeme incluse în ciclul *Epistolă din zonă militară* își iau materia din chiar zona concentrării. Însă diferența este de substanță: le lipsește tragismul determinat de înfiorarea în fața morții.

„Epistolele”, adresate toate unei Mady și avînd ca model elegiile ovidiene, sînt, în oarecare măsură, descripții ale unui dezhădăcinat ce deplînge mediul neadecvat, consemnează intemperiiile naturii, visează prezența fetei iubite sau consemnează un „dezastru” ce fusese gata să se întîmple: pierderea bastei dăruită de Mady. Accentele sarcastice la adresa „unui revizuit din elită” (*La un bou*) ori zîmbetul ironic cu care întîmpină regina venită „azi să-mpartă ajutoare” (*Zi istorică*) sînt în tradiția epocii.

Cele cinci *Albume* din *Itinerar sentimental* grupează versuri cu tematică heterogenă scrise între anii 1911—1923. Poeziile de dragoste, pasteurile și meditațiile din *Album de juneță* pun și mai mult în evi-

dență natura liricii sale. Perpessicius rămîne poet adevărat numai atunci cînd transformă în poezie tot ce are firească legătură cu biografia sa lumească, iar vibrația în fața realului depășește un anume prag senzorial. Să se compare, în acest sens, impresiile șterse, trezite de scurta detașare a poetului la un liceu din Arad (*Album transylvan*) cu versurile inspirate din revederea locurilor Brăilei natale (*Album danubian*).

E adevărat că încercarea de a sugera în *Pastel nostalgic* intensitatea crivățului scoate la iveală o paletă săracă. Epitetele, metaforele sînt, ca și la Alecsandri, convenționale și nu oroarea de frig explică eșecul, ci imposibilitatea efectivă de a fremăta, pe o coardă lirică de amplitudine corespunzătoare, în fața stihurilor hibernale deslănțuite. În schimb, pasteurile citadine: *Turism*, *Acuarelă* și mai cu seamă *Jurnal de port*, replică, cu materie urbană, la eminesciana *Sara pe deal*, rămîn fără cusur. Poetul își invită iubita la plimbare, pe cheiul portului, în amurg. Apropierea întîlnirii îi creează o stare de sur-escitare deosebită și peste lume se oprește un ochi proaspăt: „Vino, și-om privi cum arde stufu-n baltă, / Cum reflexul de pe-un val pe altul saltă, / Cum scîntee, slab / în pupă felinarul / Și luceafărul cum scapără-n amnarul / Primului optant de lună argintie (...) Se deschide panorama inserării, / Trec grăbite-n goana undelor sirene, / Lepădînd pe apă argintate trene, / Și din fiecare navă li s-avîrlă / Nuferi răsădiți de felinare-n gîrlă...”

Consacrîndu-se ulterior foiletonului critic, dar revenind periodic la poezie, Perpessicius rămîne poet esențial în două atitudini lirice fundamentale: înfiorarea în fața morții și în ipostaza de „amant” romantic, îndrăgostit statornic și fără speranțe.

Surprinzătoare sînt poemele: *Acolo, iarna vine tîrziu...* și *Știi, vadul ce coboară* dintr-un proiectat ciclu de provinciale, pe care poetul nu le-a încredințat în întregime tiparului. Hrănite din felurite

secvențe biografice, piesele publicate se constituie într-un lung poem liric ce conturează cristalizarea unei personalități adolescente.



Traducerile lui Perpessicius nu sînt transunerile în limba română ale unei profesionist, ci echivalentele unui îndrăgostit de poezie, care a gustat „dulceața” liricii simboliste. Alegînd poemele apropiate ca tematică de preocupările sale poetice, traducerile subliniază preferințe și afinități. Nu întîmplător din E. Verhaeren a ales piesa *La tinerii soldați care-au murit*, din Paul Fort: *Plecarea recrutului*, iar Francis Jammes, cu poemele sale pastorale, ocupă, alături de versurile de dragoste semnate de Rémy de Gourmont, locul preponderent. Însă idolatriile lui Perpessicius, contemporan cu ultimul val al simbolismului, se îndreaptă îndeosebi spre Charles Baudelaire.

E greșit să căutăm în aceste tălmăciri notele caracteristice ale scriitorilor traduși. Pretutindeni ne întîmpină spiritul poeziei lui Perpessicius însuși. Indiferent că traduce din Catul, din Baudelaire sau Ja-

mmes, personalitatea poetului român se așterne unificatoare, subordonîndu-și atmosfera generală și lăsînd să cadă peste dramatismul textului picături „din aceea nepăsare horațiană, împăcată cu destinul și înflorită de un zîmbet sau o reminiscență mitologică”.

Gravitatea versurilor baudelaireiene, de pildă: „*Et le soleil, le soir, ruisselant et superbe, / Qui, derrière la vitre où se brisait sa gerbe, / Semblait, grand oeil ouvert dans le ciel curieux, / Contempler nos dîners longs et silencieux*” este înlocuită cu un zîmbet ironic, minulescian: „Nici soarele, spre seară, în mantie superbă, / Cum își sfărma pe ticlă a razelor lui jerbă, / Părînd un ochi la pîndă în cerul curios — / Că ne contemplă prințul tăcut și tacticos”. Epitetul „tacticos” nu mai include ideea de durată a versului original. Și exemplele se pot înmulți.

Debutînd ca poet, Perpessicius s-a dedicat cronicii literare susținută în diferite periodice, mai mult de cinci decenii, însă în poezia interbelică poetul aduce o voce lirică individuală, parfumată de un clasicism elegiac și impregnată de o erudită intelectualitate.



poezia lui ion caraion^{*)}

Între prima și cea de a doua perioadă din evoluția poetică a lui Ion Caraion există, la fel ca la alți poeți care au „redebutat“, un fel de interludiu al absenței, când poetul încearcă parcă timid să-și regăsească tonalitatea care-i este proprie. Adierea indecisă de vag optimism, de care el se simte totuși jenat ca de o haină de împrumut, limbajul cuminte și neutru presărat reticent cu formule stereotipe, oferă cititorului, cu toate acestea, un moment de necesară relaxare: „O femeie a trecut prin parc și a ris./Cu cercul, cu zmeul, cu praștia/copiii alergau pe cer./ O femeie a trecut prin parc și cînta.// Toamna aceea a fost ca un strugure... (Invăluitorul erou). Pentru că înainte și după acest interludiu, poezia lui Ion Caraion rămîne predominant întunecată.

Debutul editorial (1943), ca și volumele care au urmat imediat, e marcat de atitudinea net protestatară a poetului față de realitățile fascismului în general, și față de ororile războiului, în special. Ion Caraion, alături de M. R. Parascchivescu, Geo Dumitrescu ș. a. reprezintă în această perioadă poezia protestului social și politic.

*) Acest eseu face parte, împreună cu cele publicate anterior despre poezia lui Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ion Alexandru, St. Aug. Doinaș, Mircea Ivănescu etc., dintr-o sinteză, în pregătire, asupra poeziei actuale. (M. N.).

Obsesia permanentă a poetului este aceea a urfîtului, a întocmirilor hibride, a răului și a suferinței, care cuprinde totul, de la lutul umil al vetrei pînă la zodia, de la omul cotidian pînă la divinitate. În viziunea lui, nimic nu este așa cum ar trebui să fie. Totul poartă stigmatul maleficului și al impurității, totul a fost greșit dintru început și totul trebuie recreat: „*Intunericul se face singur/lumina trebuie s-o facă oamenii/in fiecare piatră e venin/tot aerul trebuie făcut din nou / Oamenii trebuie făcuți din nou.//Și acum unde-i dimineța?*“ (Mină de despărțire).

La fel ca poezia lui St. Aug. Doinaș, și poezia lui Caraion se îmbogățește în posibilitățile ei de expresie, își amplifică tonurile și modalitățile, dar rămîne în esență, ca și a confratelui său, identică cu ea însăși.

La început poetul apare ca un barometru sensibil dar sumbru față de tot ce se întîmplă în cetate: „— *Nu mai avem rodii și pitne./ Tîmplele — tîmplele înoată în singe:/o pasăre slobodă plinge/sub ceruri sbîrcite ca foamea.//Nici veacul acesta, nici el/nu-i al nostru — și minte;/rămîne un cuvînt negru, fierbinte/de spus, în fiecare zi lîngă ușa*“ (Pasărea urgiei).

Și tot de la început se observă tendința spre ermetizare, care mai tîrziu va deveni o mască aproape

nelipsită de pe fața poetului: „*un iepure galben se culcă/neintrebă sub lunetă/și seamănă a baltă de păcură/trupul lui, sub cuțitul împuns în carpetă*“ (ibid).

Poate cea mai netă și mai constantă trăsătură a lirismului lui Ion Caraion este alternanța bruscă de planuri, trecerea abruptă de la imaginea concretului imediat, la metafora vizionară, de la intonația psalmică, la sonuri dezarmonice, de la icoană la caricatură. Poezia lui își are rădăcinile adânc împlintate în contingent, iar fruntea ridicată spre un cer de plumb. Cele două planuri își comunică virtualitățile, se succed ori se întrepătrund într-o osmoză profund originală. Secretul acestei dificile alchimii este însuși secretul artei poetice a lui Ion Caraion.

De multe ori însă refuzul poetului se materializează în expresii de un prozaism ostentativ vulgar: „mahalale de autografe slute“, „lua-le-ar dracu!“, „Străzile ca babele“, „își astrucă oasele-n bulendre“, „Ni se plimbă clopotele-n carne/cum se duc cocotele la mort“, „le-a fâtat o noapte-n bălării“, „Migrenă, tusă, ulcer și scleroză — /nădejdea, ca o țîrfă, de ce fugе?“, „dropii de muzici scuipate în sînge“, „Noi am crezut într-un Dumnezeu escroc“, „Cum mîngîi o țîță cînd e moale“, „sînge viermănos“, „Măturătorii de stradă adunau/Doar mucuri de tutun cu praf și triste“, „dragostea se împarte pe gunoi“, „sumarul de urină și de melancolie“ etc.

Poezia *Mahalale* e tipică pentru viziunea aceasta de infern putred: „*E-o harababură, e un bîlci — / pe aici copii beau alcool/fetele gem noaptea lingă șanțuri/Cu inelul pîntecului gol*“. Sau, bacovian: „*Plouă cenușiu prin felinare*“ — și încheie: „*viața curge: rană schizoidă*“.

O chinuitoare conștiința morală e prezentă în toată poezia lui Ion Caraion. Mai mult decît un document istoric și social, creația lui este un document liric al acestei conștiințe, care, nu de puține ori, simulează gestul suprem al izbă-

virii: „*Nu mai pot... Dar parcă simt aproape / glas de bolovan de girle groase / — Cum am să scot cuțitul din șerpar,/să-l înfig odată pîn-la oase!*“ (*Balada tatii*).

Caraion nu trăiește numai în planul esteticului, ci în straturile adînci ale conștiinței sale etice. El maltratează în chip voluntar poezia, gîndită ca o transcendere „frumoasă“, și pe care în consecință o socotește o ofensă. Așa se explică, în primele volume, obstinația „realului“, a imediatului, a limbajului rebarbativ. Deși poet temperamental prin excelență, el nu poate trișa cu propriu-i fond moral.

Poezia lui se ridică în zonele lirismului prin tensiunea dureroasă, a conștiinței sale morale, care transfigurează materia brută a discursului: „*E o scîrbă de viață apăsătoare în curtea oricui./Nelinîștea scămoșată își urcă rîmele în carne;/ alături de singurătatea animală a cui/cuvintele cenușii se anunță ca un taur cu coarne?*“ (*Malarie*). Sau, sumbru elevat: „*Incepe un peisaj de umbră și fier./Cîntecul s-a-ncolăcit pe după vorbe ca șarpele./Risipită de soare, i-auzeam harpele/lumii, din celălalt emisfer*“ (*Basorelief*).

Trebuie s-o spunem însă, fără înconjur, că asemenea versuri se întîlnesc mai rar în primele volume (*Panopticum* — 1943, *Omul profilat pe cer* — 1945, *Cîntece negre* — 1946) și că atmosfera generală o dau versuri ca acestea: „*Oraș în care putrezește tinerețea pe străzi/oraș ca un ciîne cu bube ieșit dimineața din lăzi...*“

Poetul refuză gratuitatea actului poetic. Dar își asumă de multe ori riscul eșecului, desigur în mod conștient, de a face poezie cu acea parte a vocabularului care sugerează abjectul ca o expresie a dezgustului moral explicabilă prin atitudinea protestatară a poetului la care ne-am referit mai înainte. Vom vedea că mai tîrziu poetul va abandona această modalitate nediferențiată și se va ridica la o lirică de mare vibrație, chiar dacă în unele

cazuri va mai recurge la vocabularul abjecției.

S-a vorbit adesea de „bacovianismul” lui Ion Caraion. Observația se verifică, într-o anumită măsură, în ciclul *Iederii* (*Caiet vechi*), din volumul *Cimitirul din stele*. Dar aici întâlnim uneori și ecouri din Minulescu: „Sîngele în căni de porțelanuri”, „îmbrățișare limpede-n heralde”, „arhipelaguri mimice și calde”, „deliciul de opium și comă/alunecă-n porfir de coapsă brună” etc. Însă cele câteva locuri specific bacoviene („Mesteceni răsar din clavire la hamuri” etc.) ori minulesciene rămîn cu totul nesemnificative. Caraion nu e bacovian prin atmosferă și recuzită, ci mai mult prin obsesie. Dar și aici trebuie să facem o delimitare. În timp ce la Bacovia e o obsesie a descompunerii, o obsesie de crepuscul, maladivă, patologică chiar, și al cărei sens e resemnarea, la Ion Caraion obsesia ține de conștiința morală, avînd deci un sens activ. Toată poezia lui este o poezie a negației și a protestului. Ar fi, prin urmare, o obsesie aproximativ bacoviană, servită însă, adesea, de un limbaj arghezian. Pentru cei dornici de asociații am putea spune că Ion Caraion e o sinteză între Bacovia și Arghezi, de primul deosebindu-se prin duritatea limbajului poetic, de cel din urmă prin obsesie. La Arghezi, cuvîntul rebarbativ pornește de pe buze, este estetic căutat și necesar; la Caraion, e rupt din carnea lui. Iată o poezie în care litania bacoviană se întîlnește cu asprimea argheziană, într-o sinteză care-l reprezintă pe Ion Caraion și care, îndrăznim să afirmăm, îl așează deasupra celor doi poeți, prin adîncimea ameteitoare la care de multe ori ajunge; „*Nimic nu-i absurd și nimic nu e logic — / Seara mă-ntorc și m-așez în sicriu, / sub toată oboseala de timp ontologic / și tare-i tîrziu... și tare-i tîrziu... /... / O ghiară lălie mi se cațără-n gînd / și-s singur în groape cu o mie de guri. / Năpircă! năpircă! eu cînt și tu-njuri — / și-i noapte, și-i toamnă, și nu știu ce cînt. /... / O scîrbă de viață cu febre și comă / încezește în mine din*

nu știu ce veac. / Mi-nnumăr lichenii de pe tibii și tac / între oasele mele ca-ntre primele dogme, / între oasele mele ca-ntre primele dogme / ascult despletirea din lut și din vînt / cum se tîrîie brîncă în girlici de sodome — / și-s singur, și-i toamnă, și nu știu ce cînt...” (*Pierdere*). (Ar fi putut să lipsească acea referință prea personală: „eu cînt și tu-njuri”).

Și pentru că vorbim de posibile asocieri și filiații, vom mai stărui puțin asupra sugestiilor argheziene, de care, fără a le rămîne tributari, Caraion a beneficiat. O replică a *Testamentului* pare să fie poezia *Epitaf*. În locul optimismului („Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă”) și al spovedaniei poetice, Caraion nu poate testa fiului său decît perspectiva Calvarului pe care el însuși a urcat: „*Tu care vîi cu platoșele sparte, / fiiu răzvrătit că zestrea ți-i săracă / Dar prîmenit în crez și promoroacă, / ia crucea mea și urc-o mai departe*”.

Într-un ciclul, *Vase de jertfă*, echivalentă a *Psalmilor*, Dumnezeu e arghezian umanizat, coborît „*printre bot*”: „*Curgi, Dumnezeule, curgi infinit. / Din viitorul tău vin verzile nave. / Strămoșii mei, cînd te căutau în ceasloave, / simțeau că ești, dar nu te-au găsit. / Dumnezeule, tu nici nu-ți închipui / din cite fîntîni te-au cules ei cu găleata / ca să te bea vitele cu bot cald...”* (*Vase de jertfă* 1); „*Ce sălbatec te-aud buzele mele. / primii creștini te-au văzut în nopțile lor, / războinic, păros și te-au luat în brațe, așa cum erau ei; / ca să-ți taie unghiile, / ca să vorbești gros, / ca să-ți dea vază”* (*Vase... 6*). Observăm că viziunea divinității la Ion Caraion rămîne solidară cu obsesia sa înțunecată chiar și atunci (sau mai ales) cînd dioala lui aminteste de întrebările argheziene: „*Ești peștera vie, mirarea, / vînatul care se coace la focul meu ud / sau din toate acestea — numai umbra, numai disperarea / ce-n marele văzduh o aud?...”* (*Vase... 3*).

Dacă în prima perioadă de creație poezia lui Caraion privește mai

mult condiția socială a omului, în perioada a doua condiția umană, care subînțelege și pe cea socială, constituie substanța. Viziunea rămîne la fel de gravă. Caraion e poetul care nu zîmbește decît rare ori. Deși refuză temperamental și moral tărîmul cețos al metafizicului și ontologicului, deși contingentul se presimte aproape pretutindeni, lirismul, purgat acum de particular și personal, capătă o forță puțin obișnuită. Dar dacă această poezie nu cunoaște zîmbetul apolinic, abstract, ea nu cunoaște nici tristețea contemplativă. E o durere clocotind de energie și o nevoie de elevație. Dar obiectul ei rămîne incert, ori vag presimțit. Atmosfera este adesea magic-vrăjitoarească, de un realism halucinant: „Noapte cu bube. Stătută ca o baltă./Mă-ntorc de pe lumea cealaltă/Dracul mîină caii. Surugiul doarme/Luna atîrnă de pe cer ca o tenie/.../Din tigvele noastre, ajunse fîntîni./O licoare ciudată/Sorb viermii bătrîni./Forfotă oasele din testamentele amîndouă/Singurătatea își face cuib în ouă/între fișîile porții./Lasă să împărățească morții./Să vină întunericul și timpul scapet.../Cîntă, Cîntă inimă de pesmet.“ (Așteptam ziua a opta).

Viziunea aceasta a macabrului pare să convertească viziunea de mai nainte a socialului. Acum lirismul lui Caraion se joacă undeva mai sus și undeva mai în adînc. Poezia lui este cînd un lamento amar în fața trecerii și a caducității universale, cînd strigăt revoltat, cînd stil aforistic impersonal, cînd imagini criptice, cînd elevație și cînd dezgust, cînd toate laolaltă. Înainte de a începe lectura unei noi poezii cititorul încearcă un fel de teamă ca în fața cutiei Pandorîi, dar și voluptatea flagelării. O singură poezie nu e decît un scrișnet scurt, un volum întreg, un număr de volume întregi echivalează cu vuetul sfîșietor al stîhîilor dezlănțuite, care nu mai pot fi oprite. Cu stăruință poetul biciuiește imaginația și conștiința lectorului, aruncîndu-l de la viziunile cosmice la imaginile contorsionate ale cotidianului. Poezia lui e un infern insupor-

tabil și voluptos: „Pestă toate cerurile, timpul își varsă leșia“; „Sînt ca o toamnă plină de vivine / din care una se căzînește să moară“; „Acolo / topit, mort / fără sînge și pleoape, / fără cergă și immuri / O pasăre oarbă se-nchină la lună și putrezește sub ape. // Laptele casei satură corbii / liliecii și orbii...“ (Zăpada care nu ninge niciodată) „Peste un tărîm de-altoi ori promoroacă, / eternitatea oasele-și dezbracă“ (Tărîm gol).

În lunga suită de poeme reunite sub titlul comun *Trib*, poetul atinge virtuozitatea delirului apocaliptic: „Prăpăstioase țipete prin turle/sau poate vîntul s-a trezit să urle/sau poate sîunii săgetează-n lună/Nu știi, — dar totu-i vraiește și sună — /Și spîntecînd prîveliștea tîrzie/De parcă nimeni n-o să se mai nască/Peste gorganele din leat se screme-o broască/tizită de licheni și nostalgie...“ (*Trib IX*). Acum tensiunea lăuntrică nu mai poate fi cuprinsă decît în metafore simbol, ca în acest descîntec incoerent, dureros demențial: „Apreptile mister întrupat în reptile/solzi de reptile împodobind idoliul/picătură de rouă înzorzonind reptilele/Vezi? Vezi? vezi? vezi? vezi? vezi? /.../ Haideți vitele mele, haideți văcarilor/să zdrobim lumînile/ha! ha! ha! ha! ha! ha! ha! Ha!...“ (*Trib XXIV*).

Adeseori poetul refuză orice logică a discursului său poetic și atunci poezia devine un fel de șaradă ca cele cu care se amuză copiii: „Istoria — cu sau fără susan — / era, totuși, ceva mai mult decît un gîscan. // Ce răgușită soartă / au avut plopîi din poartă. // Vezi, asta n-ai înțeles tu... și-n coș / mă umblă și-un alt strămoș // de-o aripă și de cioc / scofînd luna la talcioc...“ (*Metamorfoză*). Alteleori incoerența e totală: „Omul și-a găsit pe mal / Haînele ascunse într-un cal // Timpul își caută dinții pe cîmp / Umbra se despărți de carîmb“ (*Antiteze*). Orîcît efort de imaginație am face, nu vom descoperi aici nici o semnificație. Semnificația pare să se afle dincolo de acest absurd de situații, în însăși atitudinea poetului.

Înțelegînd neputința cuvîntului de a-l exprima decît fragmentar și aluziv, Caraion își bate joc de cuvînt și de poezie, le bruschează, le anulează pînă și atributele lor elementare. Fabula eronicărilor lui Urmuz e amintită cu intenție de către autor: „Noaptea vine alt cal mort / Să se uite-n pașaport“; „În seara aceea peștele cu barbă / S-a rezimat de doctor și de iarbă“. etc.

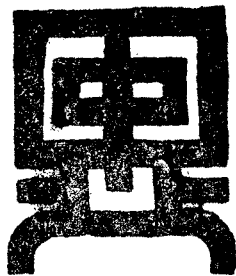
Și totuși poetul nu poate fuși de propria-i umbră. Dincolo de absurdul aparent pueril și de optimismul ironic — mocnește aceeași obsesie neagră: „Domnul cîntă la clavier, / Doamna roade glaspapir. // De la Abel pîn-la Kant, / Viața e de diamant. // Vă puteși sui pe mine / Sînt lucru în sine. / un bastard găsit la geam / Mă îngraș... Mă destram... // Intr-o zi am să strănut / Ca s-arăt că am putut: /.../ Ce de nopți și oseminte.. / Corbule, mai ții tu minte :// noi, — prima secță / din ordinea perfectă!“ (Blazon)

Momentele de relativă înseninare sînt foarte rare. O vagă speranță pare să imblinzească sufletul poetului în comuniunea unei naturi arhaice și a formelor elementare ale vieții, de ale căror senzații el se lasă cotropit: „Furnicător colocviu de-atavice arome !!Urcăm proptiți în

bite ca magii-n axiome, / călcăm pe melci de lavă, pe hleiuri și verdeață, /hoșiș mușcați de umbra din care iese ceață/și se scufundă lumea și alte lumi cresc drepte :/erori primordiale pripite să-și aștepte / întorcerea de flăcări în marea nebuloasă. / Din cite-o stea jilavă, funginginea se lasă / spre cîina de cleștare a piscurilor bete; / și-n urma noastră sihlei, frîntă-n pripor i-e sete, / li-i sete acestor broateci și-acestor cetacee / frumos țîșnește-n briza lovită de-o femeie“ (Cue întunericii).

Și uneori poetul, obosit parcă de zbaterea neîncetată a mării, se retrage pe piscuri, elimină orice prezență imediată și nu păstrează din marea simfonie a durerii decît accentele cele mai elevat-impersonale, chîntesentă a viziunii sale: „de jur împrejur apele curg în eternitate / ca forma gîndirii spre forma durerii / dansează pe talerul echinocțiilor / tăceri halucinante. / Aici viitorul și trecutul se culcă în flăcări“.

Universul poetic al lui Ion Caraion, nu e decît rareori luminat de o rază, sensul lui ultim rămîne purificarea, tonificarea morală și, prin aceasta, e un sens profund uman.



dumitru micu



un simbolist baroc

A mai discuta dacă Dimitrie Anghel este sau nu un poet simbolist nu are, desigur, nici un sens. În ce alt curent ar putea fi integrat, de vreme ce semănătorist sau poporanist nu-l putem socoate în nici un caz, oricât a colaborat la *Sămănătorul* și la *Viața românească*? Când se pune însă chestiunea de a justifica această încadrare, cu textul în față, operația nu se realizează fără a întâmpina dificultăți. Ibrăileanu contesta de-a dreptul justetea unei asemenea situații, susținând că în lirica lui Anghel pot fi identificate „toate caracterele poeziei vechi” inclusiv „ceva din Vlahuță”.

Într-adevăr, ce e simbolist într-o strofă ca aceasta?: „sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia: / Pe fața ei neprihănită se-nșină-n veci melancolia / Seninului de zare strînsă, și-n trandăfiri cu foi de ceară / Trăiesc mîhnirile și plînge norocul zilelor de vară”.

Din Vlahuță nu e nimic aici (și nici în alte piese ale volumului *În grădină*; poate în unele poezii de debut), dar este mult din Eminescu.

Asemenea în alte bucăți, numeroase, ca, spre exemplu *Dragoste* sau *Crizanteme*, unde amantii plîng îmbrățișați într-un decor patriarhal: „Și-mbrățișați alături plîngeam, plîngi blindă, candidă vestală / Din lacrimi liniștea sporește, și-a fi tr-

ziu pricepi ce-nsamnă / Brîndușele-nfloresc de-a pururi și poate soarele de toamnă / S-o-nduioșă ca să-ți arunce pe frunte mîndra lui beteală”.

Pretutindenii, în volumul *În grădină*: retorică sentimentală (însă foarte stilizată), efuziune și fabulație. Totul este spus clar, explicit; stările sufletești, priveliștile sînt numite, iar nu sugerate. Nu o dată, compoziția trădează o elaborare didactică, bucățile debutînd cu o introducere, care poate fi epică, precum în *Florile* („De cîte ori deschid porțile și intru în grădină-mi pare / Că mă cuprinde-o vrajă dulce, și florile-mi dezmiardă ochii”), reflexivă, ca în *Dureri ascunse* („Sînt flori care-și înclină boiul și mor topite de visare. / Mai sînt și ochi ce plîng în noapte și-adorm cînd soarele răsare”), descriptivă sau evocativă („Ți-aduci aminte, după ploaie ce albe străluceau la soare / Statuile străvechi și scumpe și cit de drag ți-era cu mine...?” (*În Luxemburg*), avînd un „cuprîns” și o „încheiere”, uneori cu rotunjimi de aforism, de memento: Așa mor florile-n neștire, așa-și sting ochii buni lumina / Și-n preajma vieții care ride cine-ar gîndi, privind grădina, / Că sub surîsul ei s-ascunde o ne-ntreruptă agonie! / Cine-a-nțeles cît plîns ascunde sub ochi o dungă viorie...” (*Dureri ascunse*).

Pe scurt, poemele sînt extrem de „construite”, ele posedă în latura formală un echilibru clasic. Preocuparea pentru perfecția execuției este vizibilă în permanență. D. Anghel și-a șlefuit versurile cu scrupulozitatea unui meșter parnasian.

Simbolismul nu e, totuși, exclus. Masiv nu-l identificăm nicăieri, dar el există difuz peste tot. **„Atitea amintiri utitate cad abătute de-o mireasmă. („In grădină”); Un miros blînd, cum nu e altul, pătrunde-atît de cald și dulce...”** (Măgherani); **„În lacrimi tremură oglinda ca fața apelor cînd plouă”.** (Crizanteme); **„Un trandafir murînd se farmă pă-tînd cuprînsul ca o rană”** (După ploaie).

Exemplificarea poate continua. Se pot cita nu doar versuri izolate, contaminate de simbolism, ci strofe întregi care, instaurînd clar-obscurul, situează priveliștile într-o zonă incertă, între realitate și vis, unde contururile tînd să se dizolve, unde nu știi dacă florile sînt „flori de umbră sau dacă-s flori adevărate”; unde: **„Vedenii lunecă sub ramuri ca-n nopțile de Sinziene, / Cînd crinii albi pornesc pe drumuri fericiți de orișice ispită, / Iar eu, pășindu-le pe urmă, trec ca o umbră fericită / Ce-ar rătăci pierdută-n tîhna Cîmpioilor Elizeene.”** (Liniește). Și:

„Pămîntu-nreg dormea de somnul acelor miluiți de mană, / Iar sus pe ramuri albe neguri dormeau grămezi, de somn invinse / Ca niște păsări uitașe ce dorm cu aripile-n-tinse / Stînd gata ca să-și ieie zborul la cea dintîi șoaptă dușmană” (Amintiri).

Această diafanizare a tablourilor, crearea de „atmosferă”, imprecizia, vagul, starea de vis, împreună cu langoarea, cu sensibleria efeminată, de tip Samain, cu *morbidezza* de fin de siècle, mai acuzate în alte poezii (Florile, Măgherani, Crizanteme, Melancolie etc.), împreună cu efluvii de miresme, răspîndite în tot cuprînsul cărții și producînd o senzație de topire, de leșin, legănaarea muzicală, melopeică, a versurilor, țin, evident, de simbolism. Fără a fi specific respectivului curent,

imagismul e de asemenea un aspect ce separă poezia lui Anghel de lirica tradițională, unind-o cu cea modernă. Din aproape fiecare piesă se pot detașa imagini autonome încremenite în cite un vers asemenea unor boabe de mărgăritar. Albe, florile de nalbă rid în grădină, „De parc-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint”. Furnicile închipuie „Mărgele negre semănate pe drumuri albe de lumină”, „Bălsă-măt”, vîntul trece prin pomi, „urmat de-alaiul lui de fluturi”. Nalba, micșunelele: „Par lacrimi mari de nestimată pe-un tort de catifea cuate”. Și așa mai departe.

Conținut în romantism, în înfiul volum, simbolismul tinde, în cel de al doilea, să se structureze autonom, distanțîndu-se de modurile poetice preexistente. Nu, desigur, în *Moartea narcisului*, care ne menține... *In grădină*, dar în o seamă de alte poeme, unde motivele sînt inedite (marea, ținuturi nordice și extrem-orientale, oaze cu turnuri), compoziția e de o simplitate rafinată, iar imaginile au o eleganță de lucru rar, irizări de pietre prețioase. *Fantezii* e cartea unui poet care a călătorit, a contemplat monumente arhitectonice, statui, a citit poezie simbolistă de tendință academizantă (Henri de Régnier, Moréas), și-a rafinat gustul, și-a modernizat uneltele. Orientat spre straniu, spre insolit sau, în tot cazul, spre ceea ce iese din cotidian, poetul mîngîie cuvintele ca pe niște bijuterii („*Cuvinte, giuvaere... voi singurele-amante / Ce mi-afi păstrat credință...*”), ascultă bătaia ceasurilor din turnuri, pîrîndu-i-se a auzi căderi de mărgăritare într-un pahar, privește marea adormită: „sub spuma-i de dantele”, în timp ce „luna se coboară pe cer ca o oglindă”, se abandonează reveriei în porturi inundate „de aurul luminii”, la ore cînd „În zare ceru-i una cu apele albastre” și „Două clipte nu vezi pe cer aceleași linii”, sau, metamorfozat în crin, „ca o pulbere de aur m-ar ridicat ușor sub lună / În căutarea altei forme, desăvîrșite și eterne”.

Nici acest volum nu aparține însă integral simbolismului, ba, în anumite aspecte, se apropie chiar mai mult decât cel precedent de parnasianism. Prozodia, fără a se înălța la un grad superior de perfecțiune în vreo bucată sau alta, se diferențiază de cea din *În grădină* prin varietate, prin punerea în funcție a mai multor tipuri de vers (în timp ce dincolo se găsește exclusiv versuri lungi), iar tablourile sînt conturate mai precis, stările psihice apar mai coerente, mai puțin vapoaze și, în genere, totul atestă o supraveghere intelectuală a emoției, o stilizare mai pronunțată a materialului poetic, o mai subliniată lucrare artistică. Raportate la poezia română anterioară, *Fanteziile* se înfățișează mult mai modern decât simfonia florală din *În grădină*, iar în succesiune istorică modern este, la noi, tot una cu *symbolist*. Dacă le confruntăm însă cu ortodoxia estetică a simbolismului internațional, ele sînt pasibile de a fi condamnate pentru erezie, pentru nediferențiere de parnasianism. (O asemenea culpă apasă de altfel chiar asupra multora dintre simbolistii francezi). Într-un cuvînt, Dimitrie Anghel nu e, în poezie, un simbolist pur; este, în aceeași măsură, romantic și totodată, în doze ce variază de la un poem la altul, clasic și parnasian.

Dar în proză? Aici lipsa de omogenitate, din punctul de vedere pe care l-am adoptat, se declară și mai categoric. Dominantă rămîne atitudinea romantică. Ea se traduce în voluptatea solitudinii, a reveriei, a regresiei în timp și dispersării în spațiu, în dragostea de natură, în înclinația către straniu, către fabulos, în profesarea unei retorici sentimentale, în cultul nopții, al serii și amurgului, în nevoia de vis. De cele mai multe ori, cînd își devine personaj, poetul se surprinde în vreo grădină sau într-un interior, singur, cu mintea populată de nălucile altor vremi: „*Visam sub umbrarul unui nuc, copacul acesta ce stăruie, întinzîndu-și treptat umbra lui ocrotitoare peste capetele blonde ale nepoților aceluia ce l-a sădit*

(...) ...urmărind izvorirea neagră a mărgelelor, (...) mi-am adus aminte că (...) din nenumăratele străzi ale tăcutului Iași, ne strecuram misterioși, ca niște umbre, spre dealul Sărării...“ (*Povestea unui mușuroi*).

„Urmez o stradă cunoscută pe care am străbătut-o atîția ani de zile și fără să mă gîndesc la năvala anilor care a curs peste mine, de cînd trăiesc departe, mi se pare ciudat că prin grădini nu văd aceeași pomi, la geamuri aceleași figuri cunoscute (...) Și totuși, stînd afară, mă stecor cu gîndul înăuntru, urc scările, trec ușurel prin ganguri și intru în odaia unde am copilărit...“ (*Ceasornicul bunicii*).

„De ziua mea m-am culcat trist, amîntindu-mi de darurile ce le primeam cînd eram copil...“ (*Revista nocturnă*).

„Stau trist pe o bancă în grădină; împrejurul meu, nevăzutul artist care prezidează destinele naturii a început să schițeze grăbit un peisaj nou...“ (*Convalescentul*).

Uneori este evocată o stare de singurătate în doi: „Și noi, frații amîndoi, creșcuți în farmecul poezilor și lăsați în voia lor, cînd toți dormeam, ne furișam din casă și strîngîndu-ne unul lîngă altul, ne așezam pe lezezi și așteptam încrezători ca lumea fantastică a celor ce au ființat în povești să se trezească și întrupeze“ (*Fata din dafin*).

Solitarul este, în proza lui Anghel, o prezență constantă. Acesta poate fi o siluetă de basm, precum fata de împărat sau adoratorul ei din *Jertfa*, un ins ciudat, ca Pășărul sau Culegătorul de stele căzătoare din poveștile anonime, ori un artist genial, de pildă Beethoven, pe care iată-l contemplînd de la fereastra odăii lui cerul înstelat:

„Dulce și liniștitoare, noaptea se statornicește (...) De la fereastra lui, Beethoven, cu un zîmbet amar pe buze, lăsîndu-și capul pe mină, privește. Părul, mai negru ca umbrele de afară, îi face o curună de noapte pe frunte...“ (*Sonata lunii*).

Romantism, așa dar, sau mai de grabă preromantism; ori și mai

exact: romantism și preromantism într-un amestec inextricabil, desfășurate în limitele universului intim și ale miniaturalului. Rareori, un fapt, un obiect, un peisaj sînt comunicate nemijlocit; de regulă, prozele lui Anghel reactualizează scene și învie chipuri care nu mai sînt sau se află departe, convoacă icoane ale altor spații. Cu deosebire atras de tot ce e vetust, scriitorul nu devine, lipsindu-i simțul pentru monumental, un cîntăreț al ruinelor, dar evocă mișcător interioare ale fostei case părintești, lucruri bătrîne precum „covoarele vechi cu flori șterse“, „icoanele îmbrăcate în argint“, candelă, portretele de familie, ceasornicul bunicii cu înfățișare de castel, din care ieșeau păpuși de porțelan: „un alai de nuntă, îmbrăcat în haine tiroleze, (...) cu ghirlânzi de flori în mînă și panglici la pălării“. Notabile pagini dedică anticariatelor de pe vremuri, din Iași și București, înăuntrul cărora „cărți lingă cărți, volume fără noroc, tomuri pe cari au visat cine știe ce ochi, din toate veacurile și de toate vîrstele“. Pictor de naturi moarte, fără pereche între poeți, pînă la apariția lui Argehi, D. Anghel e atras mai cu seamă de spectacolul degradării, al decrepitudinii obiectelor. *Sunt lacrimae rerum* înfățișează „biete mobile“ expuse în ogradă, adică scoase din rosturile lor firești, și ca atare jalnice, la modul grotesc: „*Tinjitoare și cu brațele întinse se rugau parcă vechile fotolii. Sarcastic rîdea pianul cu dinții lui de fildeș, stăruitor se rugau ochii celor din rame...*“ În Tîrgul cucului avem un adevărat bazar de vechituri, conținînd „cel mai bizar amestec de haine vechi de toate modelele, de toate formele și de toate nuanțele“, încurcate printre „canapele străbune, jîlfuri cu telurile scoase, scaune fără picioare, dulapuri mîncate de cari, lămpi hîrbuite, farfuri legate în sîrmă, samovare turtite și fără hornuri, ghete orfane de pereche, botfori mucegăiți, schelete de umbrele, tromboane de alamă, rămase de pe urma cine știe căror lăutari și cîte alte lucruri fantastice

își poate închipui mîntea omenească“. Sau, iată în *Alaiul vechiturilor*, o procesiune de vehicule anacronice, „bizar caleidoscop retrospectiv al tuturor mijloacelor de comunicație“. Vechi rădvane, „cu mușamalele coșcovite de ploi și cu pernele mîncate de molii“ evoluează alături de „diligențe hîrbuite care au stîrnit atîția nori de praf în vremea lor, ducînd cu ele atîtea vești bune și rele“ și de tramcare din ale lui Toma Bindu, „încăpătoarele căruți în care s-au plîmbat toți bucureștenii“; popularul car cu boi „merge legănat și domol“ printre „docare și faetoane de gală a cine știe cărui Moruzi sau Răznovanu“; „demodatele“ brecuri și cabriolete. cupele și landouri apar în compania unor „vehicule moderne“: droști cu muscali pe capră, trăsuri de casă „cu vizitii și valeții lor severi și bine gulerați“. Nicăieri lirismul generat de sentimentul timpului insinuat în materie nu parvine la o intensitate și puritate asemenea celor din *Rochia bunicii*, prozopoeem ce anunță tematic — numai tematic — *Rochia de moar* și cunoscutul pasaj admirabil din *Cartea nunții* de G. Călinescu. De nuntă mai întîi, apoi, peste decenii, de înmormîntare, rochia evocată de Anghel doarme, în intervalul dintre cele două mari date, într-un sipet:

„Cu grijă strînsă a rămas apoi alba rochie de fai. O spumă albă s-a risipit într-un sipet, o pleată de aur ca tăiată de o foarfecă volnică a adormit beteala pe valul obosit al diafanei țesături de borangic prinsă odinioară în creștetul fecioarei.

Păstrînd măsura trupului de atunci, nevirstnicul tipar al virginalelor forme, candoarea anilor ce nu se mai întorc, în sipetul străvechi plin de levănțică și de busuioc, ca într-un sicriu, rochia a rămas să doarmă, albă mărturie a rămas uitată; aducîndu-și aminte, cununa de lămiuță a rămas în floare, lungile fire de aur pe care nimic nu le poate întuneca au stăruit să strălucească în ciuda anilor și a întunericului“.

Principală direcție, așa dar, și în proză, rămîne de stabilit în ce aliaje se înfățișează romantismul aici și ce rezultă din variatele combinații și contaminări.

Dar mai întîi să notăm altceva. Scriitorul nu e romantic (sau preromantic) la modul normal. E vorba de un romantism trecut prin mișcările de artă ulterioare curentului respectiv și ca atare modificat, ba chiar absorbit de acestea, în speță revărsat în simbolism. Din versurile și proza lui D. Anghel se degajă o sensibilitate nu delicată doar, precum a romanticilor, dar nevrotizată, maladivă, orientată spre subtil, spre nuanță. Nevoia de „au-de-là”, atît de proprie simboliştilor, este și a poetului nostru și ea se satisface în special prin inhalarea de parfumuri și plutiri pe aripile muzicii. Prin miros și sunet se realizează „corespondențe”. „*Atîtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă (În grădină)*; „*Recitesc aceste amintiri, aduse toate într-o seară furtunoasă, de un miros vag de floare de tei (Ex vato)*; „*Mirosuri vechi se ridicară și deodată, în larva aceea, un sunet cristalin căzu și zgomotul se potoli o clipă ca prin farmec și mîinile încremeniră și pașii stătură locului, ca lipiți de parchet (Ceasornicul bunicii)*. Substrat de simbolism, romantismul lui Anghel e, pe de altă parte, frînat de principii ale unor poetici romantice.

Romantic prin temperament, scriitorul a fost un „curier al frumosului” de disciplină clasică. Îl predisunea la aceasta, poate, și temperamentul său moldovenesc, căruia, dacă admitem teza lui Ibrăileanu, îi sînt proprii simțul măsurii, oroarea de excese, „spiritul critic”, dar rolul decisiv în disciplinarea sa l-a jucat, neîndoios, educația estetică. Cititor, încă din copilărie, de literatură bună, Dimitrie Anghel pentru zece ani în Italia și Franța, experiență de pe urmă căreia întreaga sa formație se resimte profund. În fiecare pagină rămasă de la el recunoaștem un om de gust, un scriitor cultivat, inteligență subtilă, meșteșugar iscusit, adevărat

aurar al cuvîntului. Dominîndu-și temperamentul, el nu se abandonează romantismului congenital, ci și-l dirijează cu luciditate, impunîndu-i întotdeauna direcția pe care o vrea, dîndu-i ce destinație crede de cuviință. Autorul *Fantomelor* știe să-și prefacă, după cum relevă singur „sentimentalismul bolnăvicios” în ironie, „lacrima” în „piatră scumpă”. Nu avem, astfel, în literatura sa, un romantism liber, ci unul cenzurat, sentimentat, confesia, autobiografia nefiind, întocmai ca peisajul, ca basmul, ca istoria, ca în genere orice subiect, decît materie primă, obiect al prelucrării artistice. În proză ca și în versuri, Anghel e în stare să scrie pe indiferent ce temă, supunînd exigențelor stilului totul, de la reminiscentele copilăriei la impresia critică și de la clipa de intensă reculegere la observația amuzată și comentarul ironic.

Să comparăm, pentru mai deplină edificare, poemele în proză ale lui D. Anghel cu acele ale lui Ștefan Petică, o asemenea paralelă justificîndu-se din toate punctele de vedere, de vreme ce acești doi pionieri ai simbolismului românesc sînt totodată intemeietorii, în literatura noastră, ai respectivei specii în varianta ei modernă. Moldovean și el, Petică profesează în proză (parcă spre a infirma opinia lui Ibrăileanu, amintită) un romantism focos, exploziv, ajungînd uneori să nu pună dezlănțuirilor pasionale nici o frînă. Pe cît îi sînt de stilizate versurile, pe atît de nereșinut freamătă nu o dată sensibilitatea și simțurile în proza sa lirică. Un exemplu: „*De pe murgurii plini de sevă se desprind săruturi sub îmbrățișarea caldă a razelor de soare și sărutările zboară prin văzduhul clar și trezesc în mintea-mi icoane de dragoste apuse.*

Iubirea-mi veche, mare, puternică, reinvie în sufletul meu pribeag. În noaptea aceea, oh, cît n-am simțit eu în noaptea aceea!

Sînt fiori omorîtor de dulci ai iubirii senzuale — iubirea mea era senzuală —, e o remușcare neagră, dureroasă — iubirea mea fusese

criminală —, e lupta între ideal și intrupare — iubirea mea fusese un trist epilog din goana după ideal.

Și la poalele crîngului, sub razele fierbinți ale soarelui primăverii, renasc sărutările fierbinți și înfiorate din noaptea aceea, senzațiile omorîtor de dulci, privirile lungi și ga-leșe ale iubitei.

Și visez, visez la poale de crîng“ (La poalele crîngului)

D. Anghel n-a scris așa niciodată. Nu numai că, în chip curios, el a ocolit constant, ca scriitor, erosul (cultivîndu-l, în schimb, cu aîta frenezie, ca om), dar în general n-a cedat, în creație, nici unui afect. Anghel lucrează, asemenea clasici-lor, cu „teme“. Pentru el, aminti-rea mamei, a tatălui, a bunicii nu e atît trăire, cît temă literară. Un sentiment, oricare, devine material de construcție, ca marmura sau bronzul pentru sculptor, ca fierul, cărămida și cimentul pentru arhi-tect. Visurile, nostalgiile, indignările sînt considerate cu ochiul rece al „uvrierului“, preschimbate în „é-maux et camées“, tratate cu deta-șare parnasiană. Asta nu exclude emoția. Evocările din *Fantome* in-deosebi sînt de un lirism vibrant, stăpînit însă, supravegheat de o deosebit de scrupuloasă conștiință artistică. Nu lipsește nici retorica sentimentală, am spus-o, dar e o retorică insidioasă, elaborată la re-ce. Scriitorul zice, de pildă: *O, ochilor, oglinzi divine, ce tristă și enigmatică rămîne o forță cînd se lasă pleoapele peste voi (...)* Gene, *voi sînteți întîia dungă a nopții, voi însemnați hotarul, voi străjuiți lu-minile și urmați a face umbră și după ce văpăile de dîndărătul vos-tru s-au stins“ ș.a.m.d. (Spovedania unui orb).*

E mai mult decît evident că a-doptarea acestui ton a fost decisă de o pură preocupare de stil. Nu o intensitate specială a sentimentu-lui revela pasajul citat, ci o elabo-rare extrem de lucidă, un calcul ar-tistic foarte precis. Mijloacele re-torice: fraze interogative și excla-mative, enumerații, repetiții, acu-mularea gradată de epitețe sau ver-be, etc., sînt întrebuițate, de obi-

cei, spre a descrie sau evoca situa-ții mai curînd banale sau, în tot cazul, de semnificație limitată, în-flăcărarea verbală fiind lipsită de obiect sau, oricum, disproporționată față de conținutul ei. În *Păsărarul*, bunăoară, un singuratic ademenește păsările din Jardîn du Luxembourg cu fărimituri de pîine. Cunoscîndu-l, acestea dau năvală asupra-i, de cum intră în parc. Spectacolul e consemnat într-un stil de reportaj festiv, poetic :

„Nebune, păsările veneau de pre-tutîndeni, săgeată veneau întîrzia-tele din depărtări, din colbul dru-murilor se ridicau într-o explozie de praf, din saltul frontoanelor își dădeau drumul în zbor planat, de pe creștetul statuelor, unde se așe-zau ca să asculte atîtea gînduri mari, de peste tot locul, în sfîrșit, venea alaiul, lăsînd o ninsoare de fulgi în urmă (...) Ca trase de un fir nevăzut veneau la chemarea mî-nei lui dibace, ca atrase de un magnet se așe-zau pe degetele lui, drăgăstoase veneau să-i ciuguleas-că din palmă, în nouri i se resfîrau deasupra capului, ciripitoare i se așe-zau pe umeri“.

Datorită inadecvării (voite) a to-nalității la conținut (ce nu-i decît o adecvare sui generis, datorită gra-tuității demersurilor stilistice), pro-za lui Anghel capătă, pe întinse suprafețe, un caracter artificios și o pregnantă notă de intelectualitate. Ai jura că e o proză de critic. Ast-fel se și explică influența ei nu doar asupra epicii lui Arghezi, Ga-laction, Matei Caragiale, Ion Vinea, Adrian Maniu ș.a., dar și asupra sti-lului criticii lui Lovinescu, Zarifo-pol, Perpessicius. La determinarea structurii artificioase, livrești a ope-rei scriitorului în discuție mai co-nurează, desigur, și alți factori. În rîndul întîi, însăși atracția lui D. Anghel către artificios, către tot ce înseamnă produs al unei elaborări cu finalitate artistică. Podoabele, ornamentele de tot felul, obiectele gingașe, metalele nobile, pietrele prețioase, candelabrele, candelule, tot ce luminează și scînteiază, de la stele la focurile de artificii, ex-ercită asupra lui un farmec nespu-

În fața catafalcului unui ierarh, poetul e cucerit de jocul de lumini pe aurul icoanelor, de „feșnicele mari ce picură lacrimi albe de ceară”, de mitra ce „iradiază de limpezimea nestimatelor”, răspîndind „scînteii albastre și roșii, lacrimi verzi și galbene flăcără”, de „odăjdile scumpe, țesute în aur și în argint, horbotate ca în umbre de flori” (*La moartea mitropolitului Iosif Naniescu*). Altă dată, tot într-o biserică, privește admirativ la vitraliile ce „adunau luminile în florile lor colorate, le îndulceau parcă, una în cuibul ei roș, alta în inima ei galbenă ori albastră și o răspîdea așa sub bolți, iar de acolo în ochii și în sufletul tuturor” (*Intr-o duminecă*). Traversarea unui parc, iarna, îi prilejuiește contemplarea unui decor produs de „fantezia ne bună a vîntului”, care „a aninat ghirlânzi pretutindeni”, și „a prefăcut copacii în policandre minunate cu țurțuri sclipitori; a brodat dantele scumpe, a lucrat în filigran cele mai subțiri mlădițe” (*Hoțul*). Pe Tunsu Haiducul, proiectat în legendă, îl zugrăvește în ținută de gală, încercat de aur și giuvaere: „un cavaler fantastic, numai în brandenburguri de fir și mătase”; „darnicele lui gesturi semănau aurul pe unde trecea, pietre scumpe licăreau pe minile lui îngrijite” (*Tunsu Haiducul*). Evocînd o teribilă ploaie, cu fulgere, reține momentul unui trăznet care „înfășură stejarul cu un foc de artificii, profilîndu-l pe cer cu ramurile aprinse, într-un potop de scînteii și frunze spulberate” (*Idolul*). Contemplarea focurilor de artificii, a fosforescențelor, a desfășurărilor luminoase de orice fel e una din cele mai delicate voluptăți încercate de Anghel și pe care și-o dăruie adesea. În *Sonata lunii*, sub privirile lui Beethoven, „orașul își tremură fosforescențele și amestecă la orizont lucirile cu întiele stele, întinde lanțuri luminoase prin negură, scrie arabescuri de aur în întunecimi, joacă imaginare constelații, dese-nează capricii de foc”. În *Hiparc și Didona*, lumini joacă, alergînd, pe frontoanele templelor, strălucesc

acante de marmură, se leagănă cununi, cerul scînteiază din „mişcătoarele-i puncte de foc”, iar valurile mării, „aprige și tumultuoase”, se înalță, talazuri, „aprinzînd fosforescența”. O demonstrație nocturnă în onoarea lui Verdi, la Roma, în timpul căreia se aprind, în lipsă de torțe, chibrituri, devine spectacol feeric: „*Ai fi spus o migrațiune de licurici ce merg să apoteozeze un luceafăr, șerpuitorul drum al robilor coborît întru întîmpinarea lui Dumnezeu*” (*O amintire despre Verdi*). Feericul în expresie pleneră face farmecul și al unor povestiri precum *Culegătorul de stele căzătoare și Licuricii*. În această din urmă narație, Veșnicul iese pe poarta raiului, „urmat de îngeri ca de un stol de fulgi albi”; alba lui mantă lasă un praf strălucitor; o stea — inger încremenit — se desface din țării, lăsîndu-se spre pămînt într-o alunecare ce amintește coborîrea Luceafărului lui Eminescu: „*Ca o roată de foc s-a dus de-a dura steaua, luminîndu-și drumul, zorită cobora, lăsînd o dungă în urma ei, fericită parcă de cădere*. (...) *Ca atrasă de un dor fugărea, fugărea spre un rotund neguros ce se zugrăvea ca un ostrov într-o mare senină*”.

Acest gust pentru artificios, pentru elaborat, pentru mineralul de preț, prelucrat cu artă, învederează acea „devalorizare a naturii” pe care o semnaleză, ilustrînd-o cu exemple, Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*. Devalorizare a naturii la „poetul florilor”? Da, în sensul că, deși prezentă statornică în literatura sa, universul floral e o componentă a civilizației mai curînd decît a naturii. Anghel, asemenea lui Petică, și asemenea simboलिștiilor în genere, nu celebrează cîmpia, dealul, lunca, nici codrul eminescian, cu izvoarele sale. Temperamentului său romantic îi este congenital dorul de confundare în elementar, dar, educat, și-l satisface prin aducerea elementului în sfera modernă de existență. Codrii se preschimbă, în cuprinsul literaturii simboliste, în parcuri și grădini, izvoarele în fîntîni arteziene,

lacurile sînt așezate în decoruri cu bănci și statui, sau înlocuite prin havuzuri. Ca toți simbolisții, D. Anghel cîntă o natură urbanizată, prefăcută în operă de artă. Imaginația atribuie uneori naturii vegetale și animale proprietăți rezervate mineralelor scumpe, bijuteriilor. În *Pilda unui înțelept*, strugurii sînt de chilimbar sau închipuie „boabe de rubin” ce „se aprindeau și se stingeau (...) ca risipa unei comoare scufundate în fundul unei mări”. În *Jertfa*, „gîngăniile mici” devin „fărmături de nestemate imprăștiate pe fața pămîntului” și ele urcă „pe poala rochiei albe” a fetei de împărat, „împodobind-o ca niște giuvaere”.

La generarea aceluiași efect de rafinament, de intelectualitate fină conlucrează și umorul subtil, referințele livrești, numirea de personalități istorice, de personaje literare și mitologice, evocarea de momente frumoase, folosirea frecventă a neologismului, ca și citarea unor nume de artiști, mai cu seamă pictori, și refacerea cu mijloace literare a operelor acestora. În câteva rînduri, spre a face sensibile anumite situații, prozatorul le aseamănă cu scene din tablouri celebre sau se închipuie pictîndu-le el însuși. Alte dați procedează invers: descrie tablouri, spre a stîrni interes pentru realitatea oglinzită în ele. Exemplul cel mai la îndemînă, adeseori citat, pentru inițitul caz este, desigur, pasajul din *Tîrgul Cucului* în care, pentru evocarea unui incendiu, se recurge la o reflectare de gradul doi, scriitorul atribuindu-și imaginativ funcția unui pictor impresionist de tendință pointilistă: „Cum sînt departe, îmi zugrăvesc singur cu fantezia priveliștea ce n-am putut-o vedea. Colorez cerul ca de-o auroră, apoi ca un pictor grăbit arunc flăcări ici-colo, sub streșine vechi pun umbre mari de fum pe care le despletesc în șuvițe, stropesc cu scînteii întunericul, luminez geamurile ca într-un apus de soare și în strada aceea strîmtă schițez în grabă o lume săracă și chinută...”

Pointilism mai găsim și în alte proze, de pildă în *Convalescentul*: „*Stam trist pe o bancă, în grădină; împrejurul meu, nevăzutul artist care prezidează destinele naturii a început să schițeze grăbit un peisaj nou. Ca un pointilist dibaci a aruncat pretutindeni o serie de puncte verzi, înveselind negrele ramuri. În pajști a imprăștiat puțin albastru, odrăslind viorele*”. Nu în toate cazurile însă scriitorul își ia modelele din sfera impresionistă. În *Agava modernă* este imitat Carrière. În *Kermessa* sînt chemați în ajutor Rubens și Téniers: „*Ca în kermessele flamande zugrăvite de Rubens și de Téniers, o veselie uriașă și bizară se dezlănțui, tot soiul de glasuri înțiglate umplură aerul, tot felul de behăituri anormale, de trîmbițări ieșite din gamă, de cotcodăciri neobișnuite, de furioase nechezături se înfrățiră, ridicîndu-se în tîmbălău*”.

E vorba de niște păsări de curte, ce s-au îmbătat, bînd vinul scurs dintr-un butoi.

Un exemplu opus, de înfățișare a unor tablouri pentru a releva pe această cale natura, avem într-un soi de cronică plastică prilejuită de o expoziție Verona:

„*Iată aria, imensă ca un munte de aur topit. Lumina galbenă-aurie tremură în atmosferă, culori violente scot în vială siluete mișcătoare de femei, prin colbul ce se ridică de pretutindeni: sînt iarăși robii care urcă, grămădînd aurul în clăi uriașe...*”

Mereu, cum se vede, faptul de viață, natura, sînt comunicate indirect: cînd filtrate de amintire sau transfigurate de imaginație, cînd mobilizate în artă sau raportate la ea. În numeroase cazuri, evocarea capătă proprietăți picturale, chiar dacă autorul nu face nici o mențiune în acest sens. Ut pictura poesis! Un pasaj din „Al doilea colonizator al Daciei, concurează pictura de gen:

„*Și iată că într-o amiază, cînd satul acesta pustiu strălucea la soare cu zidurile lui albe ca zăpada, cu acoperișuri mărunt șindrilită pe care filfiiau stegulețe și se legănau*

în bătaia vântului cununi de stejar, — ulița dreaptă și frumos bătută, spre care ferestrele largi priveau uimite deoparte și de alta, fără de veste se umplu de o zarvă de glasure străine, de o năvală de emigranți în haine pestrițe, în culori strigătoare; bărbați cu pălării garibaldiene, cu surtucul de-a umărul, cu lulele mari atârinate în colțul gurii, cu plete revărsate pe umeri, gesticulând viu alături de femei cu barișuri de toate culorile; cu figuri energice, cu cercei barbari ce le spinzurau de urechi în trei rânduri de inele, cu salbe de mărgean roșu, cu pieptănături complicate, cu pieptarele strinse pe trup; ținând după ele o liotă de copii nespălați cari urlau și se hărjoneau ca niște draci“.

În Moartea babacului, o ceremonie funebră prilejuiește schițarea unui mic tablou ce anunță parcă, tehnic vorbind, *Femeile în cimitir* și *Coadă la pîne* ale lui Towitz: „Și lumea începu să se perinde, figuri grave, expresii severe, negre siluete cu albe colțuri de batiste, chipuri chinuite ca să pară triste, melancolice atitudini de deznădejde“.

Un crîmpei din *Rochia bunicii* parcă ar vesti cromatica lui Petreșcu:

„Trandafirii și albe, zăpadă și singe, au căzut laolaltă petalele scuturate de multele vânturi în multele primăveri. Verzi ca smaraldul și galben apoi ca chihlimbarul și roșii mari pe urmă ca singele ce-l izvorăsc zorii s-au amestecat frunzele de sus căzute jos, boabe răsunătoare de ploaie au căzut, negure fumurii sfișiate prin crengi s-au purtat, roiuri de fulgi albi au năvălit...“

Următoarea descripție îmi amintește pasta metalizantă a lui Cézanne:

„Leandrii ce-au învelit aleele dorm acum fără de flori, așteptînd o nouă reînviere; lămii în ciudărașele lor cercuite, cu straturi de tescovină împrejurul tulpinelor, spinzură printre foile lor verzi și lucitoare, roade pe jumătate pîr-

guite, palide, tinjînd după soarele bogat al cerurilor de miază-zi.“ (Hoțul)

Iată, în fine, atmosfera lumii lui Toulouse-Lautrec:

„În jurul meselor de pe estradă, frumoasele ajunse coborau — mai cu seamă joia — din toate cartierele, în ținută de gală, împodobite cu toată zestrea desfriului lor obraznic, cu dunga de Kohl sub pleoape, cu aurul pe danture, cu smălțul proaspăt pe obraji. Băuturile felurite li-căreau în pahare, multicolore ca și inelele de pe mâini. Evantaiurile băteau și frumoasele, care-și făcuseră stagiul de mult în arena Bullier-ului, priveau cu un fel de compătimire amestecată cu invidie biruitoarea tinereță ce se perinda zgomotos sub ochii lor obosiți“ (Bullier)

O componentă dintre cele mai originale a prozei lui D. Anghel este grotescul. Cutare scriere înfățișează un norod de orătănii în stare de ebrietate, balamuc ornitologic (*Kermessa*). O alta, *Arca lui Noe*, construiește o viziune panteistă ilară, demiurgul revelîndu-se zoomorfic. Din vasta turmă de bestii primordiale, unele și-au exagerat personalitatea, „ridicîndu-și gîtul deasupra arborilor și asumîndu-și numele lui Dumnezeu sub pseudonimul de girafă“, altele „s-au strîns în mușuroaie ori s-au răzlețit în pustii“, „au întins aripi să se înalțe în albastru, ori în adîncurile nebănuite“, s-au făcut „monstruoase balene ce aruncă necontenit olisme văzduhului“ sau „meduze ce mai poartă în gelatinosul lor trup reflexul curcubeului primitiv“, și așa mai departe. Uneori fixînd profiluri umane, scriitorul însumează caricaturi care le anticipează pe acele ale lui Arghezi. Într-un taraf se desting, între alții, un ins „puternic, înalt, spătos, cu sprîncenile cît niște mustăți și cu niște mustăți ca două aripi de corb întinse“, cu „nasul scurt, nările răsfrînte“, o „arătare cu două gheburî, încovoiată ca de povara unei flașnete“, un personaj „slab și uscat“ ce pare „un stradi-

varius în mers" (*Altă poveste*). Un cortegiu funerar se compune din „figuri ciudate, profiluri de pradă, oameni cu plete de femeie și cu barbe de sălcii, androgini misterioși, centauri înfrinați în post și rugăciune, împrăștiind un miros de tămâie și aghiasmă". (*La moartea mitropolitului Iosif Naniescu*). S-a vorbit nu fără temei (Virgil Ardeleanu) chiar de prefigurări ale prozei lui Urmuz (în *Doctorul, trăsura, vizitiul și caii*). Acestea rămân însă un accident.

În perfectă concordanță cu toate celelalte „straturi“, alcătuirea lingvistică a operei lui Anghel înscrie o spectaculoasă biruință a stilului scriptic în proza națională. Tudor Vianu și mai ales Șerban Cioculescu au formulat în această privință observații care epuizează problema. Poet pînă în ultima fibră, autorul *Poveștii celor necăjiți* pune la contribuție mijloace ale lirismului, oricare ar fi genul și specia în care se exprimă. Procedeele utilizate diferă natural, de la o bucată la alta, însă modul orientativ rămîne același în articolul de ziar ca în poemul în proză. Structura frazei fiind determinată de accentul afectiv (dirijat cu luciditate) vom asista frecvent la așezarea atributului sau a complementelor înaintea subiectului, la revărsări în cascadă de verbe, adverbe și adjective, la răsuciri neașteptate ale membrilor frazei, la orchestrări savante. Anghel scrie astfel: „*Harnice, posomorite și sinistre torc cele trei surori (...) Severă ține una în mina-i veștedă furca fatală cu lina albă...*" (*A patra Parcă*) „*Haine alăse avea și podoabele după haine și după lumină și le alegea din grădină*“, „și în fiecare zi, mai ofilit, mai palid, mai lunar venea tînărul cu ochii albaștri ca două cicori..." (*Jertfa*); „*Dulce și liniștitoare, noaptea se statornicește. Umbre încărcate de somn, sfioase, moi și încete, lunecă deasupra pămîntului ca o apă (...)* Luminile bîruite, decolorate, palide, albe, ofilesc, descresc și dispar" (*Sonata lunii*). De natură lirică e și procedeul enumerației, utilizat uneori: „zi cu zi, cînd a sunat ceasul și timpul

anumit, își desface foaia și-o aruncă vîntului, ploilor, soarelui, furtunii, instelatelor nopți, drăgostitoarelor raze de lună, palidelor amurguri, ca și nesigurelor zori" (*O victimă a lui Gutenberg*)

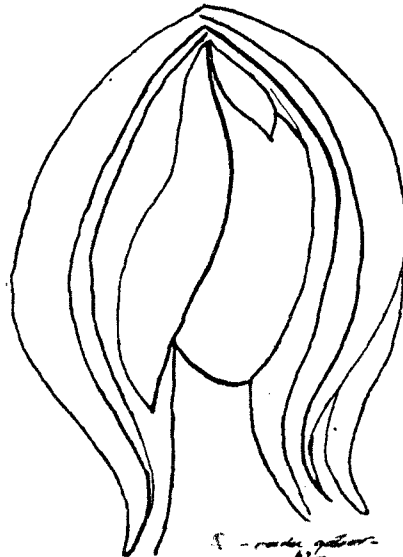
Prin exces inovațiile, indiferent de ce gen, stilistic sau imagistic, amenință în destule cazuri să compromită modul artistic inaugurat, divulgîndu-și oricui, din prima clipă, secretul de fabricație. Intrate în obicei, inversiunile sintactice sînt practicate în serie, costumația frazei devine stereotipă. Apar și antepuneri forțate, structuri ce jignesc simțul limbii. Iată un fragment de frază în care complementul direct e separat în chip nefiresc, printr-un tufiș obnubilant de subordonate, de determinativele sale, așezate la început: „*Informă, nedibace și abia pripășită, un primitiv în care scînteia minții abia a prins să mijea-scă, înduioșat poate într-un ceas posomorit de amurg lîngă un foc avar de vreascuri, pe cînd negurile nelocuitului pămînt veneau să se adune în preajma luminii, a căutat să-și concretizeze o imagine...*" (*Din viața sfinților*). Contorsionări, alambicări, abuz de epitete, superfetate imagistice, exces de decor, stilizări mult prea artificioase, toate acestea duc la prețiozitate și, împreună cu aerul maladiiv, cu tonalitatea dulceagă, cu sensibleria de salon, cu gustul pentru minor, cu inundația de mătăsuri, de dantelării și profuziunea de flori și de bijuterii dau unor pagini din proza lui Anghel o frivolitate de aspect feminin insuportabilă.

Revenind la observația inițială, ea se verifică prin întreaga operă a scriitorului, proză și versuri. Simbolist, D. Anghel este prin citadinism și intelectualitate, prin rafinament, prin muzicalitate și creația de atmosferă, prin starea de *morbidezza* atât de caracteristică scrisului său. Dar simbolismul n-a mistuit în sine de tot romantismul original, nu l-a prefăcut pînă la nerecunoaștere. Pe de altă parte, el și-a apropiat, odată cu acest romantism, principii opuse de creație. Efuziunea romantică este permanent

contracarată de tendința clasicizantă către echilibru și măsură, de gust, acestora asociindu-li-se exigența parnasiană a formei desăvârșite. Un amalgam de moduri artistice, prin care Dimitrie Anghel devine un scriitor dintre cei mai reprezentativi ai perioadei de la începutul secolului. Aceasta înfățișează caracteristicile tipice etapelor de tranziție, printre care, îndeosebi, amestecul de stiluri. În decursul primelor două decenii ale veacului nostru, ca de altfel și în ultimul din cel precedent, există orientări artistice dintre cele mai divergente, de la romantismul de tip eminescian la modernismul radical, ce prefigurează (prin Tristan Tzara, Ion Vinea, Adrian Maniu) dadaismul și supra-realismul.

Ne găsim într-o perioadă barocă. Barocul nu definește însă doar epoca în totalitate, ci pătrunde și în interiorul operei unor scriitori. Poezia, dar mai cu seamă proza lui Anghel oferă cazul tipic. Autorul *Oglinzii fermecate* e un simbolist baroc, așa cum C. Hogaș este baroc (observația lui Șerban Ciocu-

lescu) în linie clasicistă. Corelînd elemente din toate stilurile, barocul tinde prin aceasta la somptuos, la o cît mai vastă bogăție de forme, la obținerea de efecte decorative cît mai spectaculoase. E ceea ce tocmai am constatat în proza lui D. Anghel. Pasiunea acestui scriitor pentru ornamentație, pentru fast, pentru imaginea bogată și rară, pentru stilul înflorit o întrece pe aceea a lui Macedonski și a discipolilor săi de la *Literatorul*, prin care simbolismul românesc se situase, de la naștere chiar, în zona barocului. Simțul măsurii însă, gustul îl previn împotriva pericolului unor exagerări, unor îngrămădiri neartistice de forme, unui miș-maș imagistic, pericol pe care Macedonski nu l-a știut întotdeauna evita. Pentru literatura română, pentru proză îndeosebi, rămasă în tipare improprii cuprinderii tuturor nuanțelor de sensibilitate, *momentul* Anghel a înscris o experiență de pe urma căreia întreaga ei evoluție artistică ulterioară avea să se resimtă adînc și fecund.



părtat de timiditatea și scepticismul vechi și și-au lărgit aria contribuțiilor, cu un indiscutabil succes. (Să ne amintim că într-un răstimp de numai un an am dobândit trei monografii despre Dostoevski scrise în românește.) Epoca „Luminilor“, cercetată în trecut doar de D. Popovici, în cartea sa despre literatura română în veacul acela, beneficiază acum de un expozeu critic și istoric mai amplu, tocmai în spiritul de care vorbeam: *Literatura europeană în epoca luminilor* de profesorul Romul Munteanu (Buc. 1971). Autorul, care aparține criticii universitare, cu o mare curiozitate pentru fenomenele culturii deopotrivă din trecut și din vremea noastră, mărturisește că și-a propus să încerce o sinteză în vederea definirii direcțiilor fundamentale ale culturii de pe continentul european pe parcursul veacului al XVIII-lea și în primele decenii ale secolului următor, dar nouă ni se pare că rezultatul cel mai sigur al acestei ample cercetări e tocmai punerea în lumină a varietății de manifestări literare din acea epocă cu o grijă deosebită de a releva particularul și a evita generalizările comode. În acest sens, cartea lui Romul Munteanu rupe o tradiție care considera veacul luminilor drept unul de extremă omogenitate, fapt care se simte încă în clasică lucrare a lui Paul Hazard, limitată, e drept, mai mult la aspectul ideologic al problemei: *La pensée européenne au XVIII-e siècle*. (Paris, 1963).

Este adevărat, că puține epoci ale istoriei au fost mai precis centrate în jurul unei ideologii. Raționalismul de toate nuanțele, dominant în epocă, a avut ca primă consecință ideea că faptul artistic este unul al inteligenței lucide. Aceasta putea fi educată, augmentată de studiul operelor vechi, ajutată de descoperirile pe care diferite acte de discriminare le operau atît în operele trecutului cît și în observarea societății și a omului, dar în nici un caz nu era uitată sau de-a dreptul negată. O asemenea tiranie ideologică, prin care arta afla totdeauna

motive justificative în rațiune dar își sărăcea substanța vitală, nu a mai existat nicicînd în trecut. Antichitatea, Evul mediu prim, cel de după scolastică, și nici măcar Renașterea nu au cunoscut-o, deși teoreticienii ai sistemelor generale, ba chiar și ai fenomenului artistic au existat și atunci.

Această situație crează falsa iluzie după care cineva s-ar putea apropia de veacul în chestiune pe căi pur ideologice, sau de a căuta numai pe acele căi opera artistică. În acest sens, sarcina unui cercetător pare mult ușurată, și nu întîmplător secolul al XVIII-lea beneficiază de mult mai multe vederi de ansamblu decît secolul al XIX-lea, despre care posedăm mai curînd sinteze parțiale, pe curente sau epoci mai restrînte: Europa romantică, Realismul, Poezia simbolistă, ceea ce probează tocmai imposibilitatea de cuprindere a lui într-un spațiu omogen și cit de cit limitat. Și, iarăși, nu întîmplător prima cercetare amplă asupra acestui veac (ne gîndim la aceea a lui Brandes) pune în valoare tocmai diversitatea de curente care-l alcătuiesc, nu aspectul global.

Secolul al XVIII-lea este totuși din punct de vedere ideologic o epocă posedînd un centru gravitațional unic și foarte puține și nesemnificative fenomene periferice. El nu se constituie dintr-o diversitate considerată ca atare a diferitelor culturi. Abia mai tîrziu avem a înregistra aporturile pe care le aduc culturile care depășesc cerul acesta restrîns al Europei occidentale: cum ar fi de pildă realismul și naturalismul rus și scandinav, simbolismul de sorginte flamandă, ca să nu mai vorbim de valorificarea poeziei populare, balcanice mai cu seamă. Însfîrșit, în acest veac, nu putem înregistra fenomene inclasabile, situația unor artiști ignorați de marea albă a valorilor recunoscute, cum s-a întîmplat cu un Lautréamont, o sută de ani mai tîrziu, cu Stendhal, cu Büchner sau chiar cu Baudelaire. Scriitorii cei mai importanți sînt și cei mai apreciați și cei mai semnificativi. Să

nu uităm apoi că tot într-un fel diferit de veacul următor, cel al „Luminilor“ nu se constituie din adăugarea unor culturi sau din intrarea lor într-un concert general, fie el și bine armonizat: aproape fiecare cultură națională repetă în mai mare sau mai mică măsură dezvoltarea celei europene în sensul larg al cuvântului.

Și totuși în epoca aceasta relativ omogenă, marcată de un spirit filozofic strict care putea pune în circulație câteva principii valabile pentru toate formele de manifestare intelectuală și credea în existența omului în genere și în aceea a universalității inteligenței sale (pe care o deosebea numai după grad și după specificitate) avem de constatat un fapt care pune sub semnul întrebării întreaga schelărie teoretică atât de vizibilă și mai mult: atât de impusă vederii. O bună parte a literaturii acestui secol intră în contradicție cu ideologia lui, sau trece pe lângă ea cu oarecare nepăsare. Căci dacă pe pildă poezia a murit sau nu a mai crescut pare-se sufocată de spiritul logic al veacului, romanul proliferază într-un mod exuberant, valorificând o serie întreagă de structuri și tipuri ca niște rezultate ale observației pure și simple și doar mai apoi ca o consecință a unei ideologii sau ca un ecou oricât de depărtat al ei.

Desigur că nu era prima dată când se întâmpla astfel. Veacul precedent cunoscuse această situație într-o formă încă mai acută și un Desmarests, de pildă, martor al fenomenului, observase că literatura contemporană cu el păcătuia prin figurația ei păgînă și prin spiritul străin de problematica religioasă față de ideologia epocii în care se impunea cu forță un catolicism strict ce tocmai atunci avea să ducă la marele act al revocării edictului de la Nantes — momentul de apogeu al politicii religioase a lui Ludovic al XIV-lea. Iar întreg Evul Mediu a culminat cu poezia lirică a trubadurilor și cu romanul cavaleresc în care valorile ideologice dominante sînt mai curînd estompate, dacă nu de-a dreptul omise, (cum se întâmplă cu spi-

ritul scolastice) pentru a face loc altora, în netă opoziție cu primele. Literatura medievală e din punct de vedere oficial (dacă ne e permis jocul de cuvinte, căci atunci a luat naștere Sfîntul Oficiu) — curat eretică.

Desigur că literatura și arta în genere pot contrazice o filozofie declarată sau un sistem teoretic explicit și pot fi corelate unui curent de gîndire implicit, dar nu mai puțin determinabil în forma și originalitatea sa. Toate fenomenele pe care istoriografia le grupează azi sub numele de *preromantism* constituie uneori o reacție față de raționalismul excesiv, dar ele merg în paralel cu acesta și uneori iau și forma unor susțineri teoretice (apologia gustului și sentimentului, poezia peisajului rustic pitoresc sau exotic, a naturii ostile) (p. 296—298). Young, ca să nu mai pomenim de Ossian, cumpănesc gloria lui Voltaire, iar Rousseau, un izolat prin natura lui suflească, e în realitate un punct de intersecție a numeroase tendințe ce străbat epoca.

Tabloul trasat de Romul Munteanu se complică și mai mult dacă luăm în considerare faptul că și în cazul unor epoci de tiranie doctrinară, literatura nu e decît în parte o rezultantă directă a uneia sau alteia dintre direcțiile artistice ce se înfruntă. De multe ori ea și dezvoltă propriile sale virtualități legate de realitatea mai modestă dar pentru ea foarte importantă a evoluției genurilor care trăiesc în continuă confruntare cu un public neobișnuit să teoretizeze. Acestea se pot dezvolta sub influența ideologiilor, dar ajung la rezultate de multe ori spectaculoase numai prin continua lor căutare de soluții pragmatice. În această situație se află negreșit comedia, singurul gen care izbutește să dea o replică originală modelului ei din veacul precedent și să creeze un nou stil, ceea ce înseamnă o adevărată prefacere a ei, de aceeași importanță spunem noi cu apariția unui nou gen: drama burgheză, sau cu dezvoltarea romanului aproape inexistent în

clasicism. Comedia e alimentată de multe curente subterane, care derivă toate din practica scenică, adică din permanenta confruntare a operei cu publicul, mai ales cu acela popular. În timp ce epopeea încearcă, iar tragedia chiar reușește să se impună ca un gen „mare” — nu însă cu o audiență la marele public — comedia, după o carieră lungă dar mult mai modestă, realizează unul din momentele culminante ale literaturii secolului al XVIII-lea. Scăpată de sub atenția teoreticienilor — împrejurare care nu poate fi fără legătură cu faptul că Aristotel însuși abia pomenise de ea în *Poetica* sa — comedia a izbutit mai mult decât oricare gen să realizeze conjunctul dintre o ideolo-

gie generoasă, o realitate artistică indiscutabilă și o formă înaltă, plină de viață.

Iată numai câteva din aspectele foarte diverse pe care le pune în lumină lunga și erudita călătorie a lui Romul Munteanu în secolul al XVIII-lea. O călătorie efectuată nu numai pe căile largi dar și pe potecile oarecum nebătute și de unde marile realizări ale epocii și spiritul ei nu au decât de câștigat prin această schimbare de perspectivă. Ba e curios de constatat că tocmai varietatea aceasta e în favoarea vechii, posibilitatea de a alege lăsând loc liber gustului — adică a acelei facultăți ce tocmai atunci a început să fie pusă în valoare.

eugenia tudor-anton  **proza**

cella serghi: „gentiane“ ; „mirona“

Ocea ce conferă originalitate scriurii Cellei Serghi este nu numai viziunea realistă a cărților sale — scriitoarea știe să refacă, din decupaje voit incurcate, dar revelatoare (mai ales în *Gentiane*) traiectoria unei epoci frământate sau a vieții unui personaj, după cum este în stare să observe cu luciditate, uneori cu răceală, alteori cu ironie, ambianța socială și morală în care defilează personajele cărților sale — o viziune realistă, „*un realism viguros strins pe firul de mătase al duișiei și al omeniei*” cum nota E. Lovinescu în volumul „*Aqua forte*”; — dar e vorba încă și de preferința autoarei pentru o

anume eroină: aceeași față, dotată cu inteligență și cu o voință ieșite din comun, care se zbate și caută să-și afle în viață (și societate) un loc al ei, la care îi dau dreptul și calitățile, dar și o neînvinsă forță de a lupta cu adversitățile mediului sau cu dezamăgirile. Cei care au primit cu simpatie primul roman al Cellei Serghi *Pinza de păianjen* au remarcat nu numai forța analitică a scriitoarei în urmărirea minuțioasă a chinului lăuntric al eroinei îndrăgostite, dar au vorbit (cu toate că în treacăt) despre „*Ochiul obiectiv de observator la rece*” (este tot formularea lui E. Lovinescu), al scriitoarei, care excelează în arta de a recompuce trep-

tat, prin aglomerarea de amănunte (uneori coplesitoare), o atmosferă specifică mediului burghez îmbicșit de prejudecăți sau a unei ambianțe tinerești, ori, în *Mirona*, de exemplu, a perioadei apăsătoare a ultimului război mondial, a teroarei fasciste. (Reamintim aici scena de la Viena în care Mirona, eroina principală a cărții, recent reeditată, salvează de la moarte pe fiica unei prietene evreice sau atmosfera apocaliptică, evocată de Metzler, a unui lagăr de exterminare).

De la Diana din *Pinza de păianjen*, la Mirona, fata care se rupe de mediul burghez — cu alte cuvinte nu *incadrarea*, ci *evadarea* dintr-o ambianță care-i repugnă, fiindcă o supune la umiliri nemeșitate sau îi sugrumă pornirile firești — pînă la Rada, eroina ultimului roman, *Gentiane*, (prea puțin aflat în atenția criticii, în ciuda faptului că aci scriitoarea încearcă o variantă compozițională diferită de ceea ce făcuse pînă atunci) toate eroinele Cellei Serghi sînt insufleteite de aceeași sete de libertate, de demnitate, avînd același fond sănătos, robust, încercînd să găsească o cale către tărîmul fericirii. Dar dacă pentru Diana, din *Pinza de păianjen* drumul spre fericire însemna numai iubirea, în cazul Mirona și mai ales al Radei (din *Gentiane*) — fata săracă, lipsită de bucuriile copilăriei și cu o adolescență vitregită în „cursa” cu obstacole a cîștigării celor necesare pentru trai — se pare ca optica scriitoarei tinde să se elibereze de prejudecata dintotdeauna a literaturii feminine: fericire este egal cu iubire. Asta nu înseamnă că scriitoarea neagă rolul iubirii în viața tinerei și atât de des îndrăgostitei sale eroine, al cărei nume, Rada (care înseamnă cea plină de bucurie) e dezmințit mereu de împrejurrările de viață, mai bogată în lipsuri, dezamăgiri și renunțări. Și Mirona, și Rada își plătesc tributul iubirii *nelpărtășite*, care le poartă pe cărări spinoase, uneori umiltoare (ca și pe Diana din primul roman) dar, spre deosebire de aceasta, pentru Mirona și Rada fe-

ricirea nu e numai iubire. Nu înseamnă că scriitoarea schematizează sau simplifică, dar ea schimbă puțin centrul de greutate al problemei. Cella Serghi nu se îndepărtează nici o clipă de la ideea că personajele ei trebuie să-și găsească greu, anevoios, după multe încercări, drumul spre libertate, spre fericire. La urma urmelor nici pentru Diana, eroina primului roman, fericirea nu era sinonimă doar cu iubirea. Nici ea nu era scutită, la scara societății burgheze în care trăia, de umilințe sau de neajunsuri care o răneau, dar care nu-i alterau fondul sănătos. Să ne amintim că strălucitoarea Diana, stîrnind invidia colegelor, face eforturi disperate pentru a ascunde situația economică precară în care se află familia ei. Tatăl e un mic negustor falit (pentru că se avîntase în combinații nefericite) iar familia trăiește în mizerie, schimbînd, rînd pe rînd, locuințele insalubre. Diana se străduiește, cu prețul unor mari eforturi, devenite uneori adevărate exhibiții, să salveze aparențele astfel ca nici una dintre colegele ei bogate să nu bănuie adevărul: că n-are, de pildă, decît o rochie. Strădania ei nu rămîne fără rezultat. Sărăcia Dianei, privită din afară, este luată drept extravagantă vestimentară, iar neputința de a invita acasă la ea pe cea mai bună prietenă (de frică să nu-i descopere umilitorul „secret” că stă într-o cocioabă) drept sălbătăcie sau originalitate. *Pinza de păianjen* nu este numai simbolul unei iubiri zădărnice în care se zbate femeia pentru un om lipsit de personalitate și de voință, ca Alex Dobrescu. Dar scriitoarea nu-i scutește de o critică lucidă nici pe Ștefan, din romanul *Mirona*, frate bun cu Alex, deși aparent mai complicat, nici pe Cyrus din *Gentiane*, care nu se deosebește prea mult de ceilalți, în ciuda faptului că are o altă biografie, că este un ins cu personalitate și un foarte dotat om de teatru; în iubire el rămîne însă același ins capricios, gelos, egoist și, în ultimă instanță, ridicol prin ce-

citătea lui, prin îngustimea punctului lui de vedere, de un subiectivism exacerbat. Foarte bunele pagini de confesiune din „jurnalul“ Agatei, care sînt la înălțimea paginilor similare din cărțile anterioare, cu observații sau notații pe cît de pertinente, pe atît de ascuțite la adresa bărbatului, care nu dăruie nimic niciodată, dar cere *totul în schimb*, ne fac să presupunem că Cellei Serghi nu i-a fost străină ideea de a da o replică romanelor epocii care acuzau femeia de îngustime de vedere și de trădare. Replica este inteligentă, iar situațiile revelatoare atît pentru Ștefan, moșierul îmbătat mai mult de ideea că e foarte îndrăgostit de Mirona, decît de dragoste propriuzis, complăcîndu-se sub tutela nevetei, cît și pentru Cyrus, alune-cînd repede în plasa micilor și abilelor intrigi casnice ale fetișcanei Luchi, din *Gențiane*. Confruntată cu însemnările din „caietul“ Agatei, situația eroului, foarte similară cu aceea a lui Ștefan, îndreptățește afirmația, presupunerea noastră. Cităm, din acest „jurnal“ al Agatei: „*Curios, niciodată nu mi-am imaginat sfîrșitul. Am crezut totdeauna că eu voi decide. Că din-spre mine va veni, cînd va veni. și trebuie să recunosc că tot ce mă nemulțumește, firea ta irascibilă, posesivă, nu mă împiedica să fiu fericită alături de tine! Treceau zilele cu tot ce au ele teribil și greu și sumbru, fără să le simt apăsarea! Aveam uneori cruzimea, inconștiența — numai cei fericți o pot avea — de a nu mă sinchisi de război. Erai ca un clopot de sticlă transparent, dar foarte dur, care mă lăsa să văd ce se petrece în jur, dar nu mă lăsa să mă ating, să mă lovesc, să cunosc de aproape celălalt climat. Erai gelos, și eu credeam că mă ocrotești. Mi-a devenit necesară chiar gelozia ta.*“ Sau iată, sugestive și usturătoare aceste rînduri, de o amară ironie: „*Nu ai chemat fiindcă nu ai izbutit, dat fiind greutatea de a obține tonul la un telefon public. Te-ai chinuit patruzeci de minute! Vroiai să ne întîlnim ca să te însoțesc la frizer.*

Tu să te tunzi, iar eu, printr-o oglindă, dacă aș fi avut noroc, și-aș fi putut zări o mică fracțiune de profil, umărul sau reverul hainei, iar după aceea ne-am fi despărțit, fiecare s-ar fi dus la treburile lui, tu mulțumit că te-ai tuns, și mi-ai procurat plăcerea de a te fi zărit printr-o oglindă, sau numai de a ști că ești acolo, că respiri acolo, în miros de colonie și de briantină, printre ațiția domni care se tund și se rad, și eu, fiindcă ai avut generozitatea de a-mi procura această plăcere“. (p. 149).

Revenind la metafora „pînzei de păianjen“ (reluată în treacă și în *Mirona*) această metaforă este, chiar în primul roman al Cellei Serghi, mult mai cuprinzătoare. Ea se referă nu numai la zbaterea zadarnică în capcana unei iubiri fără ieșire, dar și la ambianța socială în care se desfășoară adolescența Dianeii, la orbecăirea ei în complexul umilitor al sărăciei de care suferă. Atmosfera scortșoasă din casa viitorului soț al Dianeii, Micki, sau aceea formalistă, artificială a balurilor și reuniunilor mondene la care participă eroina, oferă scriitoarei un bun prilej pentru formularea unor acide observații asupra mediului înconjurător, tot atît de substanțiale ca și analiza propriuzisă a frămîntărilor Dianeii, prinsă în „pînza de păianjen“ a iubirii pentru un ins amorf și inexpressiv, ca om, dar foarte expresiv ca personaj. Această critică a relațiilor sociale burgeze, bazate pe rutină și falsitate, a aparențelor lucitoare care ascund adevăruri urite, reprobabile, sau moralitatea de paradă, închistată în prejudecăți și mascînd, de fapt imoralitatea cea mai scandaloasă o întîlnim și în *Cartea Mironiei*. (devenită cu această ultimă ediție *Mirona*.) „Secretul“ bunicii Fana, misterul casei cu mătuși înțepenite într-o habitudine goală, prețioasă și birfitoare, este pe cît de neașteptat, pe atît de imoral. Paginile cele mai izbutite din carte — și aci nu putem fi de acord cu fugară apreciere negativă pe care profesorul și criticul Al. Piru o dă acestui compartiment al *Cărții Mi-*

ronei în „Panorama deceniului literar românesc“ (la pg. 358) — cu toate că dezlegarea misterului înfîrzie și procedeul scrisorii e destul de învechit, rămîn dintre cele mai alerte și mai cu relief din literatura scrisă de Cella Serghi. Atmosfera lîncedă a casei cu mătuși demodate și ridicole, clevetitoare, cu un bunic considerat nebun și ținut închis, cu o străbunică care sperie atît prin înfățișarea ei antediluviană de paiață mîncată de molii, cît și prin teribila zgîrcenie, murînd cu gîndul la punga ei cu bani și bolborosînd socoteli, atmosfera e sugestivă. Secretul Fanei, misterioasa bunică, dispărută nu se știe cum, dezvăluit de o scrisoare a străbunicului (un alt bărbat aservit, terorizat de nevastă!) întregeste bunele portrete „de familie“ schițate de autoare cu savuroasă plasticitate. Bătrîna Cațian, străbunica, pînă atunci prezentată doar ca o femeie teribil de voluntară, terorizîndu-și bărbatul și fetele și ginearele, lacomă de bani și grozav de strînsă la pungă ne apare într-o cu totul altă lumină. Ea nu e numai un monstru de zgîrcenie, dar și o vicioasă de genul celor descriși de Hortensia Papadat-Bengescu în romanele sale. Căci bătrîna Cațian o măritase pe fata ei vitregă, Fana, cu mult mai tînărul ibovnic și păzise tînăra pereche cu strășnicie, încercînd să le interzică celor doi o viață normală. Căsătoria Fanei cu ibovnicul ei ar fi fost cel mai nimerit prilej de a ține în propria-i casă pe acesta din urmă, de a-l supravechea, învrăjbind fetițele tînerii perechi (care totuși se nasc din acest mariaj) cu părinții lor și, în special, cu Fana, mama lor.

Legăturile „misterioase“ ale acestei familii, ițele încurcate, antipatiile și dușmăniile dintre femeile din casa cu vechituri (mătușile Mironiei) și tăcerea stînjenoasă, acuzatoare cînd vine vorba de Fana, „rușinea“ familiei, „stricata“ care a pătat onoarea familiei, se dovedesc a fi un păienjenis savant de minciuni țesut de străbunică pentru a masca de fapt relațiile nefirești, monstruoase din casa veche de unde

fuge Mirona. Atmosfera prăfoasă, năbușitoare a acestei lumi este foarte bine surprinsă de scriitoare; la fel de bine creionată atmosfera anilor de copilărie, evocările unor momente semnificative cu toată aura lor de miraj și fabulos. Ne gîndim, printre altele, și la acel moment al cărții cînd fetița Mirona fuge din curte noaptea, nerăbdătoare să vadă dacă, în locul unde îngropase o bucătică de piine (așa cum o învățase Floarea, spălătoreasa) răsărise o ciupercă — simbol al unui miracol posibil, dar și al rușrii de mediul familial repudiat. Cităm din acest episod, scris cu un condei cînd degajat, cînd înaripat de o poezie autentică: „Pe locul unde îngropasem piinea, făcusem un semn cu o piatră. Dar pămîntul era acum altfel. Mai întins și mai negru. Și pietre erau peste tot, o mulțime, și fiecare pețec de pămînt semăna cu alt pețec. Căutam febril, cu spatele încovoiat, cu genunchii îndoiți, cu brațele atîrnate, cu fruntea aproape atingînd pămîntul jilav. Dacă mințise Floarea? Nu, asta nu se putea. Floarea jurase. Dar în întuneric era greu să găsești o biată ciupercă. Sau poate nu ajunge o singură ploaie ca să răsără? Voi veni în fiecare dimineață cu stropitoarea și chiar seara de cîte ori vor pleca cei mari de-acasă...

Și iată: tocmai cînd încercam să mă resemnez, neașteptat, ca printr-o minune, virfurile degetelor mele atînseseră o ciupercă. Era mică și catifelată și mi se părea că palpită, că-i vie, ca un pui de vrăbie. Sufletul mi s-a umplut deodată de o bunătate necunoscută pînă atunci, de o duioșie aproape prea mare ca s-o pot îndura. În jurul meu simțeam un freamăt. Pămîntul parcă răsuflea, parcă voia să-mi vorbească. Mireasma acelei seri de vară se strînsese acolo în jurul meu, toată. Era poate ora cînd coborau stelele ca să ocrotească plantele și gizele părăsite? Adierea aceea catifelată și sigură ca ciuperca pe care o țineam în palmă era poate răsufierea cu care voiau să le acopere, să le ferească de răcoarea nopții. Sau

poate o stea coborise pentru mine
anume, ca să-mi arate ciuperca
sau să mă ferească de răufăcători,
fiindcă era intuneric? Sau poate
cine știe? — venise ca să-mi pre-
dea maidanul și să mă prefacă în
zină! Pe umeri, prin păr, pe ro-
tunjimea obrazilor am simțit o tre-
murare de aer mingiietoare, am au-
zit șoapte: «Te numești Fana, prin-
tesă de Ringhi-Ring, și vei stăpâni
peste domeniul din Blomsted»
Niciodată mai târziu nu mi-am pu-
tut lămuri de unde scornisem aceste
cuvinte atât de absurde"... (p. 20).

Peisajul citat, străbătut de ful-
gurări poetice, amintește de cartea
lui Alain Fournier: „*Le grand
Meaulnes*“. Dacă n-ar fi decît ațit,
și Mirona tot și-ar justifica reapa-
riția. Dar, dincolo de aceste pasaje
— destule, — mai întâlnim în carte
atmosfera ușor idealizată a anilor
țineri de la Paris din preajma iz-
bucnirii celui de al doilea război,
sau atmosfera anilor de prigoană și
de război, cu bombardamentele
atroce asupra unui București răs-
colit, cum nu ne amintim să-l mai
fi evocat altcineva.



florin mihăilescu



Z. ornea: „studii și cercetări“

De când G. Călinescu, din motive polemice bine definite, a considerat istoria literară ca fiind fundamental critică, unii nu mai vor să distingă cituși de puțin între cele două discipline. Și totuși diferențele sînt la fel de importante ca și apropierile, întrucît le precizează mai bine statutul și sarcinile deosebite ce decurg din ele. Pornind de la intuiție și de la judecata de gust, critica analizează structura artistică a operei, descriind, explicînd, comparînd și clasificînd, interpretează semnificațiile ei, raportînd-o la un sistem declarat de lectură și ajunge astfel argumentat la o autentică judecată de valoare, rezultat al punerii de acord a gustului spontan cu principiile estetice. Completînd demersul criticii ce se concentrează mai ales asupra operelor individuale, istoria literară studiază literatura și ca instituție, dar, firește, și ca o totalitate de valori independente. Dacă principala funcție a criticii rămîne clarificarea determinismului axiologic al unei structuri artistice, istoria literară cercetează dimpotrivă determinismul ei genetic, fie că e vorba de cel extrinsec, adică de ambianța istorică, socială și culturală, fie că e vorba de cel intrinsec, adică de autor, urmărit mai

mult în destinul său biografic decît în procesul de creație, care constituie în esență un obiect al științei artei sau al esteticii generale. În sîrșit istoria literară studiază circulația operei în spațiu și timp, semnificațiile dobîndite astfel și organizează în ultimă instanță o imagine a operei ce amenință să se dogmatizeze pînă cînd un nou gest eliberator al criticii declanșează printr-o interpretare inedită, alte și alte semnificații estetice și umane tot așa de reale, dar rămase pînă atunci latente. Critica stabilește așa dar valoarea operei, istoria literară reconstituie situația ei. Nu mai trebuie insistat că istoria literară rămîne mai departe istorie de valori și că fără perspectivă istorică largă critica suferă de miopie. Dincolo de această reciprocă presupunere substanțială, cele două discipline nu sînt însă mai puțin autonome, decît cu riscul confuziei de mijloace și de finalități.

E de bună seamă de la sine înțeles că pentru a putea investiga ambianța operei, adică epoca și mediul în care se constituie, istoricul literar trebuie să fie un erudit și un spirit multilateral. Cunoștințele de istorie, sociologie și filosofia culturii devin indispensabile. Cînd studiul contextului socio-cultural al genezei artistice nu degenerază în explicații mecanicist-vulgare, cînd adică cercetătorul este inezestrat cu necesarul spirit de finețe în asociații și de prudență în aplicații, ne aflăm desigur în fața unui istoric literar veritabil, în sensul modern al cuvîntului, și nu în acela, absolutizat uneori din intenții ironice, de arhivar și documentarist mediocru. Istoricul modern, în genere, este un spirit de sinteză, un filosof al devenirii umane.

Un asemenea spirit ni se pare a fi Z. Ornea, care și-a adunat nu de mult într-un volum o parte din paginile sale răslețe de „Studii și cercetări“. (Ed. Eminescu, București, 1972, 304 p.), confirmîndu-și preocupările constante din lucrările anterioare. Principala țintă a investigațiilor și meditațiilor lui continuă să fie într-adevăr și în această

carte curente de idei în plasma cărora s-a desfășurat viața literaturii române moderne de pe la 1848 încoace. Impletind cercetarea evoluției literare cu aceea a evoluției sociale într-o perspectivă sociologică marxistă de certă valoare teoretică, Z. Ornea nu putea să nu se oprească în fața unei probleme cardinale, care devine astfel leit-motivul tuturor studiilor sale importante de pînă acum: formația și dezvoltarea civilizației noastre moderne.

Căutarea celei mai bune căi pe care trebuia să evolueze România, scăpată de vicisitudinile veacurilor de agitație luptă pentru emancipare națională, a dat naștere în cultura și sociologia românească la două soluții iremediabil opuse, și din a căror confruntare adeseori dramatică s-au desprins consecințe și repercusiuni adînci pentru constituirea și evoluția literaturii noastre moderne. „S-au înfruntat, așa dar, scrie rezumativ Z. Ornea, într-o neîmpăcată dispută de idei, de o parte curente tradiționalist-agrarice (junimismul, sămănătorismul, poporanismul, tărănismul, apoi trăirismul și gîndirismul), iar de cealaltă parte, curente numite evoluționiste (pașoptismul, liberalismul, socialismul postbelic) (pp. 246—247).

Pentru a înțelege mobilurile acestor deosebiri de vederi, cercetătorul introduce însă problema într-un cadru ideologic mai larg, operînd disocierile necesare în atitudinea curentelor susamintite față de marea dilemă propusă de filosofia germană a culturii: cultură sau civilizație. În acest scop, studiul preliminar al volumului e consacrat rememorării principalelor poziții ale cugetătorilor germani Ferdinand Tönnies, H. St. Chamberlain, Alfred Weber și Oswald Spengler și, în plan românesc, ale curentelor de idei de orientare tradiționalistă, interpretate, altundeva (p. 248) după sugestia lui Lenin, ca expresii ale romantismului economic: junimismul, sămănătorismul și gîndirismul.

Un loc aparte va conferi Z. Ornea de fiecare dată poporanismului, curent fără îndoială tradiționalist

prin concepția sa economică și sociologică, dar democratic și progresist prin orientarea politică, discriminare efectuată de altfel și de Lovinescu în „Istoria civilizației române moderne”. „Apartenența, de pildă, a poporanismului de această încrengătură tradiționalistă — alături de sămănătorism sau gîndirism — nu anulează marile deosebiri de vederi în probleme foarte importante — cum e cea țărănească sau cea politică (poporanismul, ca și tărănismul postbelic s-au situat deschis la stînga radicală a eșichierului vieții politice burgheze, militînd pentru democrație și împotriva fascismului, pe cînd sămănătorismul, ca și gîndirismul, a ocupat pozițiile politice ale dreptei extreme.”) (p. 247).

De altminteri, poporanismul se bucură în acest volum de o atenție specială, constituind și tema actuală a eforturilor lui Z. Ornea de a încheia în cele din urmă o amplă panoramă a istoriei literaturii române în curente de idei reprezentative. Întîlnim astfel aici o întinsă evocare a perioadei poporaniste din istoria „Vieții românești”, cu oprire deosebită asupra amurgului mișcării și a rolului lui G. Ibrăileanu (vezi pp. 137—220). Reconstituirea e făcută cu vervă și limpezime și, lucru demn de subliniat, cu o mare plăcere a povestirii, în care autorul învestește deopotrivă inteligență și talent. Prin fața ochilor ni se perindă umbrele vii ale unei redacții tumultoase și extrem de laborioase, după cum sîntem introduși nu o dată, cu complicitate, în culisele unor împrejurări sau incidente obscure, pe care luciditatea și spiritul demistificator al lui Ornea se întrec în a le elucida. Cunoașterea din interior a vieții politice românești e într-adevăr de cele mai multe ori remarcabilă. Cercetătorul are pasiunea „preciziunilor” și clarificărilor nu numai la nivelul dezbaterilor teoretice, care-l atrag îndeosebi, dar și la acela al dedesubturilor intime ale unor afaceri de culise. De aici interesul dublu cu care se citește asemenea pagini.

Cît privește studiile pur teoretice, acestea se caracterizează cel mai adesea prin încercarea de a scoate la lumină aspecte noi, nedreptățite de cercetarea mai veche, și de a valorifica partea durabilă a contribuției unui gânditor sau a altuia, fie că e vorba de C. D. Gherea, de Gh. Panu sau de Lucrețiu Pătrășcanu. Anumite accente merită neapărat subliniate. Iată-l de exemplu pe Gherea. Ani de zile elogiile s-au revărsat asupra criticului și esteticianului, obiecțiile fiind rezervate mai ales sociologului. Or, constată Ornea pe bună dreptate: „Fără îndoială că marile sale împliniri creatoare au fost înregistrate în sociologie. Sociolog prin formație și aplecare, Gherea a utilizat, de fapt, investigația sociologică în tot ce a scris, inclusiv în publicistica literară. Beneficiind de perspectiva deschisă de sociologia marxistă, ale cărei valori și mijloace le-a cunoscut ca nimeni altul pe vremea lui la noi, Gherea a întreprins o analiză sistematică a fenomenului social-economic românesc. A năzuit decenii de-a rîndul să elaboreze o vastă și atotcuprinzătoare cercetare a fenomenului românesc” (p. 115).

Nu mai puțin interesantă este și demonstrația consecvenței politice a „versatilității” Panu, ostracizatul dezertor al „Junimii”, dar netăgăduit acela care a făcut mai mult decît oricare altul pentru a transmite posterității imaginea ei vie și autentică. Intru totul demnă de semnalat este de asemenea observația lui Ornea că nu o dată, din păcate, spiritul polemic i-a fost lui Pătrășcanu un rău sfătuitor, făcîndu-l să deplaseze exagerat unele accente, ceea ce desigur nu împiedică asupra valorii de excepție a lucrărilor acestui eminent militant comunist, căruia autorul „Studiilor și cercetărilor” îi consacră o atenție și binemeritată reconsiderare ca gânditor și sociolog marxist, superior, în ciuda cîtorva deficiențe de diagnostic, tuturor cercetătorilor care l-au precedat.

Firește, implicația unor asemenea pagini pentru istoria literară este limitată, deși nu mai puțin reală.

Rostul lor adevărat apare însă cu claritate în studii ca „Sadoveanu și tezismul rousseau-ist”, unde investigația sociologică se racordează la analiza motivelor ideologice fundamentale ale operei marelui prozator, sau „E. Lovinescu — sociolog al culturii”, unde o foarte cuprinzătoare și amănunțită cercetare a ideilor sociale ale criticului modernist are ca scop evidențierea rădăcinilor acțiunii lui literare. Nemaifiind vorba de curente în mod special, ci de opera concretă a unor scriitori, metoda abordării sociologice își probează și aici incontestabil utilitatea. Z. Ornea are perfectă dreptate să ironizeze „impasul ridicol de acum un deceniu și mai bine, cînd «operam» frecvent cu curente fără scriitori și cu scriitori fără curente”. (p. 245). În concepția sa, Mihail Sadoveanu este un scriitor care ilustrează, prin chiar opera lui și nu doar prin declarații sentimentale, atît sămănătorismul, cît mai cu seamă poporanismul. Argumentele extrase dintr-o analiză foarte aplicată sînt categoric convingătoare, chiar dacă infiltrațiile sămănătoriste sau poporaniste nu ne lămuresc cu privire la valoarea estetică a operei, cum sînt gata să întîmpine imediat adepții exclusivismului. În schimb, o atare întreprindere luminează valorile de atitudine și semnificațiile profunde ale prozei lui Sadoveanu, fără de care esteticul ar funcționa în gol. În fine, abordarea sociologică este de natură să contribuie la fixarea scriitorului în ambianța genetică a operei sale, ceea ce constituie, cum o spuneam încă de la început, unul din obiectivele esențiale ale istoricului literar.

Nu vrem cîtuși de puțin să acredităm concluzia că, dincolo de ținuta ireproșabilă a metodologiei lor, studiile lui Z. Ornea se situează în afara oricăror obiecții de detaliu. S-au făcut asemenea obiecții, după noi — repetăm — secundare, și se mai pot face și altele. Ni se pare astfel că disocierea dintre ideea de imitație și cea de sincronism (vezi pp. 52, 64, 68, 74) nu se susține deplin de vreme ce Lovinescu a subliniat nu o dată că „și

determinațiunea (în sens de imitație — n.n.) ca și — interdependența —, *adică ambele momente ale formației civilizației române moderne, dominate de un spirit unic, pot fi înglobate într-o singură lege: în legea sincronismului vieții moderne, care lucrează în chip nivelator și nu de diferențiere*. („Istoria civilizației române moderne”, vol. III, p. 54. Vezi și p. 188 și urm.) Mai curînd disociem între imitație și spiritul veacului, concepte înghesuite amîndouă de Lovinescu în principiul sincronismului, după opinia noastră, în mod absolut incongruent, întrucît imitația presupune dependență iar spiritul veacului independență. Această contradicție dintre sincronismul „imitativ” și cel „coeficient” i-a fost de altfel reproșată și de contemporani. Credem apoi că nu se poate formula cu certitudine afirmația că „*Lovinescu nu citise un rînd din Marx, Engels, Lenin, Kautsky și nici din lucrări ale prelucrătorilor mai notorii ai marxismului (Lafargue, Plehanov, Mehring, Bebel, Ch. Rapaport ș.a.)*” etc. (p. 78) Nu ni se pare un argument solid în această privință imprevizurarea că criticul vorbește undeva în „Istoria civilizației...” despre „*corolarele teoriei lui Karl Marx, dezvoltate la noi de St. Zeletin*”, de la care, conchide Ornea, ar fi împrumutat cunoștințele de marxism în mod eronat. Dacă nu-i suspectăm lui Lovinescu probitatea (și nu avem motive s-o facem), atunci faptul că îl citează pe Marx de la sursă și de asemeni pe Engels în aceeași lucrare, vol. I pp. 35—37, atîrnă mai greu în balanța judecății noastre.

Dar, în sfîrșit, lucruri ca acestea sînt supuse discuției. Importantă în chip deosebit rămîne orientarea lui Z. Ornea către studiul curentelor de idei. Evident, cele investigate pînă acum sînt prin excelență curente în primul rînd ideologice și numai apoi literare, prin implicațiile pe care indiscutabil le-au avut. O viziune completă asupra mișcărilor de idei în literatura română va trebui să abordeze la un moment dat și curente propriu zis artisti-

ce: romantismul, asupra căruia avem deja o excelență sinteză, realismul, etc. cu atît mai mult cu cît acestea se interferă cu cele dintîi păstrîndu-și deplin autonomia. Dar cu aceasta depășim probabil intențiile programatice ale cercetătorului nostru, care în limite bine fixate, se recomandă astăzi, prin stilul său ideologic, prin limpezimea și maturitatea gîndirii sale și prin bogăția și varietatea culturii de specialitate, drept unul dintre puținii noștri reprezentanți de marcă ai unei istorii literare moderne, în înțeleșul superior de sinteză a evoluției literaturii ca instituție națională a spiritualității noastre creatoare.

anca midia



alecu ivan ghilia: „recviem pentru vii”

În proza sa, Alecu Ivan Ghilia ocolește entuziasmul, împlinirea, exuberanța, trece pe lângă bucurie și fericire fixîndu-se într-o stare de tensiune aprigă, de căutare febrilă a pulsului vieții. Personajele sale străbat întimplări dramatice, viața le arată mai totdeauna o față aspră, neliniștită, de continuă așteptare; la capătul ei, oamenii sînt „smulși cu rădăcina cu tot și-aruncați afară din fîntîna vrăjită, cu apă vie”, și ei uită că au fost lipșiți de joc, de bucurie și de ris. Poate

asa se explica lumina cenușie, vină-tă ce stăpânește atmosfera lipicioasă și sufocantă din proza lui Ghilia. În acest univers, personajele au un mod aparte de a trăi și muri, forțind împrejurări și destine în plin spectaculos și paradoxal.

Ultimul roman — *Recviem pentru vii* — nu se îndepărtează de temele și tehnica proprii scriitorului, ci le consfințește încă o dată; dragostea, destinul, moartea capătă și în această carte valențe crâncene, patetice.

Ca și în *Appassionata*, locul tuturor întâmplărilor este satul — păstrătorul unui amestec de credință și datini strămoșești — cu oameni iuși și aprigi, trăind și murind „după fire și împrejurări”. Firi năvalnice, de o puritate tăioasă, îndrăgostiți de pădure sau cîmp, personajele lui Ghilia ne antrenează în întâmplări năprasnice, în iubiri lipsite de noroc, sfîrșind de cele mai multe ori violent.

Generație după generație se perindă prin viața satului și fiecare îi adaugă o dimensiune nouă, păstrîndu-i grăuntele viu, clocotitor. Scriitorul este fascinat de mișcarea interioară a colectivității sătești care i-a cuprins străbunicii, bunicii și părinții și urmărește cu venerație ritmul ei specific de înălțare și pieire. El simte nevoia să asigure continuitatea generațiilor, să reinvie mereu trecutul și să-l introducă în prezent pentru a desființa grănițele dintre uitare și prezență. Romanul închide în hățișul de întâmplări răscolitoare un poem despre viață și moarte, despre cei „care nu mai pot ajunge altfel pînă la noi cei de deasupra, la care se gîndesc neîntrerupt, decît în acest chip, prin lumina dimineții pe care o trimite prin rădăcinile ierburilor, prin frunzele și florile pomilor, încălzind aerul și îmbătînd păsările care, la semnul tainic venit din adînc, de «acolo», «de jos», din ochiul treaz, se pornesc pe cîntat”.

Scriitorul se simte ales să scoată din uitare pe cei morți „cu inșulele lor de taină și lumină plutînd scufundate pe apa timpului”. Romanul devine o succesiune de

povestiri — ale mamei sale, ale mătușilor și unchilor săi — despre cei dispăruți; personajele retrăiesc mental întâmplările trecute și, pe măsură ce fiecare își dezvăluie o experiență personală, perspectiva se lărgeste, cuprinzînd întreaga viață a satului. Scriitorul simte povara sutelor de ani lăsați în urmă, care-l obligă să-i scoată din uitare; el devine astfel intermediarul, puntea de legătură dintre prezent și trecut, supunîndu-se unui „canon consimțit” de a săpa în adînc, după străbuni. „Trebuie coborît și săpat pe bijbute în întuneric, în mormînte, asta-i legămîntul cu care sint legat. Cineva trebuia să coboare și să sape pămîntul ce se surpă neincetat în urmă, sau se încheagă ca niște insule de ceață”, pentru ca „să nu se piardă nimic din ce trebuie păstrat”.

Romanul capătă o alunecare de planuri, o continuitate a lor — mama, mătușa Catinca, mătușa Domnica, moș Grigore, unchiul Fănică, Bădia, fînțele vii ce povestesc, trec în umbră, poveștile lor sînt adevăratele întâmplări, iar morții — adevărații eroi ai romanului. Personajele se luminează reciproc, povestitorii se regăsesc doar în contactul cu cei dispăruți și în virtutea acestei alianțe nedesfăcute, de după moarte, viața lor capătă adevărata față. Săpînd în adîncul memoriei celor vii, cît și în pămîntul care i-a înghițit străbunii, scriitorul urmează un circuit închis, mereu pe linia simbului de viață ce amestecă prezentul cu trecutul.

Întîmplările petrecute cîndva nu se refac pe o singură direcție, într-o viziune unică, ci își păstrează un mister intrinsec. Fiecare personaj povestește aceleași întâmplări, într-o viziune proprie asupra faptelor, îmbogățind întîmplarea, schimbîndu-i uneori semnificația. Despre viața și moartea lui Vasile Ciobanu, tatăl scriitorului, povestesc toți, fiecare scoțîndu-i la iveală cîte o trăsătură a caracterului, un anumit fel de acțiune și discută cu oamenii, scriitorul urmărîndu-l de-a lungul întregului roman, atras de legăturile acestuia cu timpul în

care și-a desfășurat activitatea de comunist, dar și de relațiile ciudate pe care le-a avut cu mama sa și cu rudele ei. Din amintirile mamei: „Că Vasile răsturna munții. Duduia pământul când călca, cum pășea el pe călcăie, bășos, cu fruntea sus, că parcă mereu se uita la stele și, când izbea cu călcăiul, zicea că izbește să sară scînteii în urmă, să se cunoască pe unde trece el...” Cartea reface destinul unui om care nu și-a tălmăcit sieși niciodată pornirile și faptele, dar a rămas în amintirea tuturor, prezență singuratică, dornică de mișcare, de răsturnări spectaculoase, om de temut, de o mare forță explozivă. „C-așa a fost un om și-așa a avut el parte pe lumea asta, să calce numai în ciuda altora. Un om care-a mers totdeauna împotriva soartei, povestește mama.

Ține minte ce-ți spun. De asta a și murit cum nu mai moare nimeni. În două rînduri. Prima dată a avut viață și s-a-ntors. Nimeni nu se mai întoarce de-acolo, da' el s-a-ntors. Altu' în locul lui murea de cum i-a pus căpitanu bocancu pe ceafă și l-a înfundat în nămol. Nici doctorii nu credeau. El trăia, vorbea la radio de gospodărie, era președinte, și doctorul Danilov se mira cînd îl vedea, cînd se-ntilneau la raion în ședințe și-l striga Lazăr, zicea că-i «Lazăr înviat din morți». Primul comunist înviat din morți“.

Urmărind viața tatălui, scriitorul pătrunde prin povestirile mamei și pe tărîmul bunicilor, al străbunicilor, surprinzînd coincidențe neașteptate în trecerea generațiilor, același mod de a privi viața, dragostea, chiar un sfîrșit comun.

Paginile despre străbunici sînt cele mai bune pe care le scrie Alecu Ivan Ghilia, o îmbinare de tristețe mascată cu parfum de legendă („Biserica străbunicului“, poves-

tea cioplitorului de sfinți, strivit de propria lui operă). Excelente și paginile în care apare fetița scriitorului — „Povestirile Lianeii“ — și cele ce cuprind legătura tainică dintre scriitor și această fetiță ce-i va continua munca de scoatere la lumină a rădăcinilor neamului. Tonul este cînd trist, cînd șugubăț, cînd povățuitor,

Adesea însă romanul lasă o impresie de monotonie, de repetare la nesfîrșit a aceluiași întîmplări și sentimente, de lirism sentimental stagnant. Deși oamenii sînt surprinși în stările lor primare, morțile sînt violente, ca și viețile de altfel, totuși se insistă prea mult asupra lor, subțindu-se adevărata substanță a prozei. Ghilia face abuz cu descrieri de bătăi, de maltratări, de „mirosuri putrede“, aruncînd o lumină întunecată asupra desfășurării faptelor.

Requiem pentru vii rămîne însă un roman original despre o lume de fum și cenușă, adusă în lumina soarelui, în graiul molcom al aducerilor amînte de către cei care nu și pot uita „rădăcinile din adîncuri“.

Oricare ar fi timpul în care s-au petrecut faptele, el este mereu raportat la prezent, reactualizat, povestitorul neuitînd nici o clipă că el a declanșat povestirea și că trebuie să rămînă în ea.

Scriitorul conduce în largul său povestirea fiecărui personaj — care se individualizează chiar din momentul începerii narațiunii — și romanul se naște în fața cititorilor printr-o operație de înmulțire a vocilor, care-i asigură întregirea.

Fraza este cînd repezită, tăioasă, vrînd parcă să cuprindă toată desfășurarea epică într-o singură răsuflare, cînd se liniștește, se tărăgănează, amintind trecerea timpului. Alteori cuvintele sticlesc și se revarsă în salturi, sau se ascund, grele de tăceri și așteptări.

vasile băran: „ancheta”

Nu cred în cărțile realizate pe jumătate, cărți ce închid în materia lor fluidă note false ca niște fisuri.

Cartea lui Vasile Băran — Ancheta — suferă de un asemenea păcat: autorul a ținut s-o facă mai complicată, să caute motivații în timpărilor pe care le scorie, să ră-tăcească într-o intrigă simplistă cu două crime facile care luminează neinspirat povestirile din prima parte a acestui pseudoroman. Căci aceste povestiri formează partea trainică a cărții, suficiente lor in-sele, de un farmec inedit. Dacă Va-sile Băran s-ar fi oprit numai la ele, ar fi dat la iveală o cărticică de o savuroasă inventivitate, pen-tru ceasuri de seară cînd umbrele se amestecă cu lumina și lucrurile pot lua forma închipuirilor.

Epicul acestor bucăți se consti-tuie la granița dintre real și ima-ginar, dintre verosimil și nevero-simil. Protagonistii sînt apariții a-măgitoare sau oameni fără identi-tate ce dispar brusc în avalanșe de apă.

Întimplările se perindă în ritm alert, într-o succesiune de tablouri; nu este timp de poveste îndelungă, astfel încît pregnantă rămîne sta-rrea, un fel de tristețe și nedumerire pentru timpul ce curge și omul cu-prins în el.

În Duminica lucrurilor, roman apărut în 1968 și înrudit cu Ancheta, un personaj spunea: „Timpul trece, și în asta se află marea pro-blemă. Nu a copacilor sau a mun-ților, ci a omului, mă înțelegeți dumneavoastră?” și această eternă problemă apare și în Ancheta. Aici

oamenii capătă forma timpului ce se trece pe neștiute și ei uită că sînt fragmente dintr-un infinit.

Există un avertisment în carte: „Timpul este al tău, timpul ești tu! Timpul curge, curge într-adevăr, dar odată cu tine. Nu uita asta!” Iar în acest timp al omului, care este viața lui, el muncește, iubește, construiește cu mintea existența sa și a celorlalți.

Omul cu ciinele („Clepsidra”) lu-crează la o mare invenție, are o fată care îl iubește și un ciine pri-eten, dar starea lui permanentă este de repaus, de inactivitate; el nu face nimic pentru nimeni și trep-tat își anulează condiția de om lu-înd locul ciinelui. „Oh, somnul, somnul, și nu somnul ci toropeala, lenea, credința nemernică după care timpul curge la infinit! Iată otrava visurilor mele”, se lamentea-ză personajul.

Sisif din povestirea cu același nume are datoria să urce bolova-nul, să nu-și abandoneze munca ce-i dă măsura de om. „Poate că fiecare își are bolovanul lui”, îi spune femeia sa, și oricum „lucrul cel mai de preț e onoarea”. Sisif refuză să urce la nesfîrșit bolova-nul și astfel el intră în imposibili-tatea de a comunica cu semenii săi, rămînînd fără graț.

Alături de aceste probleme grave despre soarta omului, Vasile Băran a adăugat lucrurilor o față răstur-nată, poate cu intenții parodice, poate cu dorința tainică de a scâl-da lumea cu o undă de lirism. Do-minant rămîne un sentiment al am-biguității întimplărilor, o atmosferă de ireal lucid.

Un reporter primește o scrisoare („Scrisoarea”) despre cineva care s-a inecat și poposește în orașul cu nume exotic — Lian — să cercete-ze fapta. Aici oamenii trăiesc în afara timpului, într-o lume incre-mentită, în care o dispariție este i-dentică cu o apariție: „A existat

sau nu? îi întrebam pe cei din Lian. Și ei clipeau și-și duceau mâinile la frunte și își forțau memoria să scoată la iveală măcar un fel de frunză”.

În mijlocul oceanului e o insulă ciudată, locuită de manechine („Manechinul”) care urcă din apă „ca într-un spectacol marin, bărbații semănând între ei, femeile între ele, doi câte doi, perechi-perechi, nimic altfel, nimic în plus, absolut frumoși, purtând pe spate ștampila fabricii care îi produsese”.

Vasile Băran are un umor sec și un fel inteligent de a privi inautenticul, inexpressivul.

Altă dată, el caută să pătrundă în încrângătura sufletelor și atunci scrie mici povești de dragoste („Icebergul”) asupra cărora lasă un val de duioșie și de mister.

Toate aceste mici piese balansează deopotrivă în realitate și în vis. Dar Ancheta nu se termină, aflăm că reporterul a scris două articole despre două crime, că a fost urmărit de nu știu ce rudă a ucigașului și aruncat din tren în perioada inundățiilor. Apoi reporterul petrece luni de zile în spital, în ghips, în stare de inconștiență și acel vis nesfârșit este de fapt șirul de povestiri situate la începutul cărții. Păcat. Nu era nevoie de această explicație prelungită, din care nu aflăm nimic de seamă și care mai mult încurcă.

Și astfel această carte care promite să sfârșească frumos — „cu păsări negre la cingătoare” — căpătă o anume rigiditate în structura ei care-i alterează și cea parte efectiv realizată.



probleme ale criticii

1) dincolo de definiții

De mai bine de o sută de ani, toți cei care s-au îndelețnicit cu comentarea scriitorilor au încercat, sub o formă sau alta, să-și definească demersul; de la simpla idee de comentariu-conversație (vezi „Les Causeries” ale lui Sainte-Beuve sau termenul englez de „eseu convențional”) pînă la cea, mai recentă, de „metalimbaj”, doar aparent mai complicată, critica literară a cunoscut o lungă suită de etichete (unele mai răsunătoare, altele mai discrete), o alta și mai lungă de rețete, multiple adjective sub formă de epitete și, mai nou, un grandios tabel de clasificări cu multe căsuțe goale care își așteaptă — ca și tabelul lui Mendeleev — descoperirea de noi locatari. Dar, cu toate reducățiile sau excesele critice, a rămas o îndelețnicire vie, și astăzi este fără îndoială mai înfloritoare ca oricînd, cu o reală forță de atracție asupra publicului și, mai cu seamă, asupra mînuitorilor de condei. Nu numai că își găsește batalioane întregi de discipoli, dar o mulțime de scriitori se transferă de bună voie și nesiliți de nimeni din domeniile lor personale pe acest teren al jocului de-a metalimbajul (prozatorii își abandonează romanele și scriu cărți de critică sau

teorie literară, poeții, în recreația versurilor — fugind de rime și de alte noțiuni plicticoase de prozodie sau retorică, fie ea și modernă, devin aprigi foiletoniști, dramaturgii polemizează cu ei înșiși, cu confrății ba chiar cu toată lumea, numai polemică să fie, deși se numește dialog critic. Toate se pot vedea la noi și oriunde: de la noi și de oriunde: de la Robert Penn Warren la Ilie Constantin, fenomenul este frecvent și binecunoscut).

Dar, dincolo de această prolifera-re, uneori justificată, dar fără finalitate prea solide, există o reală gravitate pe care înconjoară astăzi ochiul critic pe trei traiectorii diferite: una, determinantă, am putea spune, pentru condeiul care și-o asumă: *selecția temei*. Ea este punct de pornire și sprijin, gest al primei alegeri, autentic și condiționat de afinități speciale. În fața acestui gest se produce prima mare „deschidere” a operei. *A doua traiectorie este cea stabilită între critic și autor*, indiferent dacă acesta aparține istoriei sau prezentului. Aici începe partitura mării subtilității, dialogul misterios pornit în intenții și incertitudini care se vor lumina treptat și vor deveni în final discurs despre operă, stabilindu-i structura semnificativ estetică. *O a treia traiectorie este cea dintre public și critic*, bazată mai puțin pe legături tainice. Ea este o ofertă și poate deveni și un ghid al unui muzeu imaginar și o busolă a gustului.

Desigur, acestea sînt traiectorii ideale, și avem dreptul să ni le imaginăm astfel chiar dacă în procesul alcătuirii actelor de cultură autenticitatea lor dispăre îndărătul altor rațiuni: rațiuni editoriale, care indică o temă, graba de a o primi pentru a nu scăpa prilejul; rațiuni de timp, care reduc fenomenul lecturii și al înțelegerii, lipsa de onestitate față de public cărui (gîndesc unii) i se poate spune orice și în orice formă. Sigur că alunecăm între extreme, dar nu pentru a nega valoarea actului critic, așa cum se manifestă el acum și aici, ci pentru a semnala că, dincolo de

onestitatea obligatorie unei astfel de îndeletniciri, există un gust accentuat pentru critică, mult mai extins decât odinioară și care s-ar cere respectat. Publicul este termometrul sigur al acestei fascinații (Căutați în librării cărțile din colecția „Idei“ apărute la Editura Univers! nu le veți găsi; căutați monografiile scriitorilor anunțate la rubricile „Semnal“! Sînt epuizate. Chiar și culegerile de foiletoane sînt căutate. Mărturisim că, dacă n-ar fi recenzile din revistele literare, nici nu am ști exact ce cărți au apărut. Dar tirajele sînt o altă problemă și există probabil o fortăreață bine străjuită care le decide cu strașnică zgîrcenie; mai exact: nevoia de informație și de formație deopotrivă, senzația că noul bîntuie nu numai în literatură, ci și în comentarea și interpretarea ei, nevoia de a-și confrunta opiniile proprii — cititorul fiind prin condiția lui o entitate receptivă și critică în același timp). Evident, această condiție specială a criticii este determinată și de complexitatea noilor structuri literare care au înlăturat efectul contemplației facile și au deschis drumul marilor întrebări despre om, despre condiția umană, despre conștiința literaturii în sine. Această complexitate a generat un nou mod de lectură, diversificată și aprofundată, care nu se manifestă numai în raport cu literatura secolului 20. Dimpotrivă, întoarcerea la clasici este mai atentă și mai puternică decât oricînd.

Numai că francezii îl citeau altfel pe Racine, cititorii englezi au altă conștiință a tragismului lui Shakespeare, Tolstoi înseamnă mult mai mult decât acum 50 de ani, iar noi, la rîndu-ne, îl înțelegem altfel pe Dimitrie Cantemir. S-ar putea deci afirma că astăzi critica literară înseamnă în primul rînd un nou mod de a citi, și fără îndoială acesta nu este ultimul. Ideea de „operă deschisă“ nu mai este pentru nimeni un semn de întrebare.

2) dincolo de metode

Tabelul clasificator de care vorbeam mai sus nu ne-a atins decât în treacăt, ceea ce nu înseamnă că în critica românească nu există tendințe diverse, metode diverse, criterii diverse. Această diversitate se constată izolat, o consemnare publică și o stabilire de traiectorii nu a fost dată de vileag. Din prejudecăți, din temeri? Nu se poate ști! Poate numai din comoditate. Sau pentru că nu există decât două locuri în care critica este o activitate aproape cotidiană: Universitatea și redacțiile. E adevărat, ambele canale debușează în librării, dar evaporarea este mult prea rapidă pentru a intra în conștiința publicului cititor. Din fericire, între Universitate și redacții nu există un divorț total. Profesorii își fac cunoscute nu numai studiile ample, ci și opiniile legate de fenomenul literar curent. Sigur, dezbaterile lor în presă au un caracter mai teoretic, ușor abstract, dar produc sau încearcă să producă o ordine necesară. Și, cum în ceea ce ne privește nu considerăm că există linii ferme de demarcație între istorie, critică și teoria literaturii (poate doar stilistica să constituie aici un corp analitic deosebit, dezlegat de istorie, nu însă și de teorie și, în treacăt fie spus, nu văd de ce ne-am teme de stilistică, ea fiind foarte puțin prezentă la tipar), glasurile izolate de îngrijorare academică (Acad. Prof. Dr. Docent Alexandru Dima) față de o aşazisă uitare sau lipsă de importanță acordată istoriei literare sînt cel puțin nejustificate. Practic nu s-a scris încă monografia care să nu aibă capitolul ei bine definit de istorie literară, privind personalitatea și epoca autorului, nu a apărut vreodată un studiu de teorie a literaturii care să se despartă total de istoria și evoluția conceptelor (dar atenție! aceasta este tot o problemă de istoria literaturii, chiar dacă nu pentru toată lumea!) și nu există nici o revistă literară care să nu pu-

blice cel puțin lunar un material de istorie literară.

Dacă se are în vedere și faptul că profesorii de istoria literaturii își tipăresc cursurile (unele devenind chiar lucrări fundamentale ale criticii literare, în care se include firește și istoria, cum ar fi „Literatura română între cele două războaie mondiale” de Ov. S. Crohmălniceanu), probabil că și Lanson ar fi foarte fericit dacă ar putea să o afle și dacă firește n-ar fi refractar la înțelegerea noilor moduri de abordare a fenomenului literar.

Problema metodelor (a acestor noi moduri de abordare) nu este de loc din cele mai simple și nici nu i se poate da o rezolvare grabnică. Dar, dincolo de metode cu statut declarat și niciodată aplicabile tuturor operelor, trebuie avut în vedere că literatura este cea care formează critica, sensurile ei trezesc noile întrebări ale criticii în funcție de actualele concepții despre lume și artă.

Pe un plan limitat, opera literară își cheamă singură modurile de lectură posibilă — și de aici metodele. După părerea noastră o minuțioasă analiză stilistică a prozei lui Liviu Rebreanu nu ar duce la nimic. În schimb, stilistica și sociologia, de pildă, pot fi unghiuri de privire fructuoase pentru arta lui Mihail Sadoveanu; unghiuri de privire ce nu se suprapun, neconfundându-și criteriile, dar posibile amândouă într-un șir de exegeze sadoveniene.

Dincolo de metoda aleasă, „critica este obligată (s.n.) să surprindă opera în unitate și totalitate, în comunicarea concretă a aspectelor sale particulare” (Serge Doubrovsky — *Pourquoi la nouvelle critique*). Nu am ales citatul pentru a semnala vreo perfectă noutate, necunoscută pînă azi, ci pentru că ne simțim bine în compania unui asemenea critic care scrie o carte de 250 de pagini despre problemele criticii actuale franceze, amestecînd entuziasmul cu maliția și cercetînd cu luare-aminte pozițiile și finalitățile lor. O asemenea carte ne lip-

sește, o carte curajoasă care încă poate greși uneori din goana condeiului, rămîne totuși o mărturie. Noi acceptăm încă, după cum se pare, inversul unei „Conjurații a tăcerii”.

Așa dar, dincolo de metode, rămîne metoda onestă, fidelă dar și strălucită, prin care se produce apropierea de literatură, dar nu o apropiere oarecare, ci una cu finalitate, care are ceva de comunicat în legătură cu un anume univers literar, în absența căreia înțelegerea acestuia ar rămîne păgubită. În afara unei asemenea condiții nu ar trebui să apară nici o carte. Chiar dacă punctul ei eventual de pornire este onest în modestia lui. Astfel, ar fi putut lipsi antologia comentată a lui Marin Bucur: „Blaga — Dor și eternitate”, inițiativă laudabilă, dar care nu se justifică, necercînd de granițele unor afirmații călduțe și inutile într-o temă de mare dificultate a operei lui Blaga. Interesant ni se pare genul de exegeză care ar putea da în multiple cazuri rezultate remarcabile, mai ales pe teren teoretic. De pildă, o sistematizare a semnificațiilor termenilor călinescieni de teorie a literaturii l-ar scuti de foarte multe nedrepte comentarii ce s-au făcut auzite în ultima vreme.

Dincolo de metodă, sperăm găsirea semnificațiilor, a „sensurilor valabile cum le-ar numi Lucien Goldmann: „sensul valabil este cel care permite să regăsești coerența întreagă a operei” (Le dieu caché).

3). genurile

monografia

Și exemple strălucite în materie de monografii, din fericire, există. Nu ne vom întoarce pentru ele la clasicele monografii ale lui George Călinescu, nici la atît de îndelung aclamata „Opera lui Alexandru Macedonski” de Adrian Marino, ci la mai apropiata carte a lui Mihail Petroveanu: „Bacovia”. S-a vorbit la timpul potrivit despre această scriere, dar nu ne putem opri să nu

revenim la ea pentru a marca tota încercuire a universului baco-vian, deosebita grijă a semnificațiilor, analiza tematică deosebit de atentă. Astfel încît este greu de înțeles de ce, contemporană cu ea, monografia lui Mihai Drăgan despre *Bogdan Petriceicu Hașdeu* este atât de lipsită de orice strălucire. Nimeni nu cere aplicarea unei metode în genul tematismului preferat de M. Petroveanu, operei lui Hașdeu, dar o lipsă totală de metodă este o tristă întoarcere îndărăt; absența unei structurări nu poate servi o personalitate fascinantă și miraculoasă care se numește în literatura română Hașdeu. Merita mult mai mult.

E adevărat, monografiile merituoase sînt rare, așa încît cea despre „*Ion Vinea*“ a Elenei Zaharia merită un semn de atenție. Indiferent dacă sîntem sau nu de acord cu toate judecățile pe care și le asumă autoarea, trebuie să-i recunoaștem, în afara meritului sistematizării (care nu are valoare determinantă; existau multe alte moduri ingenioase de a structura o carte despre Ion Vinea), faptul de a fi „avut ceva de spus“, ceea ce nu este deloc lipsit de importanță. Și, mai ales, este o carte bine scrisă.

Tot contemporane sînt și monografia lui Ion Bălu: „*George Călinescu*“ și micromonografia „*Cezar Petrescu*“. Sînt cărțile unui istoric literar tradițional, onest, ale cărui informații laborioase — utile marului public — pornesc dintr-o frumoasă conștiințiozitate profesională. Norocul, pentru George Călinescu, este cartea lui S. Damian: „*George Călinescu — romancier*“. De fapt norocul este al nostru, pentru echilibrarea fenomenului de receptivitate a literaturii. (Altminteri ne vom vedea siliți să sugerăm editurilor înființarea unei colecții comune care să se numească „Restituiri“).

În materie de monografii dedicate scriitorilor străini avem, probabil, temeri — și sîntem foarte modești. Nici nu ne încumetăm și nici nu avem pretenții! Sîntem în stare să apreciem numai titlurile,

fiindcă sînt foarte puține. Și, totuși, există o carte de Sorin Alexandrescu, „*Faulkner*“, de care ar trebui să ne amintim mereu. Este, cred, cel mai strălucit exemplu în materie, iar modul cum a fost primită această carte dovedește lipsa de prejudecăți în privința noilor metode, cînd acestea alcătuiesc pagini de interpretare remarcabile. Dar cu o singură floare...! Cu atît mai mult cu cît această carte are peste doi ani. Între timp, am ris și ne-am întristat deopotrivă cu un „*Marcel Proust*“ scris de Mircea Berindei. Greu de suportat atîta naivitate a formulărilor, atîta candoare a judecăților. Și dacă cu un asemenea ton ar fi fost abordat un Jean Giono, și tot am fi vrut mai mult.

Dar această dulce și melancolică biografie ilustrată prin operă sau invers, această sensibilă atingere a operei în lumina biografiei, în relație cu unul din fondatorii noii structuri romanțate, *cui prodest*? Cu siguranță, vor fi fost oameni care nu vor fi auzit de Proust, dar nici măcar lor nu li s-a oferit o imagine apropiată de realitate, nici a omului, dar-mi-te a scriitorului. Un monden bolnav și melancolic, atent la niște simetrii de construcție, și la niște daruri ale privirii, obsedat de dragoste și moarte nu este oare înfiorător de puțin pentru Marcel Proust? Dar sperăm, firește sperăm în „Restituiri“ sau în traducerea unor exegeze ilustre, ceea ce nu-i totuna cu critica literară.

eseul

Dacă cele semnalate mai sus pendulează între izbînzii și timide încercări reușite, există un gen manifestat arareori în forma sa deplină (și nu numai la noi), tot un soi de „încercare“ dar etimologică, *eseul*, care pe cît este de „rara avis“ pe atît este de izbit. Și poate nu ne-am fi oprit asupra lui (și de data aceasta, căci am făcut-o mai amplu cu ocazia apariției *Spiritului și literei* lui Alexandru Paleologu) dacă nu ne-ar fi bucurat nespus, cu acea rară bucurie pe care

numai spiritul o poate percepe, apariția unei cărți cu aspectul cel mai modest din lume, care se intitulează „*Despre pasiuni*” și este semnată de Nicolae Balotă. Rar o lectură atât de agreabilă, căci sub aparența unei infinite delicateți se naște un dialog de suflet pe teme grave. Colecția se numește: „colocviile adolescenței” și lucrul ar fi putut să fie caraghios. Dimpotrivă: curățenia și limpezimea ideilor calde au la Nicolae Balotă ceva din albul unei adolescențe eterne, albul, acea sinteză a tuturor culorilor și a tuturor dimensiunilor. Numai marile profunzimi pot isca spații albe de hegemonie împăcată între suflet și cuvânt.

Cîtă neașteptată purificare produce o asemenea carte după o multitudine pestriță de așa-zise eseuri, găzduite cu generozitate de presa noastră literară și care nu înseamnă nimic, dar absolut nimic. Cu toate acestea ele devin cărți, culegeri, iar autorii lor scriitori. Nu ne vom înfrista citindu-i.

Aș adăuga, nu pentru că ar exista vreo înrudire, ci doar pentru că stă tot sub semnul unei deosebite intenții intelectuale și al unei deosebite delicateți, aproape poematice, „*Recurs*”-ul lui Laurențiu Ulici, o carte pe care personal n-aș considera-o un debut. Laurențiu Ulici este un condei format. Poate uneori furat de propria-i profunzime este prea ușor entuziasmat, alteori ignoră fapte și cărți din motive care ne scapă, dar de cele mai multe ori este o busolă dreaptă și un analist de mare finețe.

studiul

a) *Studiul critic*

Consecvența în analiză e un lucru rar și de preț. Atent la premiză, să știi să construiești impecabil sistemul din argumente strict intelectuale, chiar dacă el este destructiv, chiar dacă vrea să răstoarne etichete, să răscolească sertare și rafturi cu o ordine de mult stabilită. Iată marea dexteritate a lui Alexandru George. O natură evident

polemică (și polemică scutită de răutăți și malițiozități nu există), cu o nevoie constantă de interpretări noi, cu spirit critic în sensul cel mai exact al cuvîntului, scrisul lui Alexandru George nu e merit să producă ușoare înclinări din cap, afirmative sau dubitative, ci să incite. Noțiunea de adevăr al interpretării la Alexandru George este totuși una foarte personală.

Opera nu există decât prin *receptare*, or *receptarea* nu este unică. Și, desigur, Alexandru George își oferă propriile moduri de receptare, propriile credințe artistice. Dacă ecoul lor ar fi avut aceeași ținută intelectuală, cu siguranță că s-ar fi născut unele din cele mai fructuoase dialoguri din ultima vreme. Autorul pare a nu disprețui așa ceva. Dar, din păcate, confrății au ripostat destul de dur. Cît de greu se cunosc noțiunile intelectualității în polemică! (Poate n-ar strica un dicționar, numai să nu-l facă Adrian Marino, căci pe vremea cînd era un polemist înfocat n-am văzut ceva mai ridicul decât așa-zisele sale „malițiozități”, mai exact spus impoliteți, la adresa lui Sorin Alexandrescu, pentru a nu cita decât una din ciudatele sale bătălii cu morile de... hîrtie!).

„*Semne și repere*” rămîne o carte importantă, chiar dacă ne place sau nu.

b) *Studiul de istorie*

Cercetările de tipul celor de care se ocupă Z. Ornea merită toată stima. Mai întîi se cuvine să menționăm consecvența: și încă o dublă consecvență, una ce ține de subiectul tratat, cealaltă de metodologie. Studiul sociologic al literaturii ar putea părea astăzi riscant, pentru că discutarea în sine a conceptului de sociologie cuprinde nenumărate fluctuații. E drept, epidemia nu ne-a atins încă, dar puteau să ne atingă anumite scheme de acum 10—15 ani. Nu este cazul lui Z. Ornea, „*Studii și cercetări*” este un volum interesant, o reală contribuție la înțelegerea unei etape deosebit de importante din istoria literaturii române.

c) *Studiul de consemnare* (literatura actuală)

Al doilea volum din „*Poezi contemporani*” de Aurel Martin vine să completeze un fișier critic. Dacă asemenea luări de conștiință critică s-ar produce mai des și mai susținut am avea poate un lucru de a cărui absență ne plîngem de multă vreme: o panoramă a literaturii noastre actuale.

d) *Studiul teoretic.*

Preocupările teoretice în jurul romanului sînt astăzi aproape cele mai frecvente; ele întrec uneori lungă fascinație a cercetării structurilor poetice.

Semnalăm și la noi două asemenea studii: unul nesemnificativ, semnat de Traian Liviu Birăescu: „*Condiția romanului*”, celălalt interesant prin încercarea de sistematizare într-un domeniu vast și abrupt care este romanul contemporan: „*Semnele romanului*” de Ion Vîtner. (Nu ne putem abține să nu constatăm o monotonie a titlurilor: se pare că trăim în epoca „semnului”; nu sînt oare prea multe „semne”?; dar, oricum, mai bine așa decît un „*Contemporan critic*” scris de Vlad Sorianu; vagă scuză acest titlu pentru o eterogenitate care nu trebuia să alcătuiască o carte).

4) și totuși, universitarii...

Termenul poate părea supărător, dar îl folosesc anume pentru o perfectă reabilitare a lui. De fapt, la drept vorbind, la noi nici nu a fost vreodată nevoie de așa ceva. Nuanța pejorativă vine din disputele din Franța (de la Thibaudet) învechiții, „paleocriticii” erau universitarii. La noi, oricît de surprinzător ar părea, este, de fapt, invers. Cu excepții care nu interesează pentru că nu se manifestă

public decît prea rar (sigur, există și un Gh. Brăescu, dar inofensiv, pentru că afirmațiile sale tipărite provoacă zîmbete, iar cursurile lui o invincibilă plictiseală; și apoi nu face școală). Și cu amendamente, pentru că printre promotorii Noii critici franceze există o mare doză de teribilism. În timp ce critica modernă românească este universitară în sensul cel mai elevat, și deschisă în sensul celei mai adevărate actualități teoretice. Sigur, noi nu putem vorbi de o „nouă critică”, ne-au lipsit din fericire și polemicele grandilocvente și atitudinile extremiste reprobabile. Simțul măsurii a introdus pe nesimțite o perfectă seriozitate în studiul teoretic și practic al literaturii. Cu o singură mare absență: literatura română contemporană. Timpul nefiind pierdut, nu trebuie scurse semnale de alarmă.

Și totuși universitarii sînt autorii celor mai bune, celor mai îndrăznețe cărți de teorie, istorie și critică literară. Nicăieri informația nu dublează mai bine spiritul formativ. Nicăieri analiza nu se împletește mai armonios cu cunoașterea fenomenologiei literare. Singurele cărți în care conceptele și semantica literaturii în genere sînt utilizate și explicate în toată profunzimea lor.

Pentru literatura română, cărțile lui Paul Cornea și Ovid S. Crohmălniceanu sînt remarcabile. Nu ne îngăduim să revenim asupra lor în cîteva fraze expediate. „Literatura română și expresionismul” este însă una din dovezile adevăratei situații și interrelaționări a fenomenului literar.

Este ceea ce am numi o *critică de structură*. Am mai semnalat: *Proza poetică românească în secolul 19-lea* de Mihai Zamfir, carte care a trecut aproape neobservată de critica foiletonistică, această specie șovăitoare și imprecisă, pe care un Roland Barthes o numește „critică de lansare”. Ciudată lansare care se îngrijește mai mult de un Marian Popa (în treacăt fie spus, tot universitar), mai atractiv prin ponderea cancanului și superficială

lității decât un Mihai Zamfir, ce-i drept mult prea serios, dar nu mai puțin interesant.

În ceea ce privește literatura comparată, fi datorăm lui Romul Munteanu remarcabila sinteză analitică (dacă putem promova un asemenea termen), „*Literatura europeană în epoca Luminilor*“, lui Matei Călinescu, o carte fundamentală despre *Clasicismul european* și cuplului Dan Grigorescu—Sorin Alexandrescu: „*Romanul realist în secolul 19*“.

Dincolo de vitalitatea ideatică, fiecare din aceste cărți are o individualitate stilistică pregnantă ca și o organizare deosebită. Cît de departe sîntem de frecvențele aglomerări de cronici, numai cărți să iasă!

Deși, există și aglomerări fericite, de pildă „*Calmul valorilor*“ de Virgil Nemoianu.

În materie de teoria literaturii, Silvian Iosifescu a oferit publicului două cărți: „*Construcție și lectură*“ și „*Literatura de frontieră*“, punînd în discuție o tematică importantă într-un spirit alert și pătrunzător.

Aș încheia aceste semnalări cu un grup de trei cărți pe care le consider ca făcînd parte dintr-o aceeași familie, poate pentru că se ocupă de literatura stărilor de conștiință: *Alegoria și esențele* de Vera Călin (Cît este de ciudat ca în prezența unei asemenea cărți, un cronicar stimabil al „României Literare“ mai confundă încă noțiunile de alegorie și parabolă!), „*Farsa tragică*“ de Romul Munteanu și „*Lupta cu absurdul*“ de Nicolae Balotă. Este poate înțelegerea cea mai echilibrată și mai judicioasă a fenomenului literaturii occidentale de azi, pe lângă care nu putem trece nepăsători și nici ignoranți.

Această așa numită critică universitară este singurul teritoriu în care am scăpat definitiv de impresionismul facil sau impetuos, producător de incoerență.

Peisajul este complex și deloc întristător, pentru că dacă n-ar fi mărăcinii nu am ști să realizăm marea pădure!

5) reproșuri, doleanțe, paradoxuri

Dacă măcar am fi cu toții de acord în ceea ce cerem de la critică ar fi foarte bine, dar nu este tocmai așa. Glasurile sună divers și contradictoriu: „Critica să fie scrisă simplu, alb“ se opune lui „Dar aceste critic nu are strălucire stilistică!“; „Critica trebuie să înformeze, să povestească o carte!“ se bate cap în cap cu „Cum e posibil ca în această cronică să se povestească conținutul cărții... Sau: „Criticul trebuie să fie obiectiv, distanțat de operă“ se încrucișează cu „Absența personalității criticului, a atitudinii sale față de fenomenul în cauză este dăunătoare“. Sau „goana după structuri este de-a dreptul nocivă“ față în față cu: „Această scriere nu urmărește nici un sistem“ și așa mai departe. Toate paginile revistei nu ne-ar ajunge să epuizăm aceste formulări.

Cu toate că unele lucrări ar trebui să fie clare pentru toată lumea: nu se poate face critică în afara unui sistem ideologic limpede, nu se poate face critică cu prejudecățile stilistice ale secolului 19; nu se poate face critică în afara unei depline onestități, nu se numește critică activitatea de comentare din care nu rezultă *specificul* (semnificativ și estetic deopotrivă) al scrierii sau fenomenului literar abordat. În comentarea acestui specific intră *judecata de valoare*: numai în urma acestui act se poate spune DA sau NU (mai ales în critică *lansăm*, pentru că nimeni nu mai are astăzi nevoie de un DA sau NU în raport cu Rebreanu), sau se poate stabili configurația unei esențe artistice, în interiorul *literarului* și în afara lui.

Dacă am adăuga la aceasta faptul că literatura este o profesiune și nu o suprafață, probabil că s-ar putea evita superficialitatea criticii. Iar dacă, pe deasupra, fiecare critic și-ar gândi cu atenție sistemul conceptual am scăpa de confuzii regretabile. Nimeni nu se poate

împotrivi unor asemenea doleanțe care ne-ar scuti de formulările grăbite și paradoxale pe care le-am citat mai sus. Până atunci, ne dorim dezbateri ample, susținute, intelectuale, pe măsura răspunderii noastre.

6) concluzii.

Firește că o schițare pe câteva pagini a unor probleme legate de fenomenul criticii nu are de ce să pretindă concluzii. Una totuși se impune, mai mult ca o subliniere a unei constante creatoare. Critica românească este cel mai profund legată de *tematism*; o formă spe-

cială de *tematism* supus *impresionismului*, dar care uneori s-a dovedit valid. Este oare suficient pentru secolul 20? La această întrebare ne-au răspuns cărțile și tot ele ne vor răspunde, în viitor.

P.S. Se poate să fi fost omise din aceste semnalări, cu rost de exemplificare, cărți remarcabile, așa cum tot atât de bine se poate să fi ignorat fără voie niște mediocrități. Lucrul nu are nici o cauză programatică, ci doar una obiectivă. Nimeni nu poate cunoaște tot, iar în ceea ce mă privește nu scriu decât lucrurile pe care le cunosc. Așa încît eventualele absențe să-mi fie iertate!



al. husar

criza esteticii occidentale^{*)}

I

În același timp secolul unor grave mutații sociale, politice și ideologice și al unor noi și largi perspective privind dezvoltarea culturii și artei, secolul XX pune estetica în fața unor noi și aspre încercări. Pe de o parte, gândirea estetică a vremii nu mai poate ignora procesele vii ale evoluției contemporane a artei, care parcurge una din cele mai agitate etape din istoria ei; pe de alta însăși soarta acestei științe, ale cărei domenii sînt în litigiu, e pusă în joc...

Dacă o teorie a frumosului propriu-zis, pentru care estetica vremii nu mai arată un special interes, părea acum tardivă, sau anacronică (dacă nu imposibilă), o teorie a artei, independentă de științele care-i pot veni în sprijin, devenea cu atât mai mult necesară cu cît — irezolvabilă în secolul al XIX-lea, opoziția dintre frumos și artă în pragul veacului nostru izbucnește din nou...

De aci tot mai evidentă tendința de a separa cele două principii în opoziția cărora culmina de fapt criza esteticii post-kantiene în pragul noului secol.

Încă în ultimii ani ai secolului al XIX-lea enigma creației artis-

tice atrage îndeosebi atenția cercetătorilor și — prin concursul unor discipline conexe — estetica e în fața unui grup de probleme privind analiza conținutului artei, evoluția spirituală a creației artistice, rolul ei social, sau legile care conduc și explică procesele artei, ca probleme în afara sferei frumosului și externe esteticii tradiționale.

Dacă estetica speculativă, cu Jonas Cohn, care publică în 1901 o Estetică generală (*Allgemeine Ästhetik*) și estetica psihologică, cu Müller-Freienfels care tinde spre o psihologie a artei ne apar mai ales confuze și amorse, e tocmai fiindcă aci, pe de o parte, concepția artei e subordonată noțiunii frumosului, și aceasta din urmă este, la rîndul ei, cum scria Tagliabue,¹ confuză și nedeterminată, tocmai fiindcă e considerată în funcție de artă...

O nouă distincție se impunea, deci, bazată pe disocieri mai aștindci între artă și frumos pe de o parte, pe de alta între artă și emoția estetică, pe care o trezește. Dacă nu e adevărat că arta apare și ia o formă sau alta numai în vederea unui ecou subiectiv, pe care-l produce, și formele în care se exprimă sînt determinate mai

* Fragment din *Metapoetica*, sub tipar.

¹ Guido Morpurgo-Tagliabue — *L'esthétique contemporaine*, Milano, 1960.

ales de condițiile ei obiective, o inversare a perspectivei esteticii se dovedea necesară. După cum, în același timp, dacă în mod științific e cu neputință a înțelege creația artistică prin efectul ei psihologic, și există o dialectică specială a creației artistice, condusă de legi cu totul diferite de acelea ale emoției artistice, o teorie a artei, pe criterii obiective, se impunea de la sine.

În legătură cu recunoașterea acestui fapt a putut preconiza Max Dessoir ceea ce numea Tudor Vianu „o nouă poziție obiectivistă în problemele artei“.

În *Contribuții la estetică* (*Beiträge zur Aesthetik*, 1899—1902), în *Estetica și știința generală a artei* (*Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 1906) și apoi în revista sa cu același titlu (*Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, — o vreme singurul periodic mondial dedicat problemelor esteticii, — ca și în culegerea sa de studii și eseuri, *Beiträge zur Allgemeinen Kunstwissenschaft* (1929), Max Dessoir dă expresie tendinței de a separa cele două domenii, dintre care indeosebi cel al artei, extins prin concursul unor cercetări de amploare privind problematica sa specială, depășea în mod flagrant sfera estetică.

Pornind — și el — de la psihologism, dar evoluind spre un punct de vedere obiectiv în investigația științifică a artei, Max Dessoir sparge ghiața. El dă — în primul rând — o critică radicală a esteticii „simpatiei“ și — în fond — a esteticii filozofice în genere. Supune unei riguroase analize conceptul esteticii și stabilește în același timp noi distincții între cele trei concepte fundamentale (frumos, estetic, artă), care nu pot fi identificate în cuprinsul unei științe unice. Sentimentul estetic nu e, de fapt, cu necesitate legat de creația artistică, putînd rezulta și din contemplarea unui peisaj natural. Creația artistică, la rîndul ei, nu se epuizează în sfera esteticii. Ea implică o angajare con-

cretă și în sfera vieții sociale, a vieții umane, religioase etc. A reduce, deci, arta la înfățișarea ei pur estetică înseamnă a o considera parțial, în mod arbitrar. Nici esteticul nu se rezumă la artistic, nici artisticul nu se epuizează în estetic...

În baza acestor premise Dessoir — relevînd totodată incompetența unei pure teorii abstracte a esteticii generale în problemele concrete ale artei, smulge sfera artei din domeniul esteticii și bazîndu-și concepția generală a artei (care ia în studiu marile valori umane pe care — în diversitatea ei — arta are nobila misiune de a le exprima), divide principala sa operă în două părți: întâia, Estetica, și a doua, Știința generală a artei, rezervîndu-i acesteia sfera artei în complexitatea problemelor sale.

Paralel, Hugo Spitzler, în *Untersuchung zur Theorie und Geschichte der Aesthetik* (*Cercetare asupra teoriei și istoriei esteticii*, 1903), cultivă ideea unei științe a artei avînd ca obiect fenomenele artistice sub aspectele lor eteronome. Cum prin însăși esența ei, arta poate stîrni efecte considerabile, care sînt în afara esteticii și care nu pot fi concepute de ea, arta depășește limitele pe care i le impune estetica.

La rîndul său, R. Hamann — în baza distincției dintre frumos și estetic și inclusiv dintre estetic și artă — în Estetica sa (*Aesthetik*, 1911) reduce — într-un sens — frumusețea la formă (proporție, ritm, simetrie etc.). Dar, prin natura ei, arta satisface și unele interese morale, religioase etc. Și ca atare, de cele mai multe ori, ilustrare de idei, arta nu e în genere pur „estetică“, și cu atît mai puțin cu necesitate „frumoasă“.

În același sens, Worringer, în celebra-i lucrare *Abstracție și intropatie* (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) admite că legile specifice artei n-au pricipial nimic comun cu estetica frumosului natu-

ral² Și — mai tranșant în lucrarea sa *Formprobleme der Gothik*, 1911, observind că estetica își extinde autoritatea asupra întregii complexități a artei și — plecând de la „principiul sărac al frumosului“ — caută să explice și lucrurile care au o altă bază decât frumosul — arată că utilitatea ei devine pagubă („folosul ei nu va fi decât iluzoriu“) și dominația sa devine o „uzurpare insuportabilă“³. Estetica e incapabilă de a extinde investigațiile sale asupra întregului ansamblu al artei. Astfel, o separare definitivă a esteticii și a științei artei e — după opinia sa — o chestiune de urgență pentru investigația științifică a artei.

Dacă „revolta împotriva unilaterității esteticii“ viza aci „un cimp de investigație“ mai larg și o instrumentație mai suplă, în conformitate cu fenomene artistice vechi și recente, neluate în seamă de către teoreticienii frumosului“⁴, ea atinge un moment categoric mai grav odată cu Utitz.

Poziția lui Utitz coincide de fapt cu aceea a lui Worringer. Răspunsul este același: Esențialul în artă nu se cuprinde în momentul estetic, și punctul de plecare al investigației n-ar fi, deci, estetica. Dacă Worringer nu trage însă concluziile care derivă de aci, „revolta“ lui Utitz duce efectiv la o adevărată ruptură. Chiar dacă — în ce privește importanța esteticului — în opera sa apar contradicții și ezitări (uneori crede, alteori nu că elementul estetic ar fi esențial sau de importanță capitală în artă), având — în concepția sa — facultatea de a încorpora și transmite valori care depășesc sfera esteticii, arta nu poate fi redusă la elementul estetic. Și astfel incapabilă să explice în fond arta (dacă plecând numai de la momentul estetic, noi n-am fi în măsură de a aborda fenomenele cele mai importante ale

evoluției sale și n-am găsi calea care să ne conducă la înțelegerea autentică a operei), estetica va ceda aci locul „științei generale a artei“, care își află în Utitz un fanatic adept.

Dar, „revolta“ lui Utitz are — și ea — un caracter limitat.

În *Bazele Științei generale a artei* (*Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 1914—1920), opera sa capitală, — pe linia lui Dessoir, Utitz plasa în fond știința generală a artei alături de estetică. Aceasta din urmă avind să îmbrățișeze exclusiv sfera existenței estetice, ca estetică pură, căreia i se refuză capacitatea de a epuiza conținutul real și complex al creației artistice, cu un cuvânt, studiul artei rămânea o știință a frumosului în genere și a legilor lui, menținându-și astfel domeniul ei propriu. Ca o știință aparte, alături de estetică, însă, știința generală a artei nu exclude raportul problemelor artei cu cele ale esteticii, ci stabilește cu ea un acord relativ. Sancționat — într-un sens — la primul Congres internațional de estetică de la Berlin în 1913, dedicat special studiilor de estetică și știință generală a artei, în spiritul lui Dessoir, care-l prezida, și adoptat în curînd oficial la Sorbona prin crearea catedrei de „estetică și știința artei“ pentru Victor Basch, acest acord se menține — în principiu — pînă la al doilea Congres de estetică și știința artei, organizat la Paris în 1937...

II.

Dacă era vorba aci însă de o simplă scindare, am putea spune — fizică, mai exact, de o desprindere a domeniului artei din sfera esteticii (în vederea unei mai adînci stăpîniri cedate „științei generale a artei“), criza esteticii cunoaște acum forme mult mai acute, depășind cadrul unei simple scindări.

Secolul XX repune în discuție nu numai vechea dihotomie care în secolul al XIX-lea devine o problemă, ci — cu un profund și ascuțit spirit critic — însăși rațiunea de a fi a esteticii, bazele ei

² Wilhelm Worringer, *Abstracție și intropatie*, Buc., 1970, p. 22

³ Ibidem, p. 137

⁴ Ion Ianoși, *Dialectica și estetica*, Buc., 1971, p. 140

teoretice, sfera ei proprie... Criza esteticii sistematice, care a dus în Germania la eliberarea „împărăției artei“, dominată de Hegel sub sceptrul esteticii, era doar preludiul crizei esteticii idealiste în genere, care izbucnește ca reacție împotriva esteticii psihologice.

Încă în 1923 Ogden și Richards supun unei riguroase analize cele 16 grupe de teorii ale frumosului artistic (calitate, formă, natură, instrumentalitate, genialitate, revelație, iluzie, socialitate, expresie, plăcere, emoție specifică, empatie, vitalitate, personalitate, sinestezie) și în diversitatea punctelor de vedere adoptate văd simptomele unei insatisfacții crescînde pentru orice nouă teorie propusă, dovedind — în ultimă instanță — că nu pe această cale poate fi așezată estetica...

Această insatisfacție, azi maturizată însă, duce la o adevărată criză, proprie esteticii, în care această știință, azi atât de la modă, riscă a-și vedea surpîndu-se temeliile ei. Gravitatea acestei crize e dată mai cu seamă de faptul că ea nu e provocată atît de fărîmîțarea diverselor teorii cît mai de grabă de o „criză instituțională a esteticii“⁵, căreia i se pun la îndoială nu numai conceptele și soluțiile fundamentale, ci i se invalidează însăși legitimitatea ei ca știință...

Se anunță astfel între 1920—1930, cu seria de polemici și teorii implicate în această discuție, „procesul esteticii“; și o disciplină care — la începutul veacului XX se ivea ca o cucerire a noului secol — apare în veștminte de imputată, în situația de a răspunde acuzelor care atrag după sine existența ei însăși“⁶.

După criza „sistemelor“ de estetică, anunțată în secolul al XIX-lea condamnarea semantică a esteticii, cu Ogden și Richards, pleacă — în baza unei poziții antimetafizice — de la premisa imposibilității unei

definiții esențialiste nu numai a esteticii dar a oricărei activități umane. Dacă Ogden și Richards nu iau însă în studiu rațiunea de a fi a problemei estetice, ci examinează doar posibilitatea formulării sale, ajungînd la concluzia imposibilității esteticii de a se construi ca o știință, ei nu fac decît să anticipe ce va fi „autenticul proces al esteticii“.

Acest proces intentat esteticii începe cu prima condamnare „completă și radicală“ a esteticii filozofice. În 1936, A. J. Ayer, în lucrarea sa *Limbaș, adevăr și logic (Language, Truth and Logic)*, căuta să demonstreze că toate judecățile estetice nu conțin aserțiuni de fapt care să fie experimental verificate, ci numai evaluări care sînt expresia unui sentiment subiectiv, și nu pot deci da loc unei teorii științifice.

Dacă critica posibilităților definiției estetice, cu Ogden și Richards, avea un sens oarecum general, și-am putea spune — formal —, critica posibilităților logice ale esteticii privea în de aproape această știință, punînd-o în fața unei condamnări mult mai grave.

O nouă etapă, reluarea în cheie semantică a acestui proces, privea de fapt — sub raport axiologic — problema seculară a obiectivității și validității judecății estetice. Era etapa de fond a procesului.

În 1936 Dorothy Walsh, în *The Objectivity of the Judgement of Aesthetic Value*, neagă posibilitatea de a ajunge la o judecată estetică obiectivă. În 1935 John R. Reid, în *A Theory of Value* susține subiectivitatea judecății estetice și neagă posibilitatea unor criterii obiective de valoare. Cum orice evaluare se referă întotdeauna la un criteriu dat, e vorba întotdeauna de o referire la criteriile nelegitim fondate. În realitate criteriile evaluărilor noastre nu sînt altceva, după Reid, decît „sisteme de obiceiuri organice“, care determină lăuntric reacția noastră critică, suscitînd-o cu simpatie ori antipatie, fără nici un suport mai temeinic.

O nouă etapă — „procesul fundamentării terminologice a esteticii filozofice“, condus de G. B. Heyl

⁵ Armando Plebe, *Processo all'estetica*, Firenze, 1965, p. X.

⁶ Ibidem, p. XI

— atinge și mai grav bazele esteticii. C. B. Heyl nu acuză numai caracterul indefinibil al noțiunii de artă, sau caracterul incert al judecării estetice, ci și caracterul indefinibil al conceptului de estetică însuși. Termeni ca frumos, artă, estetică, afirmă Heyl, nu reprezintă un referent specific. Din estetică și din termenii ei nu putem stabili o determinație riguroasă, întrucât ei nu rămân aceiași. În semnificația termenilor estetici și critici variația e regula și nu excepția. Contradicțiile esteticii filozofice derivă din faptul că, după Heyl, orice teoretician al esteticii pretinde a ajunge la rezultate obiective, dar ele nu sînt decît produsul interpretării lui personale a sarcinii esteticii și a noțiunii de artă. Heyl constată aci divergențe, adevărate și proprii, incompatibile cu existența noțiunii de estetică, ca o disciplină univoc determinată. El neagă, apoi, necesitatea acestei discipline unitare, avînd în vedere interminabilele și inconcludentele discuții în jurul raportului „just“ dintre artă și frumos în estetică și trage concluzia că disputele estetice depind de diversele interpretări ale termenilor de care ele uzează, îndeosebi a așa numiților „termeni-cheie“. Și cum aceste interpretări nu pot fi decît arbitrare, rezultă de aici că toate teoriile estetice sînt la fel de adevărate. Ceea ce în realitate înseamnă că nici una din ele n-are nici o bază de adevăr. Definițiile estetice sînt voliționale, deci recunoscute ca arbitrare de chiar autorii lor. Ele rămîn sau adevărate sau false, și nici măcar nu pot fi confruntate între ele. Nici o definiție a artei și a frumosului nu poate fi considerată în mod justificabil ca preferabilă. E imposibilă o definiție reală a artei și a frumosului. E imposibilă o definiție reală a esteticii...

De aici, eradicarea esteticii tradiționale și — în definitiv — a esteticii în genere, a oricărei estetici viitoare, care vrea să se prezinte ca o știință filozofică. Estetica filozofică e imposibilă... Și nu se întrevede nici măcar „posibilitatea de a institui o estetică filozofică“, dacă

pe această bază estetica dispăre, sau se „lichidează“ pentru a da loc unei analize semantice...

Astfel, evoluînd de la critica posibilității definițiilor estetice la critica acestor definiții, procesul semantic sfîrșea cu sentința de moarte a esteticii.

Acuzată de incapacitatea de a-și defini noțiunile și de a se defini pe ea însăși, estetica asistă acum la condamnarea ei filozofică. Și — în lumina doctrinelor cărora le revine partea de acuzatori în acest proces (școala semantică, pragmatismul american etc.) se pronunță chiar „moartea esteticii“. Critica instituțională a esteticii, prin care s-a ajuns la invalidarea legitimității ei ca știință filozofică fiind rezultatul inevitabil al unei dezvoltări *ad absurdum* a diferitelor teorii ale secolului XX, cum scria Plebe, fiecare din aceste doctrine ajunge să declare moartea esteticii tocmai fiindcă îi constată insuficiența teoretică, pentru că subliniază imposibilitatea ei de a determina cu exactitate, sub garanția unui limbaj comun, conținuturile și forma artei.

Asistăm astfel la un fenomen straniu... Ca o disciplină căreia i se impută nu numai structura, scopurile, legitimitatea, ci pînă și data nașterii (unii îi dau două mii de ani, alții nici două secole), dar căreia toți îi recunosc importanța enormă în ziua de azi, estetica filozofică — pe punctul de a invada și cîmpul altor științe — se află în același timp în situația de a trebui să se apere în contra unui asalt sistematic de acuze, la care „poate nu e în măsură a răspunde“⁷... Dacă, însă, a conchide „moartea esteticii“, e „ceva cam prea unilateral și excesiv“⁸, procesul esteticii nu e o „fantezie“, ci o realitate de fapt... Și, în orice caz „incompatibilitatea esteticii tradiționale cu noile exigențe dată fiind demonstrația caracterului de nesușținut și a caracterului contra-

⁷ Ibidem, p. XII.

⁸ Franco Fanizza, *Estetica problematica*, Lacaita, Bari, 1961, p. 31

dictoriu al pozițiilor de bază ale esteticii tradiționale" — cum scria Plebe, nu se poate nega...

Nu, cu atât mai mult cu cât procesul esteticii nu s-ar fi putut dezvolta dacă estetica n-ar fi intrat deja în criză încă în primii ani ai secolului XX, odată cu discuțiile asupra „simpatiei“. Apoi criza esteticii idealiste germane, sau cea a croceanismului, analiza semantică și cea neopozitivistă au dus această disciplină la o disoluție progresivă...

Dacă — în vremea sa — Croce, ajungând la concluzia că „estetică propriu-zisă a existat destul de puțină chiar în ultimele două secole de intensificare a acestor cercetări“,... admitea totuși că „estetica nu mai urmează să fie descoperită, dar ea se află încă în începuturile ei“⁹, după o jumătate de secol ea apare — ciudat — ca o știință imposibilă. De curând Ugo Spirito, vorbind chiar de „criza care a atins în sfârșit înseși rădăcinile esteticii contemporane“, răspundea negativ întrebării „dacă estetica filozofică este posibilă“¹⁰, scriind că estetica filozofică nu-și află justificarea nici din punct de vedere empiric, nici speculativ.

Trebuie să conchidem de aici o „condamnare definitivă a oricărei estetici posibile?... S-ar părea că aceasta trebuie să fie concluzia,“ scria Armando Plebe, dovedindu-se vane principalele tendințe de apărare a esteticii încercate pînă azi...¹¹ De altă parte, admitînd că nu s-a arătat nici un gînditor care să fi justificat în mod convingător o supraviețuire, într-o formă nouă, a esteticii, și aceasta datorită în bună parte și faptului că nici unul n-a studiat pînă azi explicit complexul de acuze adresate esteticii pentru a le examina obiectiv „sine ira et studio“, același autor scria că pe baza unui atare examen se poate schița o orientare pentru un posibil (sau imposibil) viitor al es-

teticii mult mai clar decît o puteau face școlile semantice și relativiste anglo-saxone. Ceea ce își propune prin prezentarea direcțiilor celor mai tipice ale timpului nostru, plecînd de la ideea că analiza lor va netezi cîmpul unui examen obiectiv al posibilităților viitoarei esteticii...

III

Dacă — în orice caz — de „moartea esteticii“, — avînd în vedere starea ei actuală, nu mai poate fi vorba, și condamnarea semantică rămîne în esență o condamnare formală (dat fiind caracterul vădit metafizic și idealist al semanticii însăși), mai putem vorbi, totuși, de o criză a esteticii? Ținînd seama de faptul că niciodată n-au apărut atîtea sisteme atît de cuprinzătoare, niciodată nu s-au emis atîtea teorii ca în secolul XX, că preocuparea pentru problemele teoretice ale artei și literaturii devine în ultima vreme un fel de modă spirituală, că apar studii monografice, cercetări de estetică și istoria artei care atrag deopotrivă pe specialiști și diletanți, că fapte incontestabile atestă progresul sensibil pe care l-a cunoscut estetica în lume, în ce ar consta criza ei?

Un fenomen evident e, în secolul nostru, fecunditatea acestei științe, care a dus la o reală proliferare de ramuri și specialități înrudite, la o abundență impresionantă de teorii și soluții propuse, la o pluralitate de doctrine și orientări de tot felul. Secolul nostru e astfel secolul unei rare înfloriri a esteticii. Și — în acest sens — devin oricum dificile, dacă nu imposibile, lichidările spre care critica semantică voia să îndrume estetica.

Dacă în secolul al XVIII-lea estetica era partea integrantă a sistemelor filozofice, în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea și în secolul nostru, abundă „estetici“ ca atare. Artiștii pretind să generalizeze ei înșiși, dacă nu asupra esteticii ca știință, asupra artei lor, sau asupra curentelor pe care le teoretizează. Dacă mai adăogăm la aceasta o amplă dezvoltare a criticii de artă și a istoriei artei, și — în fine

⁹ B. Croce, *Estetica*, Buc., 1970, p. 476—477

¹⁰ Ugo Spirito, *Critica dell'estetica*, Firenze, 1964, p. 292

¹¹ Armando Plebe, op. cit., p. 157

— extinderea pe care o capătă în condițiile vieții contemporane *preocupările estetice din afara artei* (se dezvoltă astfel o nouă ramură a esteticii: estetica industrială, estetica urbanistică, estetica produselor de larg consum etc., cu un singur termen *estetica vieții cotidiene*¹²), putem observa că secolul XX reia — în principiu — un cerc de preocupări — ca volum și sferă de interese — atins doar în Renaștere.

Preluând problematica esențială a esteticii tradiționale și, în același timp, ținând pas cu progresul științelor care-i oferă metode noi, gîndirea estetică a vremii se află totodată în fața unei noi problematice, care-i imprimă — pe de o parte — un nou curs, pe de alta — o nouă amploare.

Și totuși, secolul XX e — pe drept cuvînt — secolul de criză al esteticii. Teorii de tot felul, curente estetice înregistrînd poziții extreme, opoziții reale și false opoziții, adevărate ciocniri sau conflicte aparente, duc în ultimă instanță la o dispersiune extremă ireductibilă, la o adevărată insurecție în cîmpul esteticii. Însăși fecunditatea ei excesivă reflectă insatisfacția pe care o provoacă diversele teorii. Această insatisfacție agravează criza esteticii. Specialiștii nu se mai limitează la a avea dubii în privința anumitor principii ale unei doctrine sau alteia ci supun criticii estetica în genere. Și dacă niciodată ca în primii ani ai secolului XX n-a existat o atare abundență de teorii asupra esteticii, această abundență a dus — prin contradicțiile ei — în mod inevitabil la haos. Și de aci la discreditul, la „ruina“ esteticii...

Dacă „particularitatea“ esteticii actuale este multiplicitatea ei, diversitatea direcțiilor sale contradictorii și disparate (atîtea inițiative atît de diverse, centrate cînd pe chestii esențiale, cînd pe diverse aspecte eterogene, dacă nu periferice, ducînd la „o adevărată revoluție în

domeniul esteticii“¹³), o anumită neîncredere în caracterul ei științific vine de aici. Și de aci „echivocuri, devieri, apriorisme, care combătîndu-se în numele unor filozofii diferite, confluează în acel bairam care cauzează atîta rău artei“, ca și cum în centrul ei ar fi un vulcan în erupție...¹⁴ Și — ceea ce e mai grav — s-a pierdut din vedere în această luptă, problema centrală a artei și a producției artistice, încît nici pînă azi nu există — și de pe aceste poziții nu poate exista — un acord în estetică. De aci, în fine, „dezolarea esteticii“, de care se vorbește în Apus, admîtîndu-se chiar că estetica ar fi imposibilă. Și de aci „monstruoasa pagubă pe care gîndirea idealistă și metafizică o poate aduce în artă“¹⁵... Astăzi utilitatea ei s-a sleit. „Secolul esteticii s-a sfîrșit“, scriu chiar unii esteticieni de catedră din țările occidentale¹⁶, vorbind direct de agonia esteticii, declarînd moartea ei.

O dată cu ceea ce s-a numit „prăbușirea sintezei burgheze“, semnalată de asemenea în Occident, asistăm aci la surparea esteticii, la autodisoluția ei. Amenințată de multiplele umbre și prejudecăți comune, de numeroase poziții subiectiviste și idealiste confuze, care o pun în situația de a fi pînă și în universități adesea ceva suspect, adesea depreciață în ochii filozofilor și ai literaților sau artiștilor, încît „însuși termenul de estetică e compromis“¹⁷, cum se arăta la Congresul III internațional de estetică de

¹³ G. M. Tagliabue, op. cit., p. XX sq.

¹⁴ Lino Graneri, *Che cosa è l'arte?* Bari, 1960, p. 190

¹⁵ Dr. Vincent Turner, *The Desolation of Aesthetics, The Arts Artists and Thinkers an Inquiry into The Place of The Arts in Human Life*, London, New-York, Toronto, 1958, p. 271—307

¹⁶ Helmuth Kuhn, *Schriften zur Aesthetik*, München, 1966, p. 295

¹⁷ Dino Formaggio, *Atti del 3. o Congresso*, p. 34

¹² Marcel Breazu, *Direcții în estetica contemporană*, Buc., 1968, p. 7—8.

la Venetia, în ciuda fecundității ei incontestabile, estetica trece efectiv printr-o criză din cele mai grave în secolul nostru¹⁸ Și — în ciuda faptului că numeroasele „școli“ ale esteticii burgheze se înmulțesc, apar ca ciupercile după ploaie, în orice anotimp nou al artei (dar cu schimbarea timpului dispar fără urmă...) esteticienii înșiși privesc dintr-o perspectivă sceptică problema acestei științe și — îndeosebi în ultimii ani — se aud noi voci clamând împotriva esteticii, contestând existența sau capacitatea ei teoretică.

De aci o anume mefiență a artei față de estetică și acele tendințe de „emancipare“, lovind — în arta de avangardă — autoritatea ei, călcând adesea cu vehemență orice convenții, norme sau legi adoptate în estetică. Conceptele „clasice“ sînt rezutate și actuala speculație în jurul artei, de o bogăție și maturitate adesea surprinzătoare, e — în același timp — de o insuficiență foarte evidentă; încît în fața subtilității care caracterizează abundența producției estetice și critice a zilelor noastre, cum scria Tagliabue, publicul nu parvine să evite o impresie de superflu, ca în fața lucrurilor deja cunoscute, și el încearcă în același timp o senzație de vid, de problemă rămasă fără răspuns...

Fenomenul artistic contemporan se definește nu numai printr-un vădit resentiment față de tradițiile artei europene — adesea, ci și printr-o adevărată erupție de teorii artistice contradictorii, care discreditează serios termenul de estetică. De aici un proces de perturbare a esteticii provocat de arta contemporană, evoluția ei în raport cu progresul accentuat al artei moderne ignorînd statutul actual al esteticii. Se vorbește frecvent de un impact al mișcării moderne a esteticii, ducînd — în final — la un divorț declarat între artă și estetică. Și de aici izolarea ei și o anume panică în estetica vremii, atît dinlăuntru cît și

¹⁸ Gh. Achiței și Gh. Stoica, *Criza esteticii burgheze și elogiul iraționalismului*, „Luceafărul“, Buc., 1964, Nr. 19 12 sept., p. 1/11.

din afară, expusă unui viu, permanent zdruncin, odată cu noile dislocări declanșate de mișcarea artistică contemporană în relieful istoric al artei.

Dar, acesta e în fond un fapt secundar...

Deși niciodată arta n-a pus mai multe probleme esteticii și n-a afectat mai profund conceptele sale (cele mai insolite și insolente formule ale mișcării de avangardă violîndu-i preceptele), esențial e aici faptul că estetica în sine se află în fond, sub raport teoretic, într-un impas.

IV

Dacă „într-un timp ca al nostru apasă asupra esteticii cea mai extraordinară și nu totdeauna inocentă confuzie a limbilor“, cum se observă în Apus¹⁹, asta vine de acolo că pînă astăzi estetica — analizînd critic situația ei — pare o știință *condenda* și încă nu *condita*... După două sute de ani de existență, estetica n-a reușit să devină o adevărată știință. „Nu există o știință autonomă a artei“, s-a afirmat și la noi²⁰... Și, dacă în 1927 Lalo scria că „estetica științifică nu este încă o realitate, dar ea devine, ea va fi“²¹..., iar în 1929 Étienne Souriau vorbea încă de o „știință născîndă“, prefigurînd „viitorul esteticii“²², cîțiva ani mai tîrziu estetica, „adică ceea ce filozofia comportă mai vag și mai van“²³, nu-și găsisese încă locul, metodele, cîmpul ei circumscriș; și — ceea ce e mai important — sub raport filozofic nu oferea un concept mai clar definit.

În 1921 un gînditor ca Véron observa că „nu există în limbă ter-

¹⁹ Dino Formaggio, *L'idea di artisticità*, Milano, 1962, p. 279

²⁰ Ion Vlasiu, *Filozofia artei...*, „Știința, 28 martie 1968, p. 1/4.

²¹ Gh. Lalo, *Esthétique*, Paris, 1927, p. 100

²² Etienne Souriau, *L'Avenir de l'esthétique*, *Essai sur l'objet d'une science naissante*, Paris, 1929.

²³ H. Peyre, *Connaissance de Baudelaire*, Paris, 1951, p. 145

men mai vag și mai puțin precis. Și această lipsă de precizie a contribuit poate la confuzia ideilor care singure pot explica multiplicitatea și caracterul straniu al teoriilor artistice²⁴.

În zilele noastre, Santayana, în America, declară de asemenea că termenul de estetică „nu e decît un termen lax, recent aplicat în mediile universitare la tot ce are o legătură cu operele de artă sau sentimentul frumosului” și estetica „nu formează o disciplină distinctă”, iar „critica de artă bazîndu-se doar pe estetică, ar rămînea pe un plan pur formal”...

Criza esteticii derivă deci nu atît din incongruența ei — *accidentală* — cu arta modernă (sau modernistă), cît din ceea ce numesc esteticienii marxisti „incertitudinea statutului” acestei științe. Aceasta reiese cel mai bine din faptul că „ea este plasată de obicei între știință și artă, deci undeva în aer”²⁵... Dar mai ales din faptul — *esențial* — că estetica a rămas mai departe „locul nevralgic al încordărilor cunoașterii de la precizarea obiectului și pînă la constituirea ei ca știință sau cel puțin disciplină autonomă”²⁶...

Numai așa se explică de ce la întrebarea „dacă estetica europeană a secolului XX, care a avut atîta reprezentanți eminenți, a devenit o știință pozitivă” — esteticienii burghezi sînt „obligați” să răspundă în sens negativ: „Actualmente estetica nu este încă o știință coaptă. Tentativele făcute pentru a o separa de filozofia generală și metafizică apar premature... Nu sîntem în fața unei estetici sistematice, nici în cazul lui Heidegger, bunăoară, scriu exegeții săi, ci mai degrabă în fața unei tentative, printre altele, de a croi calea unei discipline în curs de formare”²⁷.

²⁴ E. Véron, *L'esthétique*, Paris, 1921, p. 132

²⁵ Ion Pascadi, *Estetica între știință și artă*, Buc., 1971, p. 187

²⁶ Al. Dima, *Probleme estetice*, Sibiu, 1943, p. 5

²⁷ Joseph Sadzik, *Esthétique de Martin Heidegger*, Paris, 1963, p. 13

Astfel, criza esteticii derivă — în esență — din situația echivocă în care această știință se menține — în incerta Chartă a lui Baumgarten — după o evoluție de două secole, fără a-și fi putut defini în mod net obiectul și frontierele sale. Incît pînă azi — se arată la Congresul III Internațional de estetică de la Veneția — „frontierele esteticii par mai puțin determinate decît cele ale altor științe care au asupra ei avantajul de a fi mai vechi”²⁸... Ceea ce înseamnă că „problema construcției obiectului esteticii” asupra căreia atrăgea — cu ani în urmă — atenția Tudor Vianu, observînd că abia cînd vom cunoaște normele care călăuzesc construcția obiectului în estetică, vom înțelege și legitimitatea acelei oscilări a gîndirii în legătură cu arta și frumosul, de care se frînge încrederea acordată științei noastre”²⁹, a rămas — într-un fel — o problemă deschisă.

Sîntem aci — în fond — *in medias res*...

Criza esteticii — pe acest plan — o criză a frontierelor sale, e — în fond — criza domeniului, a obiectului său...

Dacă oscilația tezelor de estetică vine, cel puțin în parte, din aceea că ele privesc obiecte felurite ale cercetării, așa de pildă, împrejurară că natura sau arta au fost obiectele succesive ale investigației estetice, explică o bună parte din divergențele și tensiunile care pot fi descoperite de-a lungul îndepărtatului trecut al științei noastre³⁰, aceste oscilații au dus la divergențe și tensiuni care ating azi apogeul. Complexitatea lor definește specificul crizei esteticii contemporane și clarifică — prin reducere — sensul acestui impas.

Dacă în secolul al XIX-lea, o dată cu intervenția unor noi discipline în sfera esteticii, multe din cercetările lor porneau de la o reprezentare cu totul sumară a obiectivului pe care-l explicau, în secolul al XX-lea intervenții și mai masive

²⁸ *Atti del 3-o Congresso*, p. 15

²⁹ Tudor Vianu, op. cit., p. 104.

³⁰ *Ibid*, p. 104—5

ve, și-am putea adăoga — și mai numeroase, au dus la anexiuni importante de teorii aparținând teoriei esteticii, care — la rîndul ei — nu înceta să-și revendice (sau să-și reclame) noi teritorii, pe măsură ce — în aceste condiții, obiectul ei devenea tot mai complex. Acest fapt, provocînd — evident — noi confuzii și noi litigii de frontieră, a dus la observația că estetica este o „răspîntie de diferite științe“. De unde dreptul ei de a adopta — pe de o parte — metodele unor științe înrudite (metafizica, logica, psihologia, etnologia etc.), ca și dreptul altor științe de a îngloba prin intermediul unor mijloace proprii noi pete albe din sfera esteticii. În efortul de a domina unitar un teritoriu „bîntuit de atîtea neliniști“, oscilînd în permanență — ea însăși — între diferitele zone ale domeniului său veșnic nelimitat, ea se află încă în fața unei dileme, în obligația de a-și defini obiectul și de a lichida — prin delimitarea frontierelor sale — acest impas.

V

Parcurgînd poate etapa cea mai dramatică a istoriei sale, avînd a-și lua apărarea în fața unor instanțe care o condamnă atît de energetic, estetica nu trebuie privită în bloc.

Dacă este în criză nu estetica în genere, ci un anumit mod de a o înțelege, și de vină pentru această confuzie este prejudecata după care teoria, abstracția sînt în mod obligatoriu speculație sterilă³¹, esteticienii marxiști fac *ab initio* o distincție între cele două tendințe fundamentale care se conturează pe măsură ce estetica marxistă prinde teren pe plan mondial.

Și — mai mult — dacă numeroasele și îndelungatele dispute desfășurate în jurul precizării obiectului și metodei de studiu ale esteticii, abundența impresionantă a definițiilor și soluțiilor propuse — situații similare s-au întîmplat și în alte științe — nu trebuie să con-

ducă la ideea de relativism, de neîncredere în posibilitățile esteticii, și cu atît mai puțin la o stare de scepticism față de însăși existența acestei discipline³², esteticienii marxiști privesc cu optimism soarta esteticii și-i acordă un credit incontestabil. Nu fiindcă — în igrasioasele ziduri ale filozofiei leibnizwolffiene — estetica ar supraviețui în tiparele fixate odinioară de Baumgarten. Nici fiindcă, în vremea lor, clasicii marxism-leninismului — care n-au revendicat niciodată pretenția de a fi esteticieni³³ — ar fi definit statutul esteticii, sau ar exista — pe acest plan — un acord unanim. Ci tocmai fiindcă — avînd la îndemînă un ansamblu de principii și legi fundamentale, în stare să orienteze înțelegerea și interpretarea obiectului ei, estetica marxistă se află — desigur — într-o situație privilegiată. Ea dispune de un fundament științific și o metodologie superioară.

Dacă estetica idealistă trece azi printr-o criză a demoliției și ea n-are decît două alternative: sau să devină o știință empirică, pozitivă, de laborator, sau să se dizolve în filozofie și să dispară ca atare, estetica marxistă — în măsură a-și afla sub raport filozofic un plan autohton, propriu de reflecție, pentru a-și propune acea refacere radicală a bazelor și a metodelor, care în mod firesc poate să-i deschidă calea spre a se constitui ca știință a unui domeniu determinat, — are în fața ei — larg deschis — un nou curs. Și astfel „estetica se află într-adevăr la răscruce, dar nu în sensul că ea este în impas, ci că în fața ei se deschid numeroase drumuri“³⁴.

³² Gh. Stroia, *Obiectul, metodologia și însemnătatea esteticii*, Buc., 1967, p. 19.

³³ Grigore Smeu, *Drepturi și datorii ale esteticii*, *Cronica*, An. III, nr. 34 (133), 24 aug. 1968, p. 11

³⁴ Ion Pascadi op. cit., p. 303.

³¹ Ion Pascadi, op. cit., p. 298.

filozofia marxistă — filozofia lumii noastre

Filozofia este *conștiința de sine* supremă a omenirii. O asemenea definiție nu se întâlnește în textele gânditorilor, dar o analiză a mișcării gândului filozofic de la apariție și pînă astăzi ar putea conduce la concluzia că, implicit, în diversele epoci, oricare ar fi fost problema centrală asupra căreia s-au aplecat mințile filozofilor, ea a jucat un asemenea rol.

Pare că o aceeași neliniște și o aceeași mirare s-au perpetuat, îndemnînd generațiile să-și întorcă gîndul asupra sensului ultim al existenței în general, al lumii omului și al omului însuși în special. Nu este de mirare că — în măsura în care omul e o ființă creatoare de valori — filozofia a fost o constantă a oricărei dezvoltări culturale. Trecutul de peste două milenii al filozofiei îndreptățește afirmația că nici în viitor omenirea nu va înceta să-și sublimeze conștiința cea mai adîncă în forme filozofice. Filozofia — ar spune Marx — a fost întotdeauna lumească, iar lumea — filozofică. Și chiar dacă filozofia este în suferință în anumite perioade, acestea sînt urmate de altele în care ea strălucește și își împrumută lumina asupra celorlalte domenii.

Orice filozofie adevărată — afirmă Marx — reprezintă „chintesența spirituală a epocii (...), suflul

viu al culturii”; filozofii înșiși „sînt rodul epocii lor, al poporului lor, iar seva cea mai subtilă, mai prețioasă și mai ascunsă a acestuia se cristalizează în ideile filozofice”¹). Filozofia reprezintă conștiința de sine a unui popor. De aceea, nici un popor nu-și poate înălța cultura pe culmi fără o largă reflecție filozofică. Fără filozofie, orice cultură este sortită devitalizării.

Filozofia reprezintă rezultatul prelucrării experienței îndelungate a omului și a popoarelor. Ea lărgeste considerabil orizontul spiritual al omului prin cunoașterea problemelor esențiale ce-au frământat omenirea în lunga sa evoluție și prin soluțiile oferite acestor probleme.

Filozofia deschide nebănuite perspective etice; ea oferă luciditate, spirit de discernămint, curaj intelectual, convingeri și principii statornice, modele și justificări pentru primeniri sociale.

Prin capacitatea sa de cunoaștere, filozofia dă explicații la un nivel de înaltă generalitate; explicații adînci, mai adînci decît științele particulare (pe plan general), permițînd astfel formarea unei imagini sintetice asupra lumii, imagine în același timp unitară și totalizatoare.

Pe templul zeului care posedă știința de la Delfi, elinii au săpat inscripția: *Gnothi seauton* — Cunoaște-te pe tine însuși. Hegel spune că acesta este comandamentul absolut care exprimă natura spiritului; căci conștiința conține într-un mod esențial aceasta: eu sînt pentru mine, îmi sînt mie obiect. Instituind deosebirea mea de mine însumi, spiritul face din sine o ființă determinată și se afirmă ca exterior sieși; în acest fel, spiritul se transpune în exterioritatea care este tocmai modul de existență universal și deosebitor al natu-

¹ K. Marx-F. Engels, *Opere* vol. 1, ESPLP, Buc. 1957, p. 107.

rii²⁾. Filozofia este și întoarcere asupra gândului. Istoria filozofiei — afirmă același Hegel — este istoria autogăsirii gândului³⁾. Fără autocunoaștere nu te poți autoconstrui.

Nu există om care să nu conțină în el un filozof. Încă Aristotel a observat că nu ne putem sustrage filozofiei. Antonio Gramsci afirmă că „nu se poate concepe nici un om care să nu fie și filozof, care să nu gândească, tocmai pentru că gândirea e proprie omului ca atare (afară de cazul că e patologic un idiot)⁴⁾, adică între filozofii de profesie sau „tehnicieni“ și ceilalți oameni nu există o deosebire „cantalitativă“, ci doar una „cantitativă“⁵⁾. Chiar refuzul filozofiei nu e decât o altă filozofie. În ultimă instanță, acționând practic, fiind conduși de anumite linii directe, în activitatea noastră este cuprinsă implicit o filozofie. Dar dacă de filozofie nu se poate scăpa, se pune întrebarea cu ce fel de filozofie avem de-a face: cu una care devine conștientă sau nu, confuză sau clară, bună sau rea, umanistă sau antiumanistă. În adâncul ei, opțiunea însăși este un act filozofic.

Filozofia se potrivește pentru cei tineri ca și pentru cei bătrâni. „Nici în tinerețe — spune Epicur — nu trebuie cineva să ezite de a se ocupa de filozofie și nici când ajunge la bătrînețe să nu se sature a filozofa. Cel ce spune că timpul pentru studierea filozofiei n-a sosit încă sau că a trecut e asemenea unuia care ar spune că timpul fecundității nu-i încă sosit sau că s-a dus“⁶⁾.

Filozofia este căutare, drumul căutărilor. Cu ajutorul ei, omul,

participând la construcția și reconstrucția realității — materiale și spirituale —, devine el însuși.

În desfășurarea ei, filozofia își dezvoltă trăsături perene — *philosophia perennis*, adausuri ale epocilor, accente temporale și chiar un *mod*, un ce personal al creațiilor de a trăi și exprima constanta filozofică. Așa se face că în lunga sa dezvoltare, în loc să permită o mai lejeră definire, a complicat lucrurile, deschizând posibilitatea unor poziții paralele și chiar opuse, de la prețuirea ei ca „știință a științelor“ pînă la negarea și reducerea ei *scientistă* totală.



Din punct de vedere etimologic, termenul de filozofie derivă din cuvintele grecești *philia* = dragoste și *sophia* = înțelepciune; și inițial a însemnat „dragoste și înțelepciune“⁷⁾. Cuvintele *philosophos*, *philosophia* nu le aflăm nici la Homer și nici la Hesiod. La început, termenul filozofie avea un sens foarte general, foarte larg, însemnând orice cultură intelectuală, orice efort spre dezvoltarea cunoașterii, iubirea adevărului. Filologii îl semnaleză la istoricii Herodot și Tucicide. După Herodot, Cresus i-ar fi spus lui Solon: „Am auzit că ai parcurs multe țări ca filozof pentru a le observa“, iar Tucicide îl pune pe Pericle să afirme: „Iubim frumosul cu măsură, filozofăm fără moliciune“. Pînă la Socrate, în sensul restrîns al cuvîntului, filozofii sînt numiți *sophoi* (înțelepți), sau *sophistai* (sofiști), sau chiar *physikoi*, *physiologi* (fizicieni, fiziologi), nu însă filozofi.

²⁾ G. W. F. Hegel, *Prelegeri de istorie a filozofiei*, Ed. Acad. RPR, Buc. 1963, vol. I, pp. 39—40

³⁾ *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁾ A. Gramsci, *Opere alese*, Ed. pol., Buc. 1969, p. 44.

⁵⁾ *loc. cit.*, p. 43.

⁶⁾ Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, Edit. Acad. RPR., Buc. 1963, trad. din greacă de C. I. Balmuș, X, 122.

⁷⁾ Pentru cele ce urmează, vezi Al. Posescu, *Introducere în filozofie*, ediția a doua, Cugetarea — Georgescu-Delafraș, Buc. 1944, cap. I; P. Janet, G. Séailles, *Histoire de la philosophie, Les problèmes et les écoles*, quatorzième édition, Paris, 1928, chapitre premier — „Le problème philosophique“.

Se pare că primul care a folosit termenul de *philosophos* a fost Pitagora. Diogene Laerțiu povestește despre acesta că fiind întrebat de Leon, tiranul din Phlius, cine era, Pitagora ar fi răspuns: „Un prieten al înțelepciunii“, adică *philosophos*, termenul de *sophos* părindu-i-se prea pretențios. Tot Diogene Laerțiu redă astfel reprezentarea pe care Pitagora o avea despre ființa și menirea filozofilor: Pitagora asemuia viața cu o adunare sărbătorească, la care unii vin să ia parte la concurs, alții să-și vîndă mărfurile; cei mai de seamă bărbați însă rămîn spectatori (în sens de contemplatori). La fel și în viață: unii apar cu o natură slugarnică, setoși de glorie și ciștig, pe cînd filozofii caută numai adevărul⁸⁾. Pentru greci, ca iubitor de înțelepciune, filozoful a ajuns la cel mai înalt grad de perfecțiune sufletească⁹⁾.

Aram M. Frenkian arată că termenul *philosophos* cu valoare pură de adjectiv se întâlnește pentru prima dată în literatura greacă ce ni s-a păstrat la Heraclit din Efes¹⁰⁾. Marx și Engels scriu în *Ideologia germană* că, în genere, „*sophos* este prima înfățișare sub care ni se prezintă filozoful grec: el apare mitologic în cei șapte înțelepți, practic în Socrate și ca ideal la stoici, epicurieni, neoacademicieni și sceptici. Fiecare dintre aceste școli are, firește un *sophos* propriu...¹¹⁾. Și Socrate și-a zis, din modestie, „prieten al înțelepciunii“.

Dar chiar în antichitate, filozofia începe să dobîndească un înțeles mai bine determinat. Pentru Socrate, știința are ca obiect elementul general și permanent ce se află în lucrurile particulare și accidentale; adică scopul științei este de a defini ideea generală, conceptul. În continuarea lui Socrate, Platon (în *Republica*) conține

filozofia ca o cunoaștere a ființei adevărate, a statornicului, a identicului, a elementului ideal și absolut, a modelelor eterne ale lucrurilor, pe care le numește *Eidos*, *Idea*.

Aristotel păstrează sensul larg al cuvîntului, desemnînd orice știință, știința în general; dar el îi dă și un sens mai restrîns, vorbind de „filozofia primă“, pe care o numește „știința supremă“, ce se în-deletnicește cu primele cauze și principii¹²⁾; „...dacă există o substanță nemîșcată, — scrie Aristotel — știința ce se ocupă cu aceasta trebuie să fie anterioară, și ea trebuie să constituie filozofia primă, care este și universală, întrucît e primă. Iar obiectul ei va fi de a trata despre Ființă ca fiind, totodată în esența sa, cît și despre atribuțele ce-i revin în calitatea ei de ființă“¹³⁾.

Ulterior, filozofia va dobîndi și alte accepții, în funcție de factori multipli de natură socială, științifică și chiar în funcție de personalitatea filozofului.

Într-o definiție tradițională mai largă, filozofia apare ca o concepție generală despre lume, ca o imagine de ansamblu a existenței pe care o consideră în totalitatea ei. Dintr-un astfel de punct de vedere, filozofia se înscrie, ca și știința, în sfera mai largă a cunoașterii.

Această notă a filozofiei de a fi cunoaștere merită a fi reținută, dar cu precizarea că filozofia, spre deosebire de știință, tinde să obțină o cunoaștere a lumii în ansamblul ei, o sinteză totală. În limbajul său, Hegel scrie: „...numele de filozofie a fost dat întregii științe care se ocupă cu cunoașterea măsurii statornice și a *universalului*, în oceanul singularităților empirice, precum și a *necesarului*, a *legilor*, în dezordinea aparentă a multitudini infinite a contingentului; prin aceasta ea și-a luat totodată *conținutul* din *propria* ei intuiție și

⁸⁾ Diog. Laert., VIII, 8.

⁹⁾ Diog. Laert., I, 12.

¹⁰⁾ Vezi Diog. Laert., *Note explicative și comentarii*, I, nota 49.

¹¹⁾ K. Marx — F. Engels, *Opere* vol. 3, Ed. pol., Buc. 1958, p. 128.

¹²⁾ Aristotel, *Metafizica*, I, 1.

¹³⁾ *Metafizica*, VI, 1; și XI, 4.

percepție a ceea ce este exterior și interior, din natura prezentă, ca și din spiritul prezent și din inima omului¹⁴⁾. Deocamdată să reținem ideea lui Hegel că filozofia vrea să cunoască *necesarul, legea, universalul*. „Filozoful — scrie și Paul Valéry — este, într-un cuvânt, un soi de *specialist* al universalului“¹⁵⁾.

Am putea deci spune că *prima notă definitorie* a filozofiei constă în raportarea omului la univers, raportare *teoretică*, ce tinde să ajungă la o cunoaștere cât mai obiectivă a realității în ansamblu. O cunoaștere obiectivă în sens științific: „Filozofia — arată Hegel — este știință obiectivă a adevărului, știință a necesității adevărului, e cunoaștere conceptuală, nu este țesătură de păreri“¹⁶⁾.

A doua notă caracteristică a filozofiei constă în *reacția valorificatoare* a omului în fața universului. În acest sens, filozofia este autototalizatoare. Omul nu numai că privește universul ca un tot, dar se raportează și pe sine la acesta în întregimea sa; cum spune Hegel în rîndurile reproduse mai sus, filozofia își ia conținutul „și din inima omului“. Omul conține raportul său cu universul prin intermediul inteligenței; dar acest raport cuprinde în sine omul *total*, ființă rațională, dar și afectivă, ceea ce determină coloratura axiologică a marilor filozofii. „Gîndirea filozofică autentică — scrie D. D. Roșca — este de neconceput fără această *reacție axiologică* față de existență luată ca totalitate. Aceasta, fiindcă omul nu e numai inteligent înregistratoare a realității ce-l înconjoară și din care face parte, ci este și afectivitate care reacționează emoțional și *valoric* în fața datelor furnizate de inteligență, a datelor reale oglinzite

în ele. Adică filozofia își are rădăcinile în omul întreg, în omul concret, creator și de valori de cultură“¹⁷⁾.

Omul este singura ființă etern căutătoare de idealuri pentru care să trăiască și să lupte. Căci el este veșnic dominat de nevoia spirituală de a concepe lumea ca totalitate pentru a-și putea fixa *locul și rolul* său în univers, *sensul* vieții sale, pentru a putea defini condiția umană — *conditio humana aeterna?* — deși permanent el este sădit în condiții social-istorice și personale, concrete; filozofia este o cale prin care omul concret, individual, dar și colectivitățile tind spre universal și absolut. Așa se face că filozofia deschide individului, precum și colectivităților orizonturi etice, oferindu-le posibilitatea de a ierarhiza valorile.

Filozofia reprezintă așadar raportul omului cu universul, o concepție totalizatoare, căci privește lumea în ansamblu, dar și autototalizatoare, căci omul se raportează pe sine la această lume ca ființă umană completă — rațională și afectivă. În imbinarea acestor două laturi — în dialogul său cu universul — pare a sta elementul și farmecul nepieritor al filozofiei, voluptatea inedită a inimii și a rațiunii luate la un loc.

După cele spuse pînă acum, putem considera, în general, că obiectul filozofiei îl constituie totalitatea realului, omul în ansamblul raporturilor sale, al valorilor, al subiectivității sale trăite, scopul fiind înțelegerea și însușirea specifică a existenței în totalitatea și în esența sa cea mai profundă.

Fiind cel mai înalt etaj reflexiv — în raport cu toate celelalte — cit și prin latura sa evaluantă, filozofia își „instituie“ obiectul prin „urcarea“ lui în orizontul filozofic. S-ar putea spune că nu „totul e filozofie“, dar că orice poate deveni obiect de filozofare. Alegerea temelor, a punctelor de vedere are loc aici în funcție de parametri

¹⁴⁾ G. W. F. Hegel, *Enciclopedia științelor filozofice, Logica*, Edit. Acad. RPR, Buc. 1962, pp. 46—47.

¹⁵⁾ P. Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci*, Edit. Meridiane, Buc. 1969, p. 115.

¹⁶⁾ *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol. I, p. 23.

¹⁷⁾ D. D. Roșca, *Știință și filozofie*, în „Tribuna“ din 27. VI. 1968.

foarte complecși: sociali, istorici, culturali, științifici sau chiar în funcție de personalitatea *irepetabilă* a gânditorului. Filozoful are inițiativa de a-și pune orice problemă. Spiritul filozofic descoperă probleme teoretice acolo unde bunul simț se scaldă apatic. „Filozofia nu este somnambulism, scrie Hegel; dimpotrivă, ea este cea mai trează conștiință¹⁸⁾).

Față de problemele filozofice nu este suficient să ai o atitudine spontană. Filozofia este reflecție sistematică și critică; ea este demonstrație. Teoria filozofică trebuie să satisfacă cerințele raționalității, adică să fie construită ca sistem demonstrativ. Ea trebuie concentrată într-o construcție teoretică, rațională, în care principiile, definițiile, conceptele, concluziile se structurează în mod organic, decurg unele din altele, fundează o unitate *arhitectonică* (în sens kantian¹⁹⁾ din care, metaforic vorbind dacă scoți o cărămidă, s-ar putea prăbuși întreg edificiul (Asemenea construcții au ridicat Spinoza, Kant, Hegel etc.) „Ordinea întrebărilor ei caracterizează o filozofie căci într-un cap de filozof nu sînt, și nu pot fi, întrebări cu totul independente și esențialmente izolate²⁰⁾. Chiar și filozofiile iraționaliste se pot constitui în sistem și comunica numai dacă se organizează rațional. Căci „filozofia este o ordine intelectuală²¹⁾. Caracterul sistematic nu garantează însă valoarea de adevăr a unei filozofii. De asemenea, sistematic nu înseamnă neapărat închis. Sistemele filozofice pot fi închise (ca cel hegelian), dar și deschise (ca cel marxist).

Dacă sistemul este o construcție teoretică închisă, el intră în divergență cu viața, cu mișcarea acesteia. Realitatea este extrem de bo-

gată și nu poate fi cuprinsă în câteva principii simple din care apoi ar putea fi recompusă. Dar acest fapt nu face nici imposibilă, nici inutilă construcția sistematică. Dacă sistemul e închis, mișcarea vieții poate să-l înlăture. Marx și Engels au construit un sistem deschis, ceea ce permite filozofiei marxiste să meargă în ritm cu viața. În nici un caz, nu putem renunța la organizarea intelectuală a vieții, la prelucrarea sistematică a realității pentru a le putea stăpîni. Tudor Vianu spune că „gîndirea nu este altceva decît stăpînirea imediatității vieții prin mediațiunea formelor inteligenței“. Și de îndată ce stăpînirea vieții pe calea inteligenței este posibilă și îndreptățită, construcția sistematică a spiritului reprezintă ținta cea mai înaltă²²⁾.

Există tendința de a considera drept filozofie numai construcțiile sistematice și conceptuale. Căci modul specific și obișnuit de exprimare în filozofie este conceptul. Hegel chiar afirmă că filozofia este „cunoaștere conceptuală“²³⁾, dar el însuși este un admirabil inventator de metafore. Deși simpatia filozofilor pentru abstracții este constitutivă și putem admite că filozofia s-a dezvoltat mai ales prin construcții teoretice raționalizate ale căror cărămizi sînt conceptele și definițiile, nu este totuși greșit dacă adăugăm la acest tip de expresie filozofică încă două, și anume: *filozofiile aforistice* (filozofia indiană, cea chineză, Pascal, Goethe, în parte Călinescu etc) și *filozofiile imanente operelor de cultură* (Leonardo, Shakespeare, Beethoven, Van Gogh, Tolstoi, Eminescu, A. France, Th. Mann, Sartre ș.a.m.d. Desigur că în aceste două cazuri intervin anumite particularități, cum ar fi prezența implicațiilor fără explicitări, caracterul paradoxal etc., toate acestea fiind finalități conștiente,

¹⁸⁾ *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol. I, p. 45.

¹⁹⁾ Vezi Im. Kant, *Critica rațiunii pure*, *Metodologia transcendentă*, III.

²⁰⁾ P. Valéry, *Introducere în metoda lui Leonardo*, p. 116.

²¹⁾ A. Gramsci, *Opere alese*, p. 23.

²²⁾ Vezi T. Vianu, *Proiect de prefață*, în *Studii de filozofie și estetică*, Edit. Casa Școalelor, Buc. 1939.

²³⁾ *Prelegeri de istorie a filozofiei*, vol. I, p. 23.

intr-adins urmărite de către creatorul dat.

Științele contemporane, prin limbajele lor riguroase, tehnice, seci, influențează limbajul filozofic. Dar niciodată filozofii n-au renunțat la metaforă: de la Heraclit și Platon, pînă la Bergson și Sartre. Fără a mai vorbi de literatura contemporană, mai aservită decît oricînd în trecut ființării filozofice.

Probabil că vertiginosa dezvoltare a științei contemporane determină și o deplasare a gândirii filozofice spre problemele metodologice și spre epistemologie. Există semne că acestea sînt în curs de desprindere din trunchiul filozofiei ca ramuri specifice și distincte. Rînd pe rînd, filozofia a pierdut sau pierde științele, apoi logica, psihologia, pedagogia, etica, estetica... Dar niciodată n-a plîns; căci acești copii pornesc la drum numai după ce devin maturi și pot să stea pe propriile lor picioare. Dacă din cînd în cînd, el restabilesc relații mai strînse cu filozofia e spre un bine comun: sufletul filozofiei se îmbogățește, iar foștii copii își văd mai bine drumul. Oricîte discipline s-ar desprinde din filozofie, întotdeauna va rămîne un pămînt al nimănui, peste care ea va domni; căci în ființa umană persistă în orice condiții un ce ireductibil, același și mereu altul, imposibil de definit și de circumscris o dată pentru totdeauna, pe care l-am putea numi *homo philosophicus*.



Filozofia marxistă poate fi privită ca o specie a filozofiei în general. Ceea ce înseamnă că și ea posedă acele atribute universale, proprii oricărei filozofii; căci Marx și Engels au gîndit și ei în mod filozofic raporturile omului cu universul, cu istoria și cu el însuși. Dar au făcut-o într-un chip original. Consecința a fost o doctrină filozofică nouă și înnoitoare, cu note definitorii, individuale, care fac imposibilă confundarea ei cu oricare dintre filozofiile construite pînă acum.

Avînd caracteristicile generale ale marilor sisteme, ce are ca specific primordial filozofia marxistă? Care

este acel *numai al său*, care îi conferă originalitate și ființare deschi-zătoare de alte și mereu noi orizonturi?

Intuiția fundamentală a lui Marx, elaborată într-un concept fundamental, care a dus la transformarea revoluționară a sensului și rostului filozofiei, este practica.

Criticînd întregul materialism de pînă la el pentru neînțelegerea practicii, pentru excluderea ei din explicarea teoretică a lumii, scoțînd-o totodată în evidență ca fiind elementul central, în Teza întii asupra lui Feuerbach, Marx scrie: „Principala lipsă a oricărui materialism de pînă acum (inclusiv materialismul lui Feuerbach) este că obiectul, realitatea, sensibilul este luat numai sub forma *obiectului* sau a *contemplării*, și nu ca *activitate omenească sensibilă*, ca *practică*, deci nu subiectiv. Așa se face că latura *activă* a fost dezvoltată nu de materialism, ci de idealism, care însă a dezvoltat-o în mod abstract, deoarece idealismul, firește, nu cunoaște activitatea reală, sensibilă ca atare. Feuerbach vede obiecte sensibile, realmente deosebite de obiectele gîndite, dar activitatea omenească el nu o ia ca *activitate obiectivă*...”²¹).

Intr-o formulare generală, practica ar putea fi considerată ca *activitate umană creatoare prin care subiectul (omul, colectivitatea) transformă obiectul (natura, societatea) și astfel se autocrează*.

Marx dă practicii o semnificație socială, concretă, istorică, materialistă. În filozofia marxistă, obiectul are caracter primordial, dar în ceea ce-l privește pe om, acest obiect nu poate fi cunoscut fără existența subiectului; nici omul și nici o altă forță nu pot umaniza natura,

²¹) Marx a scris celebrele teze asupra lui Feuerbach în primăvara anului 1845, la Bruxelles. Engels spune despre ele că au o valoare de neprețuit, fiind „primul document care conține germeul genial al noii concepții despre lume” (Vezi Prefața la lucrarea *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*).

nu pot cunoaște și prefăce lumea în afara practicii, în afara subiectului uman.

Adoptînd praxisul ca termen mediu între om și univers — între subiect și obiect —, Marx și Engels au creat o concepție filozofică materialist-dialectică unitară, consecventă, care este un reflex, o construcție teoretică a realității, dar în același timp se și aplică realității în întregimea ei. Ceea ce a dus la consecințe teoretice și practice revoluționare: o concepție materialistă, științifică asupra istoriei, un sistem filozofic de maximă deschidere, cu caracter teoretico-practic revoluționar și adînc umanist.

La Hegel a scînteiat ideea genială că factorul determinant al istoriei nu stă în sfera conștiinței umane, în factorii subiectivi, așa cum crezuseră ceilalți gînditori. Pentru Hegel, acest factor se află în afara conștiinței omului, dar și în afara istoriei omului, fiind Ideea absolută. „Istoria universală — scrie el — nu este (...) decît înfățișarea spiritului în timp, în același fel în care ideea este înfățișarea sub formă de natură, în spațiu”²⁵⁾. El caută un factor obiectiv care să determine conștiința omului, dar ajunge în mod ocolit tot la rațiune, la spiritul universal, care, în fond, este o proiecție absolutizată a rațiunii, sau Dumnezeu, ceea ce este același lucru; căci — afirmă același Hegel — „Dumnezeu cîrmuiește lumea, iar conținutul cîrmuirii sale, îndeplinirea planului său constituie istoria universală...”²⁶⁾.

Și Marx a căutat un factor din afara sferei conștiinței umane care să-i dea cheia înțelegerii istoriei, dar el l-a găsit în sfera vieții umane. Acest factor, pentru el, îl constituie relațiile materiale, obiective, care se stabilesc între oameni, dar

nu depind de conștiința și de voința oamenilor. Aceasta este semnificația cuvintelor pe care Marx și Engels le-au scris în *Ideologia germană*: „...fiecare treaptă a ei (a istoriei — Tr. P.) găsește de-a gata un rezultat material dat, o sumă de forțe productive, raporturi istorice formate — între oameni și natură, ca și raporturi între indivizi, transmise fiecărei generații de generația precedentă, găsește o masă de forțe productive, capitaluri și împrejurări, care, deși pe de o parte sînt modificate de noua generație, pe de altă parte însă prescriu acesteia propriile ei condiții de viață și îi imprimă o anumită dezvoltare, un caracter aparte...”²⁷⁾ (Marx și Engels nu vor absolutiza însă rolul factorului material; dimpotrivă, vor acorda o însemnătate cu totul deosebită factorilor subiectivi).

Prin crearea materialismului istoric de către Marx și Engels, Lenin apreciază că a fost realizată „cea mai grandioasă cucerire a gîndirii științifice”²⁸⁾.

În timp ce Hegel vrea să conformeze realul logicii, transfigurînd realitatea, Marx cere conformarea logicii la real și transformarea revoluționară a realului. Apropierea lui Marx de realitate, descoperirea practicii social-istorice ca verigă intermediară între subiect și obiect i-au impus ideea că dialectica trebuie să se aplice lumii reale, să plece de la această lume reală, să o explice și nu să i se impună ca un *dat*. Dar o asemenea dialectică nu se mai poate opri niciodată. Dacă lumea e un lanț de procese nicio dată încheiat, infinit, în care orice sfîrșit e un nou început, înseamnă că o filozofie care vrea să nu ajungă la osificare trebuie să se confor-

²⁷⁾ Marx-Engels, *Opere* vol. 3, p. 39.

²⁸⁾ V. I. Lenin, *Trei izvoare și trei părți constitutive ale marxismului*, în *Opere complete*, vol. 23, Ed. pol., Buc. 1964, ed. a doua, p. 45.

²⁵⁾ G. W. Hegel, *Prelegeri de filozofie a istoriei*, Ed. Acad., Buc., 1968 p. 72.

²⁶⁾ *Op. cit.*, p. 38.

meze schimbării lumii, să se schimbe o dată cu ea. Aici orice rămânere în urmă ar duce la schematism, la sclerozare, la dogmatism. Căci sub impulsul practicii, gândirea este silită să devină dialectică. Practica îl determină pe om să descopere veșnic noi raporturi în realitate; mai mult decât atât — și acesta mi se pare lucrul cel mai important — omul crează veșnic o lume nouă — materială și spirituală — pe care trebuie s-o cunoască și s-o schimbe. Într-un alt limbaj, raportul subiect-obiect nu e niciodată anulat, desființat, ci veșnic modificat. Contradicția subiect—obiect este mereu rezolvată, pentru a fi în același timp creată, mai mult — lărgită, adâncită. Cunoașterea naturii, a societății, a cunoașterii însăși, a omului, a creațiilor sale nu poate ajunge niciodată la sfârșit, pentru că toate acestea — ar spune Lenin — sînt inepuizabile. Ceea ce înseamnă că nici un sistem filozofic nu poate rămîne închis, nu poate ajunge la un adevăr absolut. Filozofiei marxiste îi este proprie tocmai această permanentă deschidere spre nou, spre noile probleme, spre noi modalități de abordare și de rezolvare a problemelor, vechi sau noi.

O asemenea atitudine determină în cazul filozofiei marxiste un caracter profund creator. În acest sens, se poate spune că o dată cu apariția filozofiei marxiste s-a sfârșit cu întreaga filozofie în înțelesul vechi al cuvîntului. „A pretinde filozofiei — scrie Engels — să rezolve toate contradicțiile, înseamnă a pretinde unui singur filozof să creeze opera pe care numai întreaga omenire era capabilă s-o săvîrșească în dezvoltarea ei progresivă”²⁹⁾.

Intrucît însă, o dată filozofia marxistă apărută, nu se mai pune problema creării unui nou sistem filozofic, înseamnă că ea trebuie să-și integreze și reintegreze rezultatul întregii dezvoltări spirituale anterioare, dar și contemporane, căci ea

²⁹⁾ F. Engels, *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, cap. I.

trebuie să fie cea mai dezvoltată, cea mai bogată și în același timp cea mai concretă dintre filozofii. Înseamnă că sistemul filozofic marxist trebuie permanent scuturat de fructele trecute, seci, pentru a putea crește altele proaspete. Păstrarea sistemului presupune că dezvoltarea filozofiei marxiste va avea loc prin integrarea cuceririlor umanității, dar păstrîndu-i nealterat *fundamentul, unitatea esențială*. Prin definiție deci, filozofia marxistă trebuie să fie antidogmatică și anticonservatoare; dar și antieclec-tică și antisofistică.

Păstrîndu-și *unitatea esențială*, filozofia marxistă implică lupta internă de idei, dar și cu filozofiile nemarxiste, ca expresie a complexității realului, ca răspuns al unor cerințe multiple, ca obiectivare a unor personalități variat înzestrate — căci gînditorii marxști pot să aibă talent și originalitate —, ca mod permanent de autodezvoltare și autodepășire.

Cuceririle filozofiei, ale oricărei filozofii, pot și trebuie să fie puse în discuție, supuse criticii. Filozofia nu se poate dezvolta în afara criticii. Ea a fost întotdeauna și reflecție critică, interogație asupra propriilor sale condiții, metode și rezultate.

Lupta de idei — ca reflecție critică și autocritică — este acel *modus vivendi* al filozofiei marxiste care o poate feri de închistare și dogmatizare, instituind-o de fiecare dată — în timpi istorici diferiți — ca o filozofie a epocii. Nu poți conduce lumea de azi numai cu idei apărute acum o sută de ani. O lume nouă are nevoie de idei noi. Și lumea noastră e o *altă* lume. Filozofia marxistă trebuie să fie filozofia lumii noastre.

În ultima teză asupra lui Feuerbach, Marx spune: „Filozofii nu au făcut decît să *interpreteze* lumea în diferite moduri; important este însă de a o *schimba*”. Filozofia marxistă dobîndește chiar de la început un caracter teoretico-practic revoluționar, căci Marx îi trasează ca sarcină nu numai înțelegerea lumii, ci și schimbarea ei. Filozofia

marxistă poate fi concepută ca un proces unic de acțiune-gîndire — mai precis spus: ca o *unitate* și ca un *ciclu* acțiune-gîndire — ca urmare a devenirii infinite a raportului, a contradicției subiect-obiect, în cadrul praxisului. Căci lumea nu poate fi schimbată o dată pentru totdeauna. Va fi mereu actual de a reconstrui teoria pentru a putea reconstrui lumea.

Așa se face că în cadrul filozofiei marxiste, subiectul este privit din unghiul procesului istoric universal ca integrat în realitate, ca potențîndu-se și realizîndu-se la infinit, în varietatea niciodată încheiată a formelor, a structurilor materiale și spirituale.

Plasarea subiectului în cadrul activității practice, sociale, istorice, creatoare a dus la o nouă perspectivă asupra omului, la colorarea filozofiei marxiste cu un veritabil umanism. Acest umanism reprezintă forma și etapa superioară a umanismului. Căci umanismul socialist — arată tovarășul Nicolae Ceaușescu — presupune o înțelegere mai

complexă a omului în societate, luat nu ca individ *izolat*, ci ca om *social*, care se află în permanentă interacțiune cu semenii săi, cu interesele poporului. „Umanismul socialist presupune a reda fericirea personală în contextul afirmării personalității întregului popor³⁰⁾. Filozofia marxistă este proiectul în planul idealității al unui umanism integral. Am putea spune — în spiritul fondatorilor săi — că această filozofie se realizează ca *filozofie* numai în măsura în care umanismul integral postulat de ea devine fapt de viață.

³⁰⁾ N. Ceaușescu, *Expunere 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, Ed. pol., Buc. 1971, p. 69.



romanul geometric

Romanul geometric n-a fost scris niciodată, nicăieri. Dar din zece profesori întrebați, nouă vă vor spune că dacă nu cumva a și apărut, va apare cu siguranță în Franța. De ce în Franța? Pentru că în Franța romanul a cunoscut o dezvoltare relativ continuă, pentru că aici au apărut opere etalon pentru mai toate direcțiile lui principale, pentru că într-un fel sau altul romanul francez a participat la mai toate bătăliile ideologice pentru definirea unei estetici a genului, în fine, pentru că spiritul latin al disciplinei, prestigiul imens al spiritului cartezian, și tradiția glorioasă a clasicismului au fasonat mințile, într-un chip mai semnificativ ca oriunde aiurea, pentru înțelegerea creației literare în sensul unei operații esențiale de sistematizare. Un Paul Bourget, a susținut chiar că unicul roman „bine făcut“ e romanul francez; spiritele îngust patriotice l-au aplaudat; prejudecata a trecut granița; azi a devenit un loc comun.

Ideea de perfecțiune este în așa măsură legată de ideea de matematică, încât acolo unde fascinația matematicii este absentă, absentează însuși sentimentul perfecțiunii. Bineînțeles, ideea comună a perfecțiunii literare e veche de câteva milenii, ea însăși constituindu-se istoricește, cu o solidă tradiție a perfecțiunii formale și cu un larg șir de biruințe uluitoare în care cel mai înalt pisc rămâne poate *Divina Comedie*; ritmul, rima, strofa, cîn-

tul, actul, scena, capitolul, secvența, cartea, genul, toată arta măsurată a stilului, toate simetriile imaginabile ale discursului poetic, sînt momente ale unei matematici literare și nici chiar astăzi ideea de perfecțiune nu se poate lipsi de spiritul matematicii; atît numai: matematica s-a complicat și perfecțiunea a devenit pudică.

Cititorul fără experiență care, numai prin analogie cu practica curentă a vieții, își închipuie că structura unei opere de artă este strict rațională, și-și face iluzia că un efort de logică îi poate oricînd oferi cheia creației și o cale de acces în intimitatea ei, face șa alt nivel cam ceea ce face critica formală cînd ignoră criteriul vieții, absolutizînd criteriul convenției. Așa se și explică faptul că sînt oameni care receptează opera de artă cu idei de geometrie, ignorînd chiar că ideea are o istorie. Dar acesta nu este neapărat păcatul cititorului fără experiență; în general vorbind, oriunde activitatea practică are nevoie de criteriul imediat al valorii, în școală sau în editură, se întimplă nu arareori ca spiritul critic să cunoască toată puterea de fascinație a matematicii. Cum sfera tehnicii este aceea care, mai mult ca oricare alta, cade sub controlul imediat, mințile fără inițiativă preferă întotdeauna să zăbovească aci unde, odată cu contabilizarea sumară a cifrorva „semne“ mai mult sau mai puțin obiective — și Dumnezeu știe că nimic nu este mai obiectiv într-

un roman decât numărul personajelor sau numărul paginilor! — își pot oferi, pe lângă satisfacția perspicacității, iluzia dulce—răscolitoare că se pot, în fine, apropia de însuși misterul creației. Încît n-ar fi greșit a spune că oriunde în artă se absolutizează criteriul convenției, e prezent și spiritul criticii mediocre.

Geometrul în literatură măsoară tot ce se poate măsura: numără picioarele unui vers, face statistica vocabularului, contabilizează rimele, supune sistemului metric complicațiile unui conflict, stabilește analogii, corespondențe, coincidențe, cronologii, clasează, periodizează, ierarhizează; dar fără intuiția esențelor și fără spirit critic, onorabilul este un canonic, adică un funcționar în slujba unui cod estetic. Fără un asemenea cod, geometrul în critică se simte dezarmat. Pentru spiritul său de sistem, originalitatea e un scandal pentru că nu e prevăzută în nici un regulament și nu acceptă decât propria sa regulă. Visul său sublim e opera perfectă, adică opera previzibilă, total supusă idealului de perfecțiune prestabil, verificată în computer și sancționată de un centru de calcul. Cum de vre-cîteva secole încoace romanul refuză, mai mult ca oricare alt gen, să-și definească limitele, a devenit genul suspect.

E o suspiciune încurajată de toată evoluția lui istorică. Într-adevăr, obligat prin însuși obiectul și natura lui să exprime plenitudinea vieții, romanul evoluează repede în sensul unei cuprinderi mai adecvate a realității, dovedind în același timp o aptitudine nemaipomenită de a accepta și asimila, potrivit propriului său geniu, sugestii din sfera întregii arte. Dar o asemenea dezvoltare — atât de întinsă și atât de adîncă — n-ar fi fost posibilă fără o perfecționare continuă a tehnicii sale; pe scurt, pentru ca să existe în chipul lui specific, original, romanul propune și impune, nu fără alianța altor genuri, dar parcă cu o putere mai mare decât toate, o nouă idee de perfecțiune. În fine, în timp ce capodoperele romanului invadează Europa, estetica lui, ne-

putincioasă să țină pasul acestei miraculoase proliferări, întârzie să se constituie. Deși nu lipsește conștiința importanței lui, dezvoltarea îi este atât de rapidă și de surprinzătoare încît nu îngăduie spiritului critic să se fixeze pentru ca să-l cuprindă, să-l înțeleagă și să-l definească. În jurul lui 1900, deși bătrîn de cîteva secole, deși însoțit de-a lungul timpului de corul nesfîrșit al comentariilor, unele din ele foarte pătrunzătoare, mai ales atunci cînd aparțin creatorilor înșiși, romanul nu se bucură ca alte genuri, de mai veche tradiție, de privilegiul unei teorii coerente. Disprețul lui Boileau definește perfect statutul oficial al genului; în trei sute de ani, putem afla risipite ici și colo, în Cervantes, Fie]ding, Diderot, Manzoni, Scott, Goethe, Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Tolstoi sumedenie de idei profunde; se constituie astfel un corp de idei, dar toate părerile acestea puse cap la cap încă nu fac o estetică. Nici unul dintre criticii timpului, nici chiar acei care au cunoscut tentația romanului, ca Sainte-Beuve și Taine — nici chiar atunci cînd se apropie de roman ca maeștri ai criticii și scriu pagini remarcabile despre un romancier sau altul, nu izbutesc totuși să gîndească acea sinteză critică care să întemeieze în fine înțelegerea particulară a genului. Bineînțeles, ca tot ce-i organic înfipt în viață, romanul nu așteaptă o teorie pentru ca să prolifereze, să evolueze, să cîștige mințile, dar vidul teoretic e încă destul de mare pentru ca să se prăsească tot felul de prejudecăți; și unele din ele se perpetuează tenace pînă în zilele noastre.

Traduse corect, toate aceste prejudecăți flotante se rezumă la ideea că romanul perfect este un roman scurt, cu un conflict central, cu o evoluție rapidă, în care fiecare mișcare e determinată și determină, în care fiecă mișcare împinge romanul înainte, în care toate efectele, riguros gradate converg către desnodămînt — și toate într-un stil limpede, direct și lapidar. Nu e greu de observat — și lucrul a și fost spus — că idealul unui asemenea roman este idealul teatrului

clasic francez. Schema geometrică, mecanismul de orologerie care controlează timpul în ritmul măsurat al versului, evoluția prevăzută a conflictului, în trei timpi — început, mijloc și sfârșit — gradăția efectelor, simetria situațiilor, raporturile personajelor ce tind să epuizeze toate combinațiile unui număr de trei sau patru cifre, convergența obligatorie a tuturor mișcărilor către final — toate sînt obligații ale teatrului clasic.

A supune romanul realist al sec. al XIX-lea rigorilor estetice ale teatrului clasic poate să pară azi o aberație; ea își avea totuși o explicație. Legalizat de revoluție și constituit tocmai prin opoziția violentă făcută clasicismului, romantismul cîștigă primele bătălii în poezie și în dramă; cît privește romanul, deși tot secolul al XVIII-lea pregătise o altă înțelegere a genului, acesta se impune ceva mai dificil pentru că fiind, prin natura și tendințele lui, mai aproape de viață, neagă mai direct și mai eficace vechile structuri și, odată cu ele, ceea ce se schimbă mai greu, gusturile și tradițiile; a pune romanului capătul esteticii clasice era într-un fel o încercare de a domestici genul „popular” și „plebeu”, acela care nu se sfia să se inspire din orice mediu, să pătrundă pretutindeni, să încorporeze alte genuri. Așa se face că mai toți marii romancieri ai secolului al XIX-lea francez, de la Balzac și Stendhal la Flaubert și Zola, toți par niște barbari în dizidență cu spiritul măsurat și aristocratic al poeziei și teatrului clasic.

Cît de tiranic e idealul clasic al perfecțiunii se poate foarte bine vedea în critica pe care pînă și un Sainte-Beuve, cel mai ilustru reprezentant al spiritului de finețe în critică o face celor doi mai mari romancieri contemporani. Obiecția capitală făcută lui Balzac o aflăm în interpretarea unui citat din *Rude sârce*, în care unul din personaje, exprimînd desigur punctul de vedere al romancierului, vorbește despre concubinajul necesar al artistului cu Muza, un fel foarte balzacian de a spune că artistul trebuie

să adere la operă cu pasiunea unui amant. Așa e, zice Sainte-Beuve, numai că în cazul lui Balzac, artistul nu-și întîmpină Muza „ca Homer și Fidiias, castă și sacră”. La moartea unui artist, căci articolul e scris la moartea lui Balzac — nu se poate spune mai clar și mai decent cît de „nelegitimă” e arta lui Balzac. Formula rezumă cu ingeniozitate tipic sainte-beuviană, toate obiecțiile anterioare, îmbrăcate simetric cu elogiul unor calități de vigoare, de observație și de cuprindere: ceea ce i-ar lipsi lui Balzac ar fi măsura, tactul, gustul, simțul ridicolului, adică toată arta clasicului. Și lucrurile chiar așa stau: Balzac nu are spirit grec. Există în arta lui un plus de pasiune necontrolată și se înțelege lesne de ce criticul nu-l gustă: pentru că nimic nu este mai potrivit artei clasice ca această busculadă plebee care deplasează toate liniile. Dar de ce ar fi mai puțin mare și legitimă o asemenea artă?

Curios e că Sainte-Beuve în cazul lui Balzac, ca și Bourget mai tîrziu, în cazul lui Tolstoi, nu neglijează criteriul vieții și al adevărului, ceea ce foarte curînd se va numi, cu un cuvînt mai favorizat, criteriul autenticității. Chiar atunci cînd îi recunoaște lui Balzac capacitatea de a crea în spiritul vieții caractere puternice și de a ne face sensibil ceva din tumultul existenței, încă îi va reproșa că uneori, neajungîndu-i observația directă a realității, mai inventează în marginea ei, ceea ce e echivalent cu a spune că în țesătura vie a operei artistul introduce un element de artificiozitate incompatibil cu sentimentul vieții. Dar dacă lui Balzac îi acordă totuși harul creației, lui Stendhal i-l neagă total și toate obiecțiile tind să ne contamineze cu sugestia lucrului mort, niciodată fecundat de spiritul vieții: astfel, scriitorul ar veni în literatură prin critică; personajele din *Roșu și negru* ar fi automate ingenioase, dăruite — sau, cum am zice astăzi, programate, cu două-trei idei fixe; tabloul partidelor și cabalelor ar fi lipsit de su-

ită și de măsură; *La Chartreuse* ar fi o spirituală mascară italiană, un roman lipsit de veracitate și suită, o lume de fantezie, fabricată. Traduse în lumina raportului dintre artă și viață, obiecțiile ar suna așa: autorul vine în literatură prin mijlocirea unui sistem înghețat de idei, din teritoriul popular al conceptelor și nu din lumea sensibilă a faptelor; autorul face roman cu idei gata făcute pe care e mai dispus să le impună vieții, decât să le verifice prin observație; folosind automate, scriitorul este un păpușar, nu un creator, adică de fapt un creator de gradul al doilea. Interesant aici e că pentru a-l contesta, Sainte-Beuve îi face romancierului portretul unui geometru. N-am zice totuși că scriitorii pe care Sainte-Beuve îi preferă lui Balzac sînt neapărat Eugène Sue sau George Sand, numai pentru că, din primul face un „egal“ și din cel de al doilea „un scriitor cu mult mai mare“; nici n-am spune că scriitorul pe care i-l preferă lui Stendhal ar fi neapărat Xavier de Maistre... Dar dacă romanul perfect ar trebui să aibe toate calitățile care îi lipsesc lui Balzac și lui Stendhal și ar trebui să fie acel roman „simplu și unitar“ pe care simte nevoia să-l citească după lectura agitată a unui roman stendhalian, atunci s-ar putea deduce că romanul perfect al lui Sainte-Beuve n-ar putea să fie decât acela socotit deja un roman clasic: *Prințesa de Clèves*, sau *Adolphe*. Și dacă ne vom întreba acum care este idealul de perfecțiune care tutelează asemenea judecată, vom găsi iară că acesta este un ideal antic, constituit la origine într-o epocă fără roman. Nici vorbă, estetica lui Sainte-Beuve, chiar iradiată de ideile explozive ale romantismului și sensibilă deja la vecinătatea foarte vie a unei arte realiste, este în esență o estetică clasică. Între normele lui Boileau și criteriile lui Sainte-Beuve se interpun două secole de răsturnări politice și de experiențe literare; educat la școala literaturii clasice, dar trăind inevitabil experiența vie a literaturii moderne, toate subtilitățile lui

Sainte-Beuve în critica romanului vin din obligația mereu resimțită de a împăca o dispoziție clasică cu o mentalitate modernă. Nimic mai tulburător ca spectacolul unui suflet de clasic rușinat ce-și investește ființa nu în elaborarea obiecțiilor — obiecțiile sînt spontane și fără efort — ci în strădania de a afla totuși oarecare merite unor opere pe care nu e îndeaajuns de pregătit nici să le înțeleagă, nici să le iubească.

Omologîndu-i pe Balzac și pe Stendhal, după ce Sainte-Beuve le refuzase prețuirea, campionul romanului perfect nu face decât să cedeze unui verdict sancționat cu puterea timpului; altminteri nu se deține: din Balzac prețuiește *Eugénie Grandet*, dar îi scapă că luată în totalitatea ei, *Comedia umană* propune un tip de roman de o complexitate la care romanul clasic nici măcar nu visase; și dacă acceptă printre capodopere *Madame Bovary*, respinge numaidecît *L'Education sentimentale* și nu-și dă seama că respinge exact romanul cu care Flaubert se autodepășește și evadează din limitele propriei sale formule pentru ca să se apropie de aceea mai cuprinzătoare a romanului tolstoian. Ceea ce nu pricepe, de regulă, criticul-geometru cînd se apropie de roman, e chipul în care devenind mai suplu și mai cuprinzător, noul roman își sporește substanța. Prețuiește la Tolstoi „micile detalii adevărate“ pe care a învățat a le prețui din frecventarea lui Stendhal și Balzac, dar nu vede în ele decât o aglomerare nesemnificativă; el nu vede principiul care le organizează; de unde impresia de inorganic, de stufos, de lungime. Tot ceea ce nu se revendică matematic de la ideea centrală — și criticul-geometru e incapabil să imagineze posibilitatea unui roman cu mai multe centre de interes; tot ceea ce nu participă direct la „mersul înainte“ al povestirii — și geometrul nostru e incapabil să imagineze mișcarea altfel decât ca o deplasare liniară; tot ceea ce nu determină direct și imediat fiecare mișcare a personajului — și toată psihologia geometrului e în acest

mecanism meschin—determinist — este neapărat lung și inutil. Ideea că atâtea capodopere rămân în afara idealului său, asta nu-l tulbură de fel; insensibil la îndoială, ceea ce suspectează el nu e definiția, ci capodoperele. Și ca să-ți-o dovedească, pune degetul și-ți arată: Cervantes e plin de discursuri și de povestiri interpolate; Balzac e burdușit de descripții și de tot felul de considerații istorico-sociale-morale-etice-economice-psihologice și de cite și mai cite altele; Dickens e plin de dialoguri și divagații; de Hugo să nu mai vorbim: acolo unde Stendhal ar fi spus, într-o frază de două rânduri, că domnul Pontmercy, rănit la Waterloo, a fost jefuit de un sergent, Hugo face toată istoria bătaiei; Tolstoi introduce în roman o teorie a istoriei; Dostoievski, în *Frații Karamazov* intercalează nvela Inchizitorului și un întreg capitol despre călugărul rus; ca să nu mai pomenim de romanul-fluviu, sau de romanul lui Proust și al lui Thomas Mann care încorporează eseul filozofic și literar, nici de romanul întemeiat pe „fluxul conștiinței”, asociaționist și divagaționist prin definiție. Cum spiritelor mediocre nu le lipsește niciodată curajul de a spune enormități, omul nostru, întemeiat pe geometria sa elementară, declară ferm și liniștit că toți acești scriitori geniali sînt niște proști arhitecți.

Bineînțeles, se înșală. Geometria romanului s-a complicat, criteriile compoziției se schimbă, idealul perfecțiunii e în mers. Cînd un Stendhal, după ce se întreabă dacă nu cumva episodul Faustei din *Chartreuse* e prea lung și inutil, se hotărăște totuși să-l păstreze, el îi justifică, de fapt, necesitatea după alte criterii decît acelea, ideale, ale romanului geometric: Fausta face educația sentimentală a lui Fabrice, îi pregătește evoluția, e adică un moment necesar în procesul de cristalizare a sentimentelor pentru Clelia. Un roman ca *Moby Dick* în care mai fiecă capitol al povestirii de bază alternează cu un capitol despre tehnica și istoria pescuitului de balene — e, în raport cu estetica

romanului geometric, o adevărată aberație. Criticul-geometru nu va sesiza niciodată că unele mari construcții epice au nevoie, ca și marile transatlantice, de anume cantitate de leșt, înmagazinată sub linia de plutire și repartizată uniform pentru ca să asigure vasului un echilibru stabil și lungă călătorie prin timp. Ceea ce poate să pară, așadar, lung și inutil în raport cu obiectul și tehnica ideală a romanului geometric, poate să fie pe deplin justificat și necesar în raport cu obiectul și tehnica unui roman evoluat în complexitate.

Cînd un Cervantes, un Goethe, un Balzac, un Tolstoi, un Dostoievski, un Melville, un Proust se încapăținează să-și păstreze episoadele intercațate, discursurile, discuțiile, descrierile, „rătăcirile” nesfîrșite ale personajelor principale, îngheșuiala sufocantă a personajelor secundare, toate tribulațiile zonei de umbră și de penumbră, toate meandrele unor acțiuni laterale — ei n-o fac doar pentru a-și realiza cu orice preț programul ideatic; în aceste lungimi, care cel mai adesea le scapă din mînă și se impun împotriva oricăror premedități, e o dimensiune a vieții. E suficient să pui alături *Don Quihote și Prințesa de Clèves*, *Comedia umană și Adolphe*, *Război și pace* și *Manon Lescaut*, sau nu importă care alt roman „bine făcut” și imediat îți sare în ochi diferența specifică. Romanului care se inspiră din idealul romanului geometric îi lipsește întotdeauna o dimensiune: amplitudinea. Adică capacitatea de a sugera adîncimea vieții.

Ceea ce romanul picaresc descopere spontan și realiza intuitiv prin aventura programatică, un Dickens, un Stendhal, un Dostoievski, un Tolstoi, un Proust, cu conștiința mai clară a artei lor, realizează premeditat prin ceea ce s-a putut numi acumulara „micilor detalii adevărate”. Numai că geometrul ignoră calitatea efectului total, și o ignoră pentru că nu bagă de seamă în ce chip efectul total e

rezultatul unei acumulări organizate, după cum e cazul, de o idee, de un personaj, de o metaforă. Într-o reducere pentru uzul cititorului grăbit, *Don Quihote* devine un basm ; *Mizerabilii*, o istorioară morală ; *Mănăstirea din Parma*, un roman de aventuri ; *Crimă și pedeapsă*, un roman polițist. Editorul francez de odinioară care, cu o rea conștiință estetică, amputa adesea marile romane ca să le adapteze la gustul cititorului de duzină, realiza în practică dezideratele criticii geometrice, tendința lui fiind aceea de a reduce romanul amplu la o schemă lesnicioasă ; atît numai : el umbla cu foarfecele, acolo unde geometrul contabiliza cu metrul. Dar operația era în esență aceeași : o amputație în substanța vie a romanului. Ceea ce cădea la coș era o dimensiune a destinului. Cînd unii din primii critici ai lui Proust reproșau romanului lipsa unei arhitecturi, ei o făceau, fără să-și dea prea bine seama, în numele idealului absolut al romanului geometric. Cu un deceniu în urmă aceeași obiecție îi fusese făcută lui Tolstoi și — lucru nu lipsit de interes — cel care dă obiecției valoare estetică e un francez. Cum în epocă se găseră spirite mai subtile care să facă observația că aparenta incoerență a unui roman ca *Război și Pace* ar sugera mai bine mișcarea vieții, un Bourget are de grijă s-o respingă numaidecît. „E un sofism, zice el, care nu rezistă la reflecție“. Viața e profund logică și arta cea mai mare stă în a scoate la iveală necesitatea asta interioară, ordinea secretă sub aparenta anarhie a evenimentelor. Nu harul observației i-ar lipsi așadar lui Tolstoi, adică nu capacitatea de a simți pulsul vieții i-ar lipsi, ci numai aptitudinea de a înțelege în ce chip este omul determinat, și harul de a localiza impresiile, de a le organiza arhitectonic. Bineînțeles că raportată la Tolstoi, obiecția asta, ca și toate celelalte, este uimitor de falsă fiindcă se întemeiază pe confuzia dintre logica vieții și logica artei.

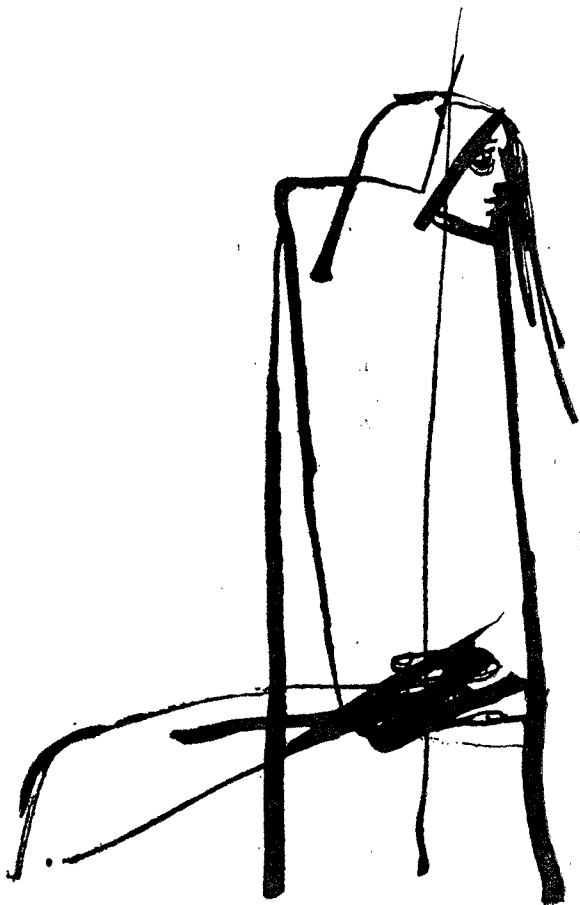
Dacă sub raport formal, critica geometrică impune romanului obligațiile altor genuri — îndeosebi ale teatrului și ale retoricii clasice — sub raport filozofic mecanicismul său îngust e descendentul cel mai debil al acelei filozofii care concepe viața sub specia artei. Nu viața îi inspiră obiectiile, ci fantoma ei. Spirit prea de tot mediocru ca să tâlmăcească în chip superior un vis de perfecțiune absolută, criticul-geometru îl înțelege meschin, ca o rețetă curentă de bucătărie. Dar cu o ideologie de bucătar, toată tehnica complexă a universului poate fi redusă la mecanismul simplist ai unei cutii de conserve. Voind să fixeze însăși mișcarea vieții, nu bagă de seamă că ceva rămîne totuși pe dinafară și că ceea ce rămîne pe dinafară e tocmai senzația vieții ; nu bagă de seamă că ceea ce trebuie să fie o carcasă perfect adecvată la idee, e o cutie de conserve sterilizată higienic.

Aplicînd șablonul esteticii clasice unui roman modern, încercînd adică să înghesuie în cutia sa de conserve tot tumultul unui roman de Cervantes, de Dickens, de Tolstoi, sau de Dostoievski, primul lucru pe care îl va băga de seamă va fi acela că „nu încap“, că dă pe dinafară. Firește, o piesă de o mie de pagini, cu o sută de personaje intrate în raporturi complicate după formula unei complicații cu o sută de numere, cu o acțiune ramificată, impusă de implicațiile atîtor personaje și într-un stil potrivit să facă sensibilă o diversificare atît de mare de împrejurări, să sugereze o cheltuială atît de amplă de energie, să definească psihologii atît de variate, dispunînd cu deplină libertate de timpul necesar unei desfășurări bogate, n-ar mai putea fi o piesă de teatru ; dar ar putea fi un roman ; geometrul, însă, respinge acest roman, i se pare barbar numai pentru că acesta, refuzînd estetica economicoasă a cutiei sale de conserve, dă impresia că refuză orice convenție, că-și refuză adică orice ideal de perfecțiune. Bineînțeles,

îndirjit, criticul nostru ar putea să nege acestui roman însăși calitatea de roman ; găsește însă, uimitor, suficiente resurse de subtilitate pentru ca să-l socoată numai un roman „prost făcut“, adică un roman de mîna a doua : perfect necanonic și, în mod sigur, de loc franțuzesc.

Fără simțul nuanțelor, fără gustul diversității, scutit de fascinația originalității, preferințele geometrului în literatură sînt acelea pe care i le impune un ideal mai presus de orice afecțiune. Fără să fie neapărat un om de prost gust, el se defi-

nește aristocratic, prin intoleranță, și se manifestă sclifosit, prin opoziție. În fiecare epocă va opune un scriitor, altuia : pe Flaubert lui Zola ; pe Anatole France, lui Proust ; pe Defoe lui Dickens ; pe Turghe-niev, lui Tolstoi ; pe Tolstoi, lui Dostoievski ; pe Selma Lagerlof, lui Strindberg ; pe George Eliot, Virginiai Woolf ; pe Galsworthy lui Joyce ; pe Camus, lui Sartre ; pe Hemingway, lui Faulkner ; pe Cezar, lui Camil... În fiecare epocă se găsește un mare scriitor de con-testat.



ovidiu constantinescu



poezia și tristețile solitudinii

Stenahoria tinărului Ștefan Valeriu care, plictisit și extenuat de indiscreția gălăgioasă a unei civilizații agresive și acaparatoare și dornic de calmul unei ambianțe bucolice cu muget domestic de vite și firii soporific de cosași se retrage într-o pensiune pierdută undeva în munții Ardealului și accesibilă mijloacelor lui modeste de profesor, contabil-șef sau simplu funcționar, spre a se dedica unui inofensiv și perfect gratuit „joc de-a vacanța” mi se pare azi un comic și copilăros capriciu de om cusurgiu și ipohondru, așa cum ni se par comice spaimele bunicilor noștri care, la 1900, se gădeau alarmați la porțiile dezastruoase atinse de „nebunia vitezei”. De cine anume era exasperat Ștefan Valeriu și ce amenința să-i strice tihna vacanței estivale? Un biet aparat de radio cu trei lămpi, atât de sensibil și de fragil încât o mică răsucire de șurub îl putea strica și de un antediluvian telefon cu manivelă. Eroul lui Mihail Sebastian nu avea de unde să cunoască tumultoasa și irepresibila revărsare muzicalo-fonetică a televizoarelor ce, în serile de vară, cuprind întreg orașul într-o compactă și uniformă țesătură sonoră, nici in-tempestivele ingerințe ale transis-

toarelor purtate prin lume ca niște indispensabile obiecte de uz personal, nici fluviile omenești ce inundă la anumite ore străzile, nici vuetul continuu al vehiculelor definitiv integrat în specificul urbanistic.

Ștefan Valeriu trăia într-un București idilic, în care trăsurile cu cai încă mai făceau concurență taxiurilor, în care lumea ieșea să se plimbe către prânz și pe înserat pe Calea Victoriei sau pe bulevard, ca la Tîrgoviște sau la Buzău pe strada mare, în care cinematograful sonor se afla încă la vârsta preșcolărității, în care Luna Park din târgul Moșilor constituia un punct de atracție mondenă, în care un meeting de aviație era un eveniment ce-i scoțea pe toți locuitorii din case și în care, în plin centru, mai exista încă o grădină de vară, numită printr-o paradoxală și pretențioasă împerechere de cuvinte „Pădurea Bulevard”, cu copaci atât de deși încit, într-o noapte, un consumator pesimist a putut să-și pună capăt vieții fără ca nimeni să observe.

Oamenii erau deopotrivă speriați de eventualitatea unei noi conflagrații ca și de pericolul pe care civilizația mecanică îl prezenta pentru nervii lor suprasolicitați. Cuprins de panică, ucenicul vrăjitor privea activitatea zănată și de nestăvilit a măturii și găleții pe care, împins de o nesocotită curiozitate le pusese în mișcare. Și totuși nimeni nu putea să prevadă pe atunci efectele incalculabile ale energiei nucleare, nimeni nu se gândea decît ca la o ipoteză de domeniul fantasticului la navele interplanetare, cibernetica era un cuvînt necunoscut iar farfuriile zburătoare pe care posturile noastre de televiziune ni le-au servit cu regularitate la fiecare sfîrșit de săptămînă, luni de-a rîndul, erau anticipate metaforic de covorul zburător din basme.

Cu tot efortul lui de a se smulge din timp și în ciuda luptei oculte purtate împotriva maniilor lui Bogoiu și aparatelor de telecomunicație, Ștefan Valeriu rămîne înscris, prin imaginea sa literară, în epoca

sa. Refuzul rutinei reflexe și automatismelor din care este urzit cotidianul prozaic devine el însuși o manie simptomatică. Inventatorul jocului de-a vacanța este de fapt un neurastenic în stadiu incipient și un mizantrop diletant, iar existența larvară pe care o preconizează, un fel de somnoterapie agrementată de evanescente visări. Vremea lui este aceea în care budismul începea să se răspindească prin dubioase cărți de vulgarizare și Nirvana ajunsese o romanțioasă și snobă marotă. Se vorbea încă despre non-rezistența lui Mahatma Gandhi și prin ziare apăreau fotografii de fachiri scheletici dormind pe cuie sau purtând șerpi înodați în jurul gâtului, în loc de fulare. Yoga era un cuvânt magic și fascinant pe care toată lumea îl folosea fără a ști prea bine ce înseamnă, deși nu cu mult înainte apăruse eruditul studiu al lui Mircea Eliade. Ștefan Valeriu încearcă pe seama sa experiența unei nirvane poetice, limitate însă în timp la perioada concediului estival. Și experiența ar fi reușit într-un fel dacă întâmplarea nu i-ar fi scos-o în cale pe Corina, spiritul și zina bună a pensiunii din creierii munților, o femeiușcă isteată cu angelice cochetării și fraterne sollicitudini care, curioasă ca orice femeie, nu se putea să nu fie intrigată de ursuzenia nefirească a tinărului *trouble-fête*. Și între cei doi se înfiripă o tandră inimicție și o bătălie cu săgeți de gumă și dulci-veninoase malițiozități.

Corina se încadrează într-un anumit tip de igenuă — independentă, voluntară, năstrusnică și șireată dar în același timp leală, care a păstrat doar puritatea sufletească, nu și inocența străbunelor ei, tip pe care îl întâlnim în majoritatea comediilor sentimentale și mai cu seamă a producțiilor cinematografice de același gen dintre anii 30 și 40 și pe care l-a ilustrat cu o cuceritoare vervă pe scenele noastre actrița Leni Caler, modelul probabil al Corinei din *Jocul de-a vacanța*. În delicata și precara intrigă sentimentală în jurul căreia se însălează piesa, Mihail Sebastian s-a lăsat cu bună știință înruiat de

predilecțiile contemporanilor. Și totuși *Jocul de-a vacanța* n-a înregistrat atunci succesul de care s-a bucurat mai apoi. Publicul de teatru gusta mai mult comicul de situații decât subtilitatea.

S-au scurs treizeci și patru de ani de la prima ei reprezentare și iată că piesa lui Sebastian, reluată în actuala stagiune pe scena Teatrului Național, continuă să facă săli pline. Cu toată aparența ei gingașă, a suportat fără să dea semne de oboseală cele trei decenii. Mica lume reunită printr-un hazard vilegiaturistic într-o pensiune de pe plaiurile Carpaților mai are încă darul de a ne transmite un mesaj? Da: sensibilitatea poetică și calda generozitate a unui suflet solitar, care își iubește semenii și dorește să comunice cu ei, ferindu-se cum poate de mediocritate și stereotipie.

În regia lui **Mihai Berechet**, care ne-a obișnuit cu spectacole de calitate și care nici de astă dată nu ne-a decepționat, *Jocul de-a vacanța* a beneficiat de o excelentă distribuție. Mihai Berechet știe întotdeauna să-și aleagă actorii și știe, în același timp, să lucreze cu ei în așa fel încât să nu le îngreiească personalitatea.

Radu Beligan este un interpret ideal pentru teatrul lui Mihail Sebastian. Distincția lui nonșalantă, vorbirea somnoroasă și visătoare cu fine modulații, discreția și economia bine cumpănită a gestului par tot atâtea curtenitoare menajamente făcute să ocrotească zborul diafan al poeziei. Profesorul Miroiu și Ștefan Valeriu vor purta pururea chipul lui Radu Beligan în memoria spectatorilor care l-au văzut jucând respectivele roluri.

Sebastian ar fi fost cu certitudine încântat de intuiția atât de exactă a principalului rol feminin pe care a dovedit-o **Valeria Seciu**. Prezență fizică fermecătoare și plină de propețime, Corina sa a avut o precocitate și echilibrată maturitate ce nu reușea să obnubileze nici spontaneitatea juvenilă nici suavitatea de driadă cu mici cochetării citadine, ageră și abilă, care învrtește toată lumea pe degete, cu tact și cu o zîmbitoare șiretenie.

În interpretarea lui *Matei Alexandru*, Bogoiu a fost, cu o infantilă nevinovăție și cu o dezarmantă bonomie, un mic funcționar tipicăr ce, pînă și în reveriile lui, respectă un program și o sistemă. *C. Dinulescu* a avut prilejul să adauge încă o gravură la bogata galerie de compoziții realizate pe scena primului teatru bucureștean.

Așa cum a înfățișat-o *Simona Bondoc*, madame Vintilă a fost soră bună cu Zița din „Noaptea furtunoasă” și cu Didina Mazu. Cu câteva momente fericite, *Gh. Visu* s-a mișcat în genere abrupt și lemnos, fără grația candidă a virstei lui *Jeff. Didona Popescu*, *Draga Olteanu* și *Marian Hudac* au avut câteva apariții amuzante și pitorești.

Folosind ingenios fosa orchestrală, decorul lui *I. Popescu-Udriște* a evocat sugestiv moda caselor-vapor de acum patru decenii.



Simina și *Damian Sticlaru*, personajele centrale ale piesei lui *Ion Omescu*, *Iadul și Pasărea*, recent montată de studioul Teatrului Național, sînt, spre deosebire de diletantul rousseauist estival din comedia lui *Sebastian*, niște făpturi prin structură și prin vocație destinate solitudinii, o solitudine amară și plină de riscuri, acceptată cu stoicism și demnitate de *Simina*, iar de fiul ei *Damian* cu o sumbră resemnare. *Simina Sticlaru* este o sculptoriță de real prestigiu, pentru care actul creator și truda migăloasă legată de expresia artistică reprezintă sensul suprem al vieții. Înțeleasă ca un egoism monstruos de unii, devoțiuna sa față de artă înseamnă pentru ea abnegație și se justifică prin înseși roadele ei. A trăit conștiincios, împlinindu-și ireproșabil datoriile de mamă și de soție, dar a trăit uscat, fără o autentică participare, economisindu-și afectele pentru a putea transmite forțele sale morale pietrei brute și recalitrante și lutului inform și inexpresiv, însuflețindu-le aidoma lui *Pigmalion*, dar cu o pasiune calculată și rece. Dragostea pe care n-a știut s-o împărtășească celor cițiva din preajma ei — spune *Simina* la un moment dat — a dăruit-o prin operele

ei celor mulți și necunoscuți. Actorul nu încearcă s-o scuze — ferindu-se discret de o pledoarie pro domo — nici n-o acuză, o lasă să se apere singură și să-și ispășească în tăcere vina, poate involuntară, față de ai săi.

Canavaua de idei a piesei, de altfel, este — deși nu s-ar părea — suficient de complexă, propunînd spectatorului destule teme de meditație și dacă *Ion Omescu* folosește cu iscusință agrementul teatral știe să și renunțe la el atunci cînd e nevoie de profunzime și gravitate.

Eroina sa așadar a făcut o opțiune hotărîtoare în viață, opțiune ce presupunea o seamă de riscuri și pentru care a primit o sancțiune meritată din punctul de vedere al relațiilor simple, omeneste și nemeritată, poate, pe planul eficienței sociale — tirzie dar cu atît mai dureroasă: o dată cu cristalizarea personalității lui, *Damian Sticlaru* a devenit o imagine identică a mamei sale cu trăsături perfect reproduse, dar cu valori inversate, negativul unei fotografii, reproșul viu și mereu reînnoit al unei existențe familiale ratate. Actor cu faimă și poate și cu talent, cu aptitudini don juanești și o vulgară și agitată carieră de cuceritor, cabotin mai mult în viață decît pe scenă, cinic și lipsit de atașamente, *Damian* ar trebui să fie expresia unui exagerat egoism, unul dintre acei monștri sacri proliferați din iluzia propriului mit. Spun ar trebui, pentru că actorul i-a permis unele inconsecvențe și a încercat să-l reabiliteze întrucîtva, acordîndu-i penitența lucidității.

Vorbînd despre relațiile dintre părinți și copii într-una din paginile sale de o relevatoare veridicitate, *Proust* pomenește ca de o sarcastică farsă a eredității de anumite particularități devenite ticuri ale tatălui său, care îl iritau în adolescență și pe care avea să le descopere cu surprindere, la maturitate, integrate propriului său fel de a fi. Între *Simina* și *Damian*, cele două imagini contrastante, cu structuri identice dar diferit orientate, dăinuie o latentă animozitate cu răbuf-

niri sporadice repede înfrînte pînă în scena declanșării dramatice din actul doi, cînd ostilitățile irup cu o brutală sinceritate. Fiul și mama se detestă reciproc — respectînd conveniențele — și se pîndesc unul pe altul, scrutîndu-se cu obiectivitatea implacabilă a două oglinzi paralele. Sînt totuși indestructibil legați prin amărăciunea lor comună și prin singurătatea pe care soarta îi obligă s-o împartă împreună, legătură mai mult cerebrală decît sufletească și care, plămădită din contradicții, nu exclude nici duioșia maternă, nici afecțiunea filială.

Autorul a căutat să rupă însă o simetrie ce putea să pară artificială, făcînd să se interfereze cele două imagini paralele cu reflexele unei a treia oglinzi: este vorba de Ina, logodnica prezumtivă a lui Sergiu Sticlaru, fratele mărinos, cinstit, iubitor și curat ca lacrima, al lui Damian, Ina, asupra căreia inveteratul donjuan își exercită fără nici o remușcare talentele fascinatorii și care, supusă maleficei lui influențe, ajunge la rîndul său un mic monstru sacru, imagine fidelă a maestrului. E destul pentru ca perspectivele să se multiplice și să se intersecteze într-un complicat joc de oglinzi care, dincolo de rezolvarea dramatică pe care a ales-o scriitorul, constituie partea cea mai originală și mai interesantă a lucrării.

Piesa lui Ion Omescu a fost minunat servită de admirabila interpretă a teatrului de dezbateri etice și de prospectări psihologice *Irina Răchiteanu-Șirianu*, care și-a lucrat cu

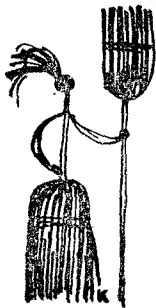
inteligentă și virtuozitate rolul pînă în cele mai mici nuanțe, fiind în fiecare clipă o prezență scenică în egală măsură impunătoare și emoționantă.

Aceeași grijă meticuloasă pentru nuanțe și pentru limpezirea sensurilor a caracterizat și elaborarea serioasă și exigentă a încercatului om de teatru *Alexandru Finți*, regizorul spectacolului.

George Motoi este un bun actor — pe care am avut adesea prilejul să-l aplaudăm în turneele Teatrului Național din Cluj — și mai bun încă atunci cînd are parte să colaboreze cu un regizor care se pricepe să utilizeze posibilitățile sale artistice, așa cum s-a întîmplat și în cazul de față.

Delicată și discretă, dar mai impersonală ca alte dăți, *Ilinca Tomoroveanu* a fost în plus incomodată de niște costume care o dezavantajau. Plin de o exuberantă vitalitate în primul act, ponderat și grav în ultimul, *Ovidiu Moldovan* a apărut derutat în unicul moment de intens dramatism al rolului său. *Virgil Popovici* corect, de o corectitudine care nu era totuși lipsită de căldură.

Mihai Tofan a avut dificila sarcină de a realiza un decor care să reprezinte în același timp un atelier de creație, o cameră de trecere și un salon confortabil și n-a reușit să acopere decît parțial aceste cerințe. Pentru un sculptor cu reputație și comenzi importante, locul rezervat creației era mult prea meschin.



radu ionescu

bogata lună mai

Luna mai, ca și precedentele, a fost de o mare generozitate cu noi. Expoziții multe, diverse, oferind un material de studiu investit, în majoritatea cazurilor, cu har.

Nu vom zăbovi asupra expoziției *30 de ani de pictură belgradeană*, prețioasă pentru noi care nu cunoaștem destul de bine arta plastică a țării vecine, și nici asupra *Picturii napolitane a secolului al XVII-lea* (secolul de aur) care a atras valuri neîntrerupte de vizitatori, amatori de spectacole grandioase, pentru a putea intra pe făgașul artei românești. Evenimentul cel mai de seamă a fost *Bienala de pictură și sculptură 1972*, care ne-a pus pe drumuri în fel și chip. Artiști care figurau în expoziție cu două lucrări și le puteau descoperi, una la parterul sălii Dalles, iar alta la etaj sau, mai grav încă, una la Dalles și cealaltă în marea sală de la Casa Scînteii. Foarte puțini oameni s-au dus să vadă ambele mădulare ale aceleiași expoziții, așa că imaginea pe care și-au făcut-o despre stadiul actual al picturii și sculpturii noastre a fost trunchiată. Regretul nostru este mărturisit în special datorită faptului că această expoziție avea caracterul unei duble manifestări omagiale, și o semnificație socială cu totul deosebită.

Este greu de spus că actuala Bienală ne-a oferit surprize neaștep-

tate, cu rare excepții — *Horia Bernea*, a cărui lucrare reprezintă o sinteză a propriei sale picturi mai vechi sau mai noi și, alături de el, câțiva artiști și-au înnoit viziunea, conferindu-i o mai mare adîncime (*Toma Roată, Vasile Chinschi, Ion Cojocaru, Petru Popovici*). O pinză de *Octav Grigorescu*, oricît ar fi ea de bună, de pus sub semnul perenității, nu este o revelație, ci un lucru așteptat. Deasemeni, *Virgil Almășanu, Elena Greculesi, Ion Nicodim* sau *Vlad Florescu*, nu ne surprind, fiind consecvenți și în ascensiune în raport cu ei înșiși, după cum *Ion Bițan, Barbu Nițescu, Marin Gherasim, Mimi Maxy* sau *Dorian Szasz* se înscriu pe mai vechea lor cale a căutărilor unui limbaj nou, contemporan, care îi caracterizează. Autoritatea realizărilor lor este mărturia faptului că sînt artiști autentici, forma lor de exprimare fiind unica posibilă în raport cu structura lor. Am regăsit în expoziție picturalitatea gravă și prețioasă a lui *Vladimir Streleț, Ion Grigore, Tudor Tudan, Coriolan Hora, Oravițan, Mihai Cismaru* sau *Florin Mitroi*, decorativismul de tapiserie al *Gabrielei Pătulea* sau al *Emiliei Niculescu*, după cum umorul *Luciei Demetriade Bălăcescu* s-a impus și de data aceasta.

În afara subtilului portret compozițional ale lui *Octav Grigorescu*, mai sus pomenit, *Cornel Antonescu* accentuează în chipul lui *Bacovia* privirea pătrunzătoare a unui aspect vizionar, dovedind un elevat concept asupra portretisticii. *Florin Niculiu, Sabin Bălașa, Vladimir Zamfirescu, Doru Rotaru, Semproniu Iclozan, Dan Hatmanu* sau *Eugen Petras* configurează una din căile artei contemporane, îmbinînd realul cu imaginarul, dovedindu-se a fi pictori și poeți ai penelului.

Sculptura, încă mai puțin bună ca în alți ani, formală, reține deci mai puțin decît pictura. Totuși *Maria Cocea* sau *Vasile Gorduz, Aurel Bolea, Gabriela Adoc* sînt, poate, singurele nume asupra cărora am avea de insistat.

* * *

Dintre expozițiile personale, fără îndoială că momentul cel mai de seamă a fost desfășurarea largă, pură, de suverană siguranță a lui *Mircea Ionescu*.

Sînt ani de zile de cînd nu ne-am mai întîlnit cu acest artist savant și candid totodată, grandios și calm, al cărui gest este sigur și eficient, înrudindu-se în aceasta cu unii dintre marii artiști contemporani. Întreaga sa expoziție este un imn cîntat deltei și mării, pe care le iubește ca om și ca artist. În pictura sa sînt trăsături de penel care transcriu natura elegant și evocator, altele care sugerează lumina sau întunericul, vîntul sau briza, sau chiar acea tăiere de suflu resimțită în clipe de plinătate sufletească. *Mircea Ionescu* ne plimbă prin toate ipostazele deltei, al cărei farmec ne face să-l înțelegem ; și, o dată convinși, cum să nu fim de acord cu felul său de exprimare laconic și sugestiv, simplu și de o rară somptuozitate. Nu mi-l pot imagina altfel decît pe puntea unui vas ce ar străbate mările, mai ales cele colorate ale Sudului, și sînt sigur că ar avea surîsul cuceritorului care se întoarce acasă cu pumnii plini de aur și pietre scumpe.

Cu o lună în urmă, am încercat regretul de a nu fi scris despre reîntîlnirea cu un alt pictor a cărui expoziție am îmbrățișat-o cu ochii și sufletul : *Constantin Baciu*. Fac această afirmație știind că păcatul mărturisit este pe jumătate iertat...

Într-o sală improvizată a Ministerului Industriei Ușoare o tînără pictoriță, *Margareta Spătaru*, ne-a făcut să credem în viitorul său. O deosebită sensibilitate pentru culoare, o efervescentă a liniei, mai ales în schițe după model, o evidentă dorință de a-și găsi un drum al său, recomandă această expoziție în egală măsură în lumina prezentului cît și aceea a viitorului.

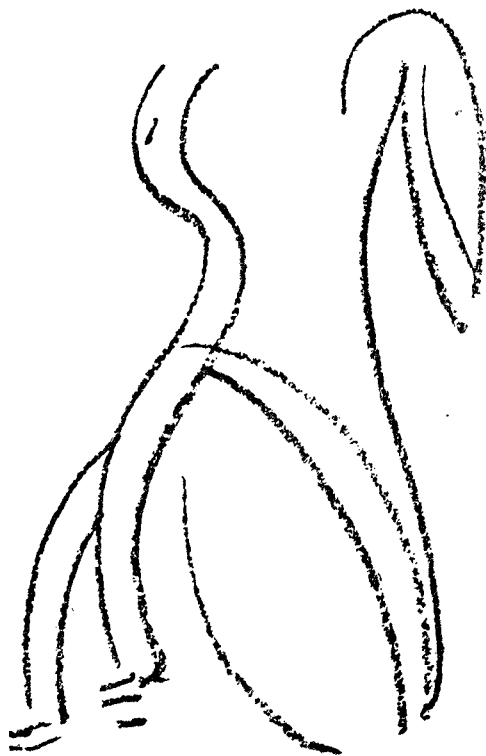
În sala Amfora, *Silvia Tempea*, la a doua sa expoziție personală, confirmă autoritatea pe care o poate avea urmărirea unui ciclu tematic. Mai toate pînzele, inspirate din viața de la țară, au forța mlădioasă a dansului. Contururile ferme, apăstate, care delimitează siluetele, au expresivitatea unor portrete iar ansamblul are totdeauna trîncicia de neștirbit a sculpturii în lemn. Virtuțile monumentale ale acestor pînze le fac să ofere bogate sugestii pentru tapiserie cît și pentru marile decorații murale, în care sîntem convinși că *Silvia Tempea* ar putea să se afirme cu fermitate.

Nu putem trece peste manifestările artistice ale lunii mai fără să consemnăm prezența unui mare număr de artiști naivi expuși, din păcate „conform normativului“ împreună cu artiștii amatori, într-un nejustificat amalgam. Este cu atît mai regretabil cu cît arta naivilor români trebuie prezentată cu rigoare și competență pentru a putea fi acreditată în ochii unui larg public. Nu ne vom opri asupra acestor artiști pe care-i cunoșteam mai demult, personalități deja conturate, ci vom cita doar descoperirile recente ale Casei Creației Populare, descoperiri care au răsărit de-a dreptul la zenit : ansamblul de lucrări ale lui *Alexandru Savu*, candid și imaginativ, artist de un mare rafinement cromatic, și o uimitoare compoziție, una dintre piesele de rezistență nu numai ale expoziției, ci ale întregii arte naive românești : Moartea lui Decebal. scenă de un umor rablesian și cu virtuți scenografice care ar merita ele înșile un studiu temeinic. În același timp, în săli separate, *Ion Niță Nicodim* și *Gheorghe Sturza* confirmă numele pe care l-au cîștigat atît în țară cît și în competiții internaționale.

În sfîrșit, un cuvînt despre o excelentă inițiativă a Muzeului Satu-

lui : trei colecționari de artă populară au expus pentru un timp o parte din tezaurele lor făcându-le astfel accesibile atât amatorilor, cât și specialiștilor : icoane pe sticlă, (col. Grigore Constantinescu), icoane populare pe lemn, (col. Dumitru Rădulescu) și, mai ales, ceramică populară colecționată cu pasiune, dublată de competență, de *Tiberiu Puica*. Inițiativa este excelentă și

merită urmată, mai ales acum, cînd ne pregătim să construim o asociație a colecționarilor. Pentru viitor însă nu ar trebui să uităm că o expoziție fără catalog este un sacrilegiu și că acelui bun gust suveran al artei populare nu-i pot fi în nici un fel de folos subtilitățile îndoelnice, în spirit artizanal, ca acelea care au voit să creeze un cadru adecvat expoziției.





elena ufa-chelaru: „promenadă pariziană“

demostene botez

școală fără școală sau grefă fără știință

Tulburările grozave care au zguduit acest veac nu s-au sfârșit încă. Uneori parcă vor să se potolească, dar izbucnesc la fel, în altă parte sau în alte domenii.

Marile progrese ale științei și tehnicii, sperăm să contribuie la asta. Dar deocamdată s-au perfecționat mai mult mijloacele de luptă și au tulburat și așezarea oamenilor în tipare vechi. N-a rămas străin de acest tumult de reînoire, nici tineretul, pînă la cei mai mici dintre elevii de liceu. În multe părți ale lumii, tehnica nouă este propusă pentru soluționarea metodelor de învățămînt, în care au început să intervină mijloace mecanice: radio, televiziunea, magnetofonul etc.

Un studiu și o organizare a acestor mijloace, ca auxiliare sau ca înlocuire totală a tot ce a fost, nu știu să se fi făcut. Ici și colo se fac experiențe și încercări, pentru ale căror rezultate trebuie să mai așteptăm.

Dar deocamdată, în mintea elevilor leneși ori contestatari au incolțit idei năstrușnice, care năzuiesc spre idealul unui învățămînt fără profesori, fără școală, fără cursuri, fără cărți și caiete de note. Un fel de școală fără școală. Mai rău: un fel de învățămînt fără a învăța nimic. Parcă s-ar putea!

Sînt prin unele țări, în occident, asemenea vraci. Teoria lor se bazează de plebiscitul majoritar al elevilor care cred că învățătura prin memorizare se poate înlocui tehnic, printr-un fel de simbioză între tehnică și om, printr-un fel de disc cu toate cunoștințele aglomerate,

grefat în trupul elevului de un doctor Barnard astfel încît adormi la anestezie incult și te trezești în convalescență, savant.

Mentalitatea acestora, foarte puțin șarjată aici, e rezultatul a două tendințe opuse care se înfruntă în rîndurile tineretului și deci în mentalitatea societății, pe unele meridiane. Este, pe de o parte, o mare sete a tineretului de a cunoaște, de a depista și aprofunda noi domenii, ca într-o epocă de romantism a științei și tehnicii, care antrenează pe cei mai buni tineri și, pe de altă, credința altora că, pentru viață, pentru agonisirea mijloacelor de trai satisfăcătoare, eventual opulente, e mult mai productivă, individual, o meserie de speculare, cum ar fi comerțul, pentru care nu-i nevoie să știi a citi decît doar mersul trenurilor, orarul avioanelor și ultimele prospecte.

Dar unde poate duce această ciudată concepție practicistă? La ce grad de dezvoltare a civilizației? La ce progres? și cum se vor rezolva colosalele și generalele dificultăți de după anul 2000?

Problema nu e atît de străină de literatură, căci într-o asemenea lume cartea literară va apărea ca o excentricitate. Poate că și alfabetul însuși va fi socotit inutil.

Lupta cu întunericul nu e terminată în acest secol al luminii laserelor. Și în contra tuturor încercărilor de stopare a progresului spirital, ce se ascund uneori sub pretexte progresiste, societatea umană trebuie să-și apere civilizația la care a ajuns, și să asigure mai departe, bazele progresului ei.

miscellanea

ditiramb

Ochii lui Parfion, ochii nefirești și lucitori care l-au salvat pe Mișkin, sunt pricina marilor confuzii de moduli feminin pe care Dostoievski le lansează cu perfidă și mult prea elegantă plăcere în scrierile sale ulterioare Idiotului. Hai să fim, măcar o dată, mahalagesc de lucizi în interpretare: un ins, cu totul lipsit de bărbăție și pondere socială, pune în mod ciudat stăpânire pe disponibilitatea atât de feminină a Nastasiei Filipovna. Este evident că marea inamică a sexului mascul, care este Nastasia Filipovna, l-a condamnat pe Mișkin în chiar clipa în care acesta face publică decarația sa de dragoste ambiguă și idiotescă:

— Te iau curată și cinstită, Nastasia Filipovna, și nu din mâinile lui Rogojin, spune Mișkin și anunță, ulterior, ca un „coup de théâtre”, moștenirea de un milion. Abia în clipa milionului Nastasia Filipovna îl opune pe Mișkin lui Rogojin, evident pentru a-l ațîța pe acesta din urmă. Renunțând la milionul și titlul prințului, Nastasia Filipovna pare a răzbuca o condiție: „Așa-i mai bine prințe, crede-mă, așa-i mai bine; mai târziu m-ai fi disprețuit și n-am fi fost fericiți!...Rogojin ești gata?”

E un indemn la crimă! Și Rogojin nu se dă în lături.

„Un fulger se aprinse în ochii lui Rogojin și o furie turbată îi schimonosi chipul într-un zîmbet înfricoșător. Mîna lui dreaptă se ridică învîrtind un obiect lucios în întuneric”... vechea obsesie a obiectelor lucitoare, recuzita mistică, ponderea hipnotică a lucirii, exploatarea periodic de Dostoievski. Pentru Mișkin însă, revelația e prea crudă: el își dă seama că Nastasia Filipovna, forța atotputernică în mâinile căreia atât el cât și Rogojin dispar

ca voință, s-a dat de-o parte, că din această clipă, chestiunea trebuie să fie lămurită între bărbați.

„Acum se va lămuri totul” își zise Mișkin, cu o stranie convingere în finalul fantasticei curse a duelului cu Rogojin, în care el, Mișkin nu era înarmat decît cu scutul imponderabil dar ferm al destinului.

„— Parfion, nu pot să cred!...” minte acest miel al Domnului în fața cuțitului „de grădinar”, deși doar lucirile încrucișate ale ochilor lui Rogojin și lamei justițiare l-au călăuzit pînă sus, pe palierul eșafod: „Cu tot întunericul, ajungînd pe palier, prințul își dădu seama imediat că cineva era ascuns în acea adăncitură. Simți un îndemn lăuntric să treacă fără să se uite acolo. Făcuse chiar un pas înainte cînd, nemaiputînd rezista, întoarse capul.”

Ciudat duel, ciudate consecințe: mai întîi, Aglaia devine un cavaler al tristei figuri și nu din spirit de imitație. Dragostea ei funambullescă pentru Mișkin e declanșată tocmai de modul donquijotesc în care acesta apără cinstea noii Dulcinee, N. F. F. („— Iar mie îmi place să spun N. F. B. și așa am să spun, îl întrerupse tăios și cu ciudă Aglaia... La început nu-l înțelegeam și am ris de el, dar acum îl iubesc pe „cavalerul sărman” și, mai ales, respect isprăvile lui cavaleresti”). La rîndul său, auzind această indirectă declarație, prințul o sacrifică pe Nastasia Filipovna Barașkova pe care n-a iubit-o, n-o iubește și nici n-o va iubi vreodată, de dragul frumuseții încarnate și telurice a Aglaiei, dovedind încă o dată că nu-i un idiot decît atunci cînd vrea... Dostoievski. Altminteri e un simplu impostor. După cum impoartă rămîne și senzuala Agla-

ia în dragostea ei „cu orice preț” pentru Mișkin.

În al doilea rînd, Rogojin iese paralizat din luptă, rolul lui, pînă atunci activ, devine acela al unui executant docil pînă dincolo de limite: am putea crede că, în taina înhorbotită a alcovului, Nastasia Filipovna i-a poruncit s-oucidă!

Dar, fie că i-a poruncit sau nu, Nastasia Filipovna știa că va fi ucisă („...Dar o să mă omoare el înainte...” îi scrie ea Aglaiei). Iată cea de a treia consecință: ca pentru a ispăși o vină capitală, Nastasia Filipovna se hotărăște să moară. Pînă la crima-sinucidere din casa lui Rogojin, ea nu mai e decît o zbatere, o suită de convulsii, un tremur preletal. Într-adevăr, dacă Rogojin l-ar fi ucis pe prinț, pentru ea problema ar fi fost rezolvată: ar fi putut trăi într-o lume slujnicară ei. Din păcate planul nu reușește. A continua mai departe „impasul” ar fi fost peste puterile oricui. Iar Nastasia Filipovna e departe de modul cum definește Mișkin femeia: „Știi tu că femeia e în stare să-l chinuiască pe bărbat pînă îi scoate sufletul cu răutățile, nazurile și ironiile ei, fără să simtă vreo remușcare, pentru că de fiecare dată, își va spune, privindu-l: „Acum îl fac să sufere pînă nu mai poate, în schimb, mai tîrziu, am să-l răsplătesc cu dragostea mea...” Evident, deși vorbea despre N. F. B., prințul se gîndea la Aglaia, care încapă perfect în descripția de mai sus. Nicidecum însă Nastasia Filipovna.

Ființă de mare gală, lamă de argint șlefuită de un zeu atotiscusit, Nastasia Filipovna e făcută să vibreze puternic la cea mai mică perturbare. Cu adevărat, împărăția ei nu e din lumea aceasta. Ea reprezintă întru chiparea idealului amoros al lui Dostoievski, dar o întru chipare la rîndul ei ideală, deci inadaptabilă. Am putea-o asemui cu mării nemulțumiți sortiți pieirii, Svidrigailov și Stavroghin. Numai că, spre deosebire de acești doi „alter

ego” pe care, după cum e și firesc, Dostoievski îi repudiază în secret, Nastasia Filipovna susține pînă la capăt dialogul de extremă subtilitate pe care îl duce cu propriul ei creator. „Aseară — relatează Rogojin — am intrat cu ea tot așa, pe furiș, ca și noi amîndoi. Încă pe drum mă gîndeam că poate n-are să vrea să intre pe ascuns — așa, de unde! Vorbea în șoaptă, strecurîndu-se în virful picioarelor și adunîndu-și poalele în mîna ca să nu foșnească; pe scară mă ameninșă cu degetul că, adică, să nu fac zgomot”. Nici că se poate închipui o mai discretă intrare în moarte, în camera de execuție: în neînchipuita ei mărinimie, Nastasia Filipovna oferă o șansă de scăpare propriului ei călău. Pentru că nu de el se temea, pentru că Rogojin era un simplu executant. Cel care o condamnase era însuși Dostoievski, într-un ciudat acces de gelozie față de propriile sale personaje. Cum oare și-ar fi lăsat Feodor Mihailovici idealul său feminin a fi sufletește întinat de niște arătări impure și ridicule, chiar dacă acestea aveau forța vitală a unui Rogojin ori dedublarea dantelată a Idiotului?

Da, există în nesfirșita mare feminină asemenea colosale creste, sortite pieirii ca orice val ce lasă-n urma sa doar un pic de spumă pură: „...La picioare, o grămăjoară de dantele spumoase zăcea ghem, iar pe albul lor imaculat, ieșind de sub cearșaf, se zărea virful unui picior gol...”. Moartea lor spulberă întreaga lume aflată în subordine; așa s-a întîmplat și în istoria de care ne ocupăm: cei atinși de palpul zeiței pier sau își pierd mințile, ca Rogojin, Mișkin și chiar Ganea, marele veleitar, ajuns în măruntă companie: „Lebedev, Keller, Ganea, Ptișin și multe alte personaje din narațiunea noastră își duc mai departe existența lor obișnuită”. Spectacolul ia sfîrșit.

turau. Cînd a devenit operă, acest subiect ales în cele fără număr aflate în fața scriitorului s-a dovedit a fi capabil să se răsfrîngă asupra lumii și să includă în el elemente de esență din ceea ce e lumea. Scriitorul se așează în fața hîrtiei, în fața unui nemărginit gol sau în fața unui preaplin greu de cuprins. În

refuzuri și adevăruri succesive, în spaima de a nu înconșura totul cu un singur efort al îmbrățișării, un punct se conturează tot mai puternic și începe să ia asupra sa parte din însușirile universului. Nemărginirea se restrînge, opera finală o mai reprezintă sau nu, dar ea a stat neclintită la începutul procesului.

iulia moldoveanu



microdicționar literar: a nega, negație

Justificatul accent care se pune la ora actuală asupra spiritului critic obligă la interpretarea lucidă a ideii de „negație”. Dincolo de autoritatea profesională, justetea obiectivă a concluziilor, sistemul de referință, comprehensibilitatea criticului, se strecoară uneori un exces de jalonare în aprecierea operei. Dreptul opinenților de-a afirma sau de a nega este utilizat cu preponderență, în defavoarea datoriei de a promova sau de a corija. Respectiv, funcția de judecător prevalează asupra celei de interlocutor. Nu e suficient, pentru obținerea prestigiului critic, a masacra fără discernămint sau a elogia în aceeași măsură. Negația care vine din considerente particulare (interese de grup, anti-patie personală, dispoziție psihică malignă, etc.) se alterează, devine tot atît de puțin relevantă pentru opera scriitorului, ca și apologia ei. Falsitatea unei astfel de mentalități duce la situații oportuniste, la trădarea vocației de critic. A deprecia în mod arbitrar o carte înseamnă nu atît a o anula, cît a deroga de la misiunea ce și-a fost încredințată. Negația fără drept de apel a unei opere reprezintă — într-o oarecare măsură — un gest pasional, care contravine spiritului critic, prin excelență lucid și rațional. Opera e un tot complex, necesitînd

din partea comentatorului o amplă analiză cu toate implicațiile ei filozofice, etice, patriotice, civice, etc. Nu-ul criticului ia naștere uneori din impresia că propune astfel o restabilire a ierarhiilor literare și că orientează cititorul spre un mod nou de receptare. Or, personalitatea unui critic se evidențiază spre un mod nou de receptare. Or, personalitatea unui critic se evidențiază mai mult prin talentele pe care le descoperă, decît prin adevăratele sau pretinsele pseudo-valori pe care le alungă din sfera literaturii. În acest sens, exemplul lui Lovinescu este revelator. Aceasta nu înseamnă desigur a încuraja tot ce se publică sau a ne feri de emiterea unor judecăți de valoare. Știm cu toții că spiritul critic nu se confundă cu toleranța, ci cu intransigența, cu condiția ca aceasta să fie principială. Chiar dacă aprecierea unei lucrări este în general influențată de o anumită conjunctură literară, criticului i se cere simțul perspectivei, stabilirea realei valori. Negația e binefăcătoare numai atunci cînd nu e totalitară, cînd este mai mult delimitare, decît distrugere. Și este cazul ca ea să funcționeze pe aceste coordonate și în preluarea moștenirii literare și în receptarea mișcării culturale contemporane din afara granițelor țării. Negația în critică

trebuie să fie permanent secundată de obiectivitate și onestitate. Alături de consecințele aplicării ei în practică, există primejdia largii uzități a termenului în sine, respectiv a particulei „non“, asamblată indiferent dacă e cerută sau nu în contextul dat. Opera ajunge să fie caracterizată printr-o serie succintă de „non“-uri (nonexclusivistă, nonconformistă, nonviolentă, etc.) care nu o circumscriu, ci — în majoritatea situațiilor — se depărtează de mesajul transcris de autor. Atenți mai mult la adoptarea diverselor mode lingvistice, mai mult la „cum“

spune decît la „ce“ spune, tinzînd mai mult la rolul de „vedetă“, decît la acela de interpret, criticul își pierde autoritatea, devenind el însuși un „non“ fără nici un alt adaos suplimentar. Interesul fundamental al literaturii contemporane amendează negația în calitate de camuflaj al unor ambiții ce se vor ilustrate rapid și fără eforturi, făcînd din ea a tribună a adevărului, a puterii de convingere, a credinței în actul critic. Aceste deziderate pot fi transpuse în viață numai prin temperanță, curaj, facultate de discernere și de opțiune.

ion pogana



o aniversare

În preajma primului război mondial și după marele cataclism, revista „Viața Românească“ s-a bucurat de colaborarea unor valoroși și cunoscuți scriitori din Transilvania, în frunte cu Octavian Goga, grație relațiilor strînse pe care le întreținea Constantin Stere cu fruntașii români de peste Carpați, unde îndeplinise o importantă misiune de conciliere într-un conflict politic cu răsunet.

Publicarea schimbului de scrisori între Constantin Stere și Octavian Goga, în numărul 2/1972 al revistei noastre, a reamintit acest diferend între membrii Comitetului român din Transilvania și ziarul „Tribuna“ din Arad, dintre „tinerii oțeliți“ tribuniști și comitet.

Colaborarea scriitorilor din Transilvania la revista ieșană era încă una din antenele de legătură între fruntașii celor două provincii în luptele pentru unitatea națională.

Alt colaborator ardelean al „Vieții Românești“ din 1910—1914, a

fost istoricul și publicistul Onisifor Ghibu, pe atunci inspector al școlilor confesionale din arhiepiscopia Sibiului, care a împlinit vîrsta de 89 ani la 31 mai 1972.

În paginile revistei, Onisifor Ghibu semna rubrica „Scrisori din Ardeal“, cuprinzînd informații despre școlile românești și mișcarea culturală, cu deosebite semnificații pentru ridicarea nivelului spiritual al populației române din fostul imperiu austro-ungar.

Au fost relatate de asemenea marile serbări ale „ASTREI“ de la Blaj, din anul 1911, cu ocazia semicentenarului acestei cunoscute asociații culturale, șezătoarea literară a Societății scriitorilor din România ținută la Sibiu, zborurile lui Aurel Vlaicu și alte evenimente mai însemnate.

A mai publicat recenzii, portrete și cronici diverse, urmărite cu interes de cititorii revistei.

În 1914, Onisifor Ghibu a trecut munții, împreună cu Octavian Go-

ga, Oct. C. Tăslăuanu, Vasile Lucaci și alți ardeleni, militând pentru unitatea națională în cadrul „Ligii culturale“ condusă de profesorul Nicolae Iorga. A colaborat la aproape toate revistele și gazetele vremii: Epoca, Neamul românesc, Ramuri, România, Tribuna — înființată de el la București, Dacia, Telegraful român, Transilvania, Adevărul și altele.

După 1 decembrie 1918 a fost însărcinat cu organizarea și conducerea învățământului din Transilvania, în special Universitatea din Cluj și alte instituții superioare de cultură.

Onisifor Ghibu, doctor în științe istorice și pedagogice de la Jena, a fost numit titular la Facultatea de litere, catedra de pedagogie.

Prin străduințele sale personale, a fost adus de la Paris la Cluj savantul dr. Emil Racoviță, unde a rămas până la sfârșitul vieții sale.

Paralel cu activitatea sa didactică, profesorul Onisifor Ghibu a publicat numeroase lucrări privind istoria învățământului și școlilor din Transilvania, probleme de istorie, pedagogie, literatură și cultură generală, rezultatul unor îndelungate cercetări, specifice acestui distins cărturar ardelean.

V. S.



afurisisme

„Ceea ce caracterizează noțiunea de spiritual este o împreunare de imagini făcută în mod voluntar, pentru un anumit efect“ (Mihai Ralea). *În acest sens afurisimele lui Tudor Vasiliu țin de comicul spiritual. Autorul lor nu-și propune să filosofeze ci să amuze, sau să satirizeze, de aceea spiritele sale nu sînt propriu-zis aforisme (deschise filosofării concentrate) ci pur și simplu afurisisme. Tehnica realizării lor apelează în primul rînd la limbaj. Sînt exploitate conotațiile cuvîntului: „Ce te-mpingi, bruto? scînci neto?“, și de aici, calamburul: „Cel mai trist e să umbli după potcoave de cai morți pe pereți“ sau „Sălbaticul avea la cină un musafir întreg“. Asemenea lui Leon Bloy, care în Exegeza locurilor comune releva prin demonstrație negativă adîncimea construcțiilor verbale stereotipe, Tudor Vasiliu frapează prin luminarea dintr-un un-*

ghi inedit a proverbelor, a gestului automat, sclerozat: „Ziua bună se cunoaște de dimineată; apoi te poți oulca la loc“, sau „Vai, domnule, pentru a păși toată viața numai cu dreptul nu trebuia să recurgeți la așa ceva“. Dacă n-ar fi ironică, detașată, acțiunea sa asupra limbajului ar naște poezia. Este vorba, în esență, de aceeași concizie, de aceeași potențare la maxim a sensurilor termenilor, deosebită este doar atitudinea în fața finalității actului creator. Contemporan cu geometria neeuclidiană, Tudor Vasiliu creează în spațiul imaginilor sale noi puncte de fugă, incerte și mișcătoare, rupînd perspectivele tradiționale și, tot timpul, stîrnînd zîmbetul dulce, ca în: „Orizontul este locul unde se întîlnesc avioanele cu troleibuzele“ sau zîmbetul amar, ca în această demonstrație, din păcate, absurdă: „Dacă există antimaterie, poate că în ea vom găsi și bomba antiato-

mică". Din aceste premize unele afurisisme se constituie ca tablouri fixate pentru o clipă pe retina lăsină în urmă o umbră de melancolie. Cadrul cotidian prelungit de cuvinte într-un spațiu ireal dezvăluie valențe de ridicul grotesc sau duioșie intristată: „Și iată ce purtam ca mireasă, șopti bunica scoțind moliile de la naftalină". Sau: „În fiecare seară, la gura sobei, cu mâinile ei iuți și pricepute, bunicuța își împletea yoghinul". Unele dintre afurisisme sînt nuvele în pilulă, dizolvate în aceeași corozivă ironie: „Tîrziu de tot, după ce ambulanța plecase și înserarea gonea ultimii spectatori, i se deschise și lui para-

șuta". *Perspectiva inedită, adeseori absurdă, ascunde intențiile moralizatoare ale autorului. De pildă, în această remarcă: „Ca să audă mai bine își lipi de ușă ambele urechi" gustînd savoarea imaginii concrete, nu putem să negăm finalitatea ei satirică și mai evidentă într-un exemplu ca: „Obrazul subțire cu obraz gros se ține". În fond, cred că tocmai aici aflăm scopul acestor scurte notații, sugerat și de titlul rubricii ales de Tudor Vasiliu: Pegasul troian (România literară,). Afurisismele se insinuează în ceta-tea spiritului nostru clătînîndu-l din inerție.*

gbr. s.

interferențe

INTERFERENȚE, primul volum antologic al cenaclului literar al profesorilor bucureșteni Relief Românesc, ne propune printr-o fericită alegere lucrările cîtorva scriitori de talent, unii dintre ei autori deja ai unor plachete ori volume.

Poezie semnează Gheorghe Burcescu, Stelian Cucu, Duță Micloșan, Gh. Ierugan, V. R. Suceveanu, Titi Nișescu, călduros prezentați de criticul și istoricul literar Al. Săndulescu.

Remarcabile prin unitate de atmosferă și ton, fragmentele de proză semnate de Ion Hînguleșteanu.

Studiile critice aparținînd lui Gheorghe Burcescu (Implicațiile imaginii peisagiste în poezia lui M.

Eminescu și Lucian Blaga, Universul spiritual și particularitățile stilistice în romanul Descult) și Stelian Cucu (Amintiri din copilărie — esență și structură lirică, Lira de argint — Eminescu și Sihleanu), beneficiînd de o solidă documentație, enunță, din unghiuri de vedere diferite, cîteva judecăți personale de un acut interes.

Interferențe, cartea de hotar și în același timp cartea de garanție a Cenaclului literar Relief Românesc, are, nu ne îndoim, șanse reale de a cîștiga adeziune unanimă; un gest de o autentică ținută intelectuală care echivalează cu un exemplar fapt de cultură.

voci

Luna aprilie a fost o lună fastă pentru baletul bucureșten. Este într-adevăr rar să se înregistreze în cruțul aceluiași 30 de zile două premiere, fiecare, în felul ei încercând să păsească pe căi cel puțin neobătătorite, dacă nu întrutotul noi. „Primăvara”, baletul dedicat de Operă Semicientenarului UTC, a cooptat, între doi creatori familiarizați cu genul (compozitorul Cornel Trăilescu și coregraful Vasile Marcu) și un neofit (liberalistul Alecu Popovici). În cazul dat, faptul a dovedit reale avantaje. Abordând un subiect real, din lumea contemporană, netributar canoanelor și manuilor meșteșugului, libretistul i-a îndreptat pe ceilalți doi autori către o modalitate de balet mai directă, mai puțin invifrată. Și dacă în paginile orchestrale — ne permitem s-o observăm — aceasta a condus uneori la o minimă rezistență, la o muzică oscilând nedecis între cîntecul de masă și șlagăr, în partitura coregrafică Vasile Marcu a pornit pe drumul spinos, dar fructuos, al includerii mișcărilor simple, de viață, în limbajul balerinilor. Ceea ce scenele de ansamblu, căroră, aici, pe bună dreptate li se poate acorda denumirea de „scene de masă”, nu a fost întotdeauna la înălțimea maximelor exigențe, în partiturile solistice și-a găsit rezolvări uneori sărbătorești. Este neîndoielnic că se află aici inclus și meritul unei balerine de talia Magdalenei Popa care, cu această premieră, se află pe culmea maturității sale artistice, acolo unde gama posibilităților este practic nelimitată. Ea ne-a demonstrat încă o dată că arta balerinei, a „marii stele”, este capabilă să îmbrățișeze și alte zone de viață decît cele ale eroinelor tradiționale.

Avînd de mult cucerită această prețioasă poziție estetică, respectiv cea a includerii mișcărilor cotidiene în dans, Gh. Căciuleanu pornește mai departe pe linia pasionantelor sale căutări și creații. În spectacolul prezentat în sala de sport a Institutului de Arhitectură, concepută anume pentru acest amplu spațiu de mișcare, cu posibilitatea de a fi înconjurat din trei părți de public, Căciuleanu nu a debutat numai în calitate de coregraf, dar și-a precizat cu claritate intențiile viitoare. Cu atît mai clar cu cît suportul muzical — cîteva piese antologice din repertoriul Mariei Tănase — putea fi îmbietor pentru căi facile și false (stilizarea folclorică și ilustrarea naturalistă a textelor). Căciuleanu militează pentru un dans „total”, dacă se poate admite termenul. Un dans ce-și află sursa în primul rînd în însăși gîndirea balerinului, care-și află, la rîndul lui, argumente ilustrative în muzică, în cuvinte, în zgomot sau tăceri. De această dată, în lungul celor 45 de minute de spectacol, nu mai avem a face cu „numere”. Este vorba despre o substanță unică, fluentă, în care dansurile tradiționale au devenit evenimente, punctele de maximă incursiune ale substanței coregrafice, concluzie și punct de pornire totodată.

Artist de o rară sensibilitate, înzestrat însă în aceeași măsură cu o lucidă înțelegere a artei sale și a artelor învecinate, Căciuleanu a izbutit în acest spectacol intitulat simplu „Voci” („voci” Mariei Tănase și ale poezilor, vocile dansului și ale recitării, vocile zgomotului și

ale tăcerii) să surprindă momente sufletești cu totul contradictorii, de limită, cum este acel bocet în care disperarea și gluma sînt ca o oglindire inversă a glumei și disperării din cîntecul de beție. Între aceste două limite, toate variațiile sufletești sînt cu puțință.

Ca și în cazul „Primăverii”, am trecut și de astă dată — premeditat și nedrept — cu vederea ceilalți interpreți (sensibila Sonia Dumitrescu, decorativa Ruxandra Racoviță, polyvalentul Dan Mustacanu) pentru că în intenția noastră nu se află o cronică propriu-zisă. Din aceeași pricină, și nu din cochetărie gazetărească, ne-am permis furtișagul cu titlul spectacolului lui Căciuleanu Dorim, mai mult decît să demonstrăm existența vocilor baletului românesc, să ne întrebăm despre soarta lor.

Dincolo de cotidiană tulburare a apelor, de adversitățile și de cîrtelele inerente unei profesii în care dă-

ruirea de sine depășește metafora, atingînd sensul literar al expresiei, ne putem permite să afirmăm că am pomenit aici numele a doi artiști — termenul nu ne sperie! — geniali: o interpretă — Magdalena Popa și un creator interpret — Gh. Căciuleanu. Ei sînt niște cazuri de excepție ale unui material existent, ale unei mulțimi de balerini funcțional valoroși. Ei reprezintă două modalități de dans, pasionante și perfecte fiecare. Nu ne întrebăm acum asupra soartei personale a fiecăruia dintre membrii acestui material, ale cărui excepții sînt Popa și Căciuleanu. Ne permitem doar să încheiem, reluînd afirmația din introducere: în aceste condiții, de ce o viață coregrafică atît de sărăcăcioasă? Vrem să auzim vocile baletului românesc și există destule foruri — de la Opera Română pînă la ARIA — care să faciliteze această audiență.

dan e.

simbioză întru burlesc

Minunatele desene ale lui Florin Pică, toxice revărsări pamfletarde, unde conturul se lățește înșelînd formele, aceste libele grafice, deloc limfatice, au apărut des în revistele literare. Trebuie acum salutată însoțirea întru burlesc dintre Pucă și Mircea Micu într-un volum care abundă în condimente de linie și cuvînt, aruncate-n dungă: cărțulia de parodie „Dracul verde” apărută la editura ieșeană „Junimea”, care

indeasă citeva tifle, în cele din urmă, colegiale.

Mircea Micu a început un „Dicționar parodistic” susținut cu consecvență în revista „Steaua”. Parodiile în care-și atinge cu puțin chinoroz confrății urmăresc în primul rînd găsirea reperelor stilistice ale celui „reinterpretat”. Urmează răsturnarea, potrivirea îngînată și cite o ironică trimiteră „bio-bibliografică; de reținut că mai totdeauna se ope-

rează cu decență. Chiar din deschidere (enunțul este în proză) puțin absurd: „Pentru compunerea acestui volum de parodii autorul a consultat o largă bibliografie compusă din cărți apărute și neapărute încă. O parte din cele apărute le vom reda mai jos, cealaltă parte n-o vom reda din lipsă de spațiu, iar cele neapărute le vom reda când vor apare“.

Din parodii, iată-l, de exemplu, pe Cezar Baltag „rășfrint“ de Mircea Micu: „Eu, veșnic cel ce se chi-

nuieste/și chinuie și alții în rînd cu el/te blestem să-ți pocnească între dește/destinul tău jurat într-un inel/“ („Răsfringere de poliedru“).

Trebuie reținut că de la Marin Sorescu, adică de vreo zece ani, nu a mai apărut o carte de parodii. Încă o dată se reține acompaniamentul lui Florin Pică, căruia i-am dori niște interpretări la Al. O. Teodoreanu și chiar la textele altor scriitori; ar fi un minunat „comentariu burlesc“.

V.T.



succese românești la "eurocon"

Atribuirea Marelui Premiu rezervat publicațiilor literare nespecializate în cadrul primului Congres european al anticipației de la Triest numărului special al „Vieții Românești consacrat literaturii și artei fantastice, marchează o dată mai mult interesul pentru acest fascinant domeniu și pentru succesele obținute în explorarea lui în patria Mioriței și a Luceafărului, a Himezei și a Păsării Măiestre. Căci, dacă putem vorbi cu legitimă mândrie despre patrimoniul realist al literaturii și artei noastre, tradiția literaturii și a artei fantastice românești justifică o tot atît de legitimă mândrie. Filonul ei n-a încetat să se ramifice din îndepărtatele vremuri ale admirabililor idoli neolitici, ale poeziei populare, pînă la piscurile poeziei noastre culte, de la Sărmanul Dionis și Avatarurile Jaraonului Tla pînă la Adam și Eva, de la Craii de Curtea-Veche pînă la Trintorul, de la Creanga de Aur la

povestirile lui Voiculescu, pentru a nu cita decît cîteva dintre jaloanele ce înseamnă parcurgerea unui drum fertil în atîtea izbînzii, drum străjuit de imaginile unor Paciurea, Brâncuși, Brauner sau Țuculescu.

Amintind cititorilor noștri că numărul premiat era numărul 2 din 1970, consemnăm aici prezența în sumar a prozelor lui Vladimir Colliu, Constantin Abălușă, Victor Kermbach, alături de cele ale lui Ray Bradbury, A. Pieyre de Mandiargues și Gérard Klein, a poezilor Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Veronica Porumbacu, Leonid Dimov, Gabriela Melinescu, Florin Mugur, Rodica Iulian, Ovidiu Genaru, Ovidiu Hotinceanu, Victor Niștelea, precum și a lui Edgar Allan Poe, Federigo Garcia Lorca, Yvan Goll, Jean Tardieu, Henri Michaux, Hans Arp și Vladimir Holan (grupați în caietul intitulat „Poezia insolitului“).

Studiile dedicate diferitelor aspecte ale fantasticului au reunit semnăturile lui Al. Philippide, Radu Bogdan, Petru Popescu, Ana Maria Rareș, Radu Sommer, Edgar Constantinescu, în vreme ce George Muntean, Ion Bălu, I. Negoïtescu, Ioana Crețulescu și M. Petroveanu s-au aplecat asupra elementelor fantastice ale operei lui V. Voiculescu, Cezar Petrescu, Mîrcea Eliade, Eugen Ionescu și A. E. Baconsky. Două rubrici de note grupate în jurul aceeași teme completau un sumar ce intenționa să pună în lumină valențele fantasticului și nu ni se va lua, sperăm, în nume de rău faptul că ne exprimăm satisfacția pentru acordarea înaltei distincții europene ce consfințește succesul tentativei *Vieții Românești*.

Ecourile pozitive înregistrate în rîndurile criticilor și ale cititorilor după fiecare apariție a cîte unui număr special al *Vieții Românești* (semnificativ, în acest sens e și

modul cum a fost receptat ultimul număr de acest fel al revistei noastre — 5 din acest an — dedicat lui Camil Petrescu) ne îndeamnă să ne încercăm puterile pentru a publica mai des numere consacrate fie unor personalități ale literaturii noastre, fie unor curente sau probleme literare în stare să solicite atenția cititorilor.

În sfîrșit, n-am vrea să încheem aceste cîteva rînduri fără a consemna cu egală bucurie faptul că, alături de Marele Premiu atribuit *Vieții Românești*, înaltul juriu al Euroconului a distins cu Premiul special „Eurocon I” romanul lui *Sergiu Fărcășan* „Vă caută un taur”, nuvela lui *Adrian Rogoz* „Altarul zeilor stohastici”, studiul lui *Ion Hobana* „Vîrsta de aur a anticipației românești” și lucrările de grafică ale lui *Nicolae Săftoiu*, recunoscînd astfel aportul remarcabil al literelor și artei românești la dezvoltarea fantasticului și a anticipației.



vladimir simon



nicolae dunăreanu: „frumoasa paulina“*)

A scrie proză așa cum face Nicolae Dunăreanu este un act de curaj. Înseamnă să respingi deliberat psihologismul sofisticat, implicațiile absurde ascunse în relațiile dintre cuvinte care tind să constituie un mesaj literar, anecdotica contorsionată, răvășită de fantasme care saturează literatura contemporană. Nicolae Dunăreanu apare ca un spirit echilibrat, lăsându-și simțurile să se impregneze de datele realității, culori, miresme, sunete, ordonându-le, cu o anume undă de melancolie, într-un discurs rațional, sobru, cenzurat cu atenție. Atitudinea autorului *Frumoasei Pauline* în fața spectacolului lumesc amestecă mirarea candidă cu puritatea sufletului nepătată în tulburările vremilor. Nuvelele și povestirile sale sînt scrise în buna tradiție a realismului, cu un deosebit simț al acțiunii care captează tot timpul atenția cititorului. Descreri, dialoguri, narațiuni, reprezintă ele-

*) Ed. Minerva, 1972

mente funcționale care fuzionează perfect în armonia întregului. Evidențiez o trăsătură principală: simplitatea. Însă chiar prozele mai puțin realizate nu păcătuiesc prin schematism. Un gest, un cuvînt, aparent banale, conferă, printre rînduri, adîncime textului, spațializîndu-l, făcînd să se simtă autentică pulsație a vieții.

Universul personajelor lui Nicolae Dunăreanu este restrîns la aria geografică a Deltei sau a satelor de lingă Dunăre. Peisajul, monoton, este încărcat de o vagă neliniște: „În amurg soarele arunca dîre de sînge pe suprafața apei. O privighetoare de baltă cînta într-un țipirig; un bîltan cădea greoi în japsă, o rață măcăia pe sus căuțînd cîrdul... Trecea puțin și deodată năvăleau sălbăticiunile. Cînd primul foc răscula întinderea, țipete de groază înfiorau balta“ (p. 83). Timpul, egal cu sine, același pentru pescari, mici slujbași, marinari, irumpe din cînd în cînd nebănuite clipe dramatice, oprindu-se în loc, pentru ca mai apoi să-și continue implacabila curgere. Dar, în acele rare clipe de excepție, omul trăiește experiențe limită, spiritul său sau se luminează de adevăr sau recade pentru totdeauna în întuneric. Același timp care străbate proza lui Nicolae Dunăreanu, domina țîrgușoarele Moldovei, „locuri unde nu s-a întîmplat nimic“, descrise de prietenul său mai mare Sadoveanu. Măsura acestui timp pare a nu fi minutul ci eternitatea: „— Ai și ceasornic... vorbi fata mai mirată. Și cît costă? (...) Flăcăul se apropie și începu să-i spuie: — Vezi, astea sînt minutele. — Da' ce sînt minutele? întrebă ea. — Minutele, adică ceasuri mai mici“ (p. 91—92)

Întîmplările narate de Nicolae Dunăreanu sînt determinate de două realități, la fel de crude și neiertătoare: marea, pe de o parte, și so-

cietatea burgheză, pe de alta. Lupta omului împotriva lor este aceea a unui însingurat, deseori înfrînt. Descrierea acestei lupte dîrze formează substanța celor mai realizate pagini din volum. Iată un exemplu extras din povestirea *În ajun de sărbătoare*: „Multă vreme se luptă el așa, iar lotca se apleca cînd pe o parte, cînd pe alta, izbindu-se de valuri. Marea însă îl cerea la adînc, și curentul devenea din ce în ce mai puternic. Ochii lui se umplură de lacrimi. Corpul îi fu zguduit de un tremur. „Doamne, Sfinte Neculai, ce faci cu mine?!... Iartă-mă, nu mă pedepsi pentru păcatele mele că am furat. Fie-ți milă măcar de copiii mei!” gemu el și iarăși întoarse capul, să vadă luminile satului, dar el nu se vedea, l-a pierdut din vedere. Copiii lui, acolo, lumea se pregătește de Sfînta Înviere, și el aici, în iadul acesta, gata să fie înghițit de moarte. „Nu, nu se poate!” hotărî el cu voce spăimîntătoare, ca și cînd ar fi vrut să se sperie marea de el. Gata să înfrunte orice, s-apucă iarăși de vîslit“ (p. 175).

Din această neconținută stare de tensiune, difuză și aparent fără obiect precis, omul își simplifică gesturile pînă la esențializare. De aceea, poate, fiecare gest are în povestirile lui Nicolae Dunăreanu o deschidere spre simbol. Acelaș gest mînios care duce spre moarte este, în două povestiri diferite, declanșat de un alt proces interior. În prima (*Vania*), fiul cel mai iubit este ucis printr-o lovitură de vislă de tatăl său pentru vina de a fi îndrăgît o lipoveancă, în a doua (*Din împărăția stufului*), tot de lovitura unei visle moare Pricopie, pescar care se hotărîse se încheie tirania revizo-

rului Caramlău: „Pricopie întinse cangea spre luntrea dușmanului. Caramlău, văzînd primejdia, se sculă în picioare și, apucînd o lopată, o izbi cu putere în capul dușmanului. Pricopie se clătînă și căzu lăgărat pe marginea luntrei. Un luntraș de lîngă Pricopie îi luă cangea și o izbi cu putere în pieptul lui Caramlău...”

În aceste încercări la care este supus personajul atît de linear al lui Nicolae Dunăreanu, se decantează încet, precum aluviunile Deltei, o atmosferă a faptelor nescrisă în nici o carte: „Moșul tăcu, apoi iarăși vorbi: — Acum a sărit crapul... a fost mare... ce mare a fost! Eu ascultam și nu puteam prinde nimic din cauza fișitului stufului, gîlgîitului apei, care nelinișteau noaptea. Cum de auzea el toate zvornurile, toată frămîntarea acestei vieți? Voi să-l întreb, dar mă răzgîndiri...” (p. 225). În ultimă instanță, această înțelepciune a vremurilor este explicația ascunsă a încrederii însinguraților Deltei în adevărul vieții, constituind și mesajul optimist al întregului volum. Ca să ilustrez cu un singur exemplu voi cita un fragment de o rară puritate din povestirea *Moșnegii*: „Moșneagul închise din ochi și-și duse mîna prin mustață. — Dacă nu te superi, dă, aș vrea să-ți spun... — Spune moșnege, ce ai de spus. Moșneagul se uită în ochii ei, apoi șopti încet: — Uite ce, noi tot sîntem singuri și unul și altul. N-ar fi mai bine să ne luăm amîndoi? Baba dădu din cap. (...) — Uită-le pe cele trecute, babă Catincă! De acum noi să fim sănătoși! zise moșneagul atîngînd-o cu mîna pe umeri. (...) După tăcerea care se întinse, bătrîna șopti: — Nu-ți aduci lucrurile?” (p. 44—45).

dan eiachir



mara nicoară „cuvintele, frumoase flori“*

Printre puținele poete și aspirante lirice care au imprimat în ultimele luni volume, se încadrează și Mara Nicoară, cu culegerea, *Cuvintele, frumoase flori*, apariție semnalată de unele comentarii critice prin reviste, cu predilecție în perimetrul geografic de unde provine autoarea (încă rezidentă la Tg. Mureș), lansată sub girul decanului de vîrstă al criticii universitare bucureștene; precedente care ne-au îndreptat expres înspre această apariție.

Autoarea vădește o bună cunoaștere a poeziei românești cu succes la public, din ultimii ani, transferîndu-i unele motive pe care le exersează la scară proprie. Astfel se explică: dichotomia cuvînt-necuvînt, cochetăria onirică, anxietatea, puțină idolatrie, cîte un comentariu mitic la Penelopa, o parabolă la Maria Magdalena (în acest sens e notabilă identificarea, evident lirică) ș.a. 1.

* Ed. Cartea Românească, 1972.

Primează însă planturozitatea senzitivă care debutează cu viziuni de interior, cu aspirații firești, hipertrofiate de autoare în registru-i propriu. Dar omenescul, chiar cînd nu este exagerat, nu este obligatoriu dublat și de poezie precum în unele versuri ale Marei Nicoară: „*Dragostea mea, sărută-mi umerii.../Vino mai aproape//Poate că lumea nici nu există*“ sau: „*Cînd trec, în ochii bărbaiilor cresc ghiociei./Poate nu ghiociei cresc în ochii lor, ci o cușcă*“ („*Vreau să trăiesc*“). Enunțul acestei mase de aspirații specifice ajunge pînă la o comprehensibilă ambiguitate suavă: „*Iubirea ta mă strigă cu un suav miros/Întru slava făpturii tale sînt luminare/Și ard pînă la acel de argint os//* („*Întru slava făpturii tale*“).

Jocul de cuvinte apare cultivat cu naivă satisfacție: „*Cele mai frumoase flori sînt caii/. Nu ți-am cerut un buchet de cai/.Iubesc liniile bisericilor/Nu ți-am cerut să-mi cumperi o biserică*“ („*Nu ți-am cerut*“)

Dincolo de aglutinările de teme, de abordarea după ureche a unor partituri (v. „*Prea tîrziu*“ unde se se trece de la *drumul Bizanțului* la *garoafele sinilor*), dincolo de repetatele tamponări, există cîteva insule de lirism (care, evident, nu au sorginea arhipelagului Langersans...) Sînt versurile în care se evocă locurile natale, unde apar „*cimpiile transilvane*“ „*Mureșul*“ (v. „*Pastel*“), „*cu apa îngreunată/Pe maluri tufișuri/S-apleacă să vadă/Prundul limpede de astă vară*“. Ori, de asemeni: „*Gînduri pentru orașul vechi*“. Poezia ardeleană a excelat întotdeauna în aceste frumoase și oneste teme care par mai la îndemînă și aspirantei lirice Mara Nicoară.



elena balamaci: „casa dintii“*)

Debut tîrziu, această culegere, întocmită „firește pentru Cella“ (pentru Cella Delavrancea, adică prietena de o viață) reunește bucăți de realizare net diferențiată sub aspectul calitativ. Există piese de incontestabilă grație, după cum există însă și lucrări ce nu prea au darul de a se impune atenției.

Primei categorii îi aparțin în special o seamă de poezii cu caracter contemplativ, însumări de notații caligrafiate delicat, agreabile asemenea unor vignete. Avem, astfel, sugestia unui spectacol de amiază caniculară: „*Încremenit în contempla, / Un nor s-a rezemat de munte. / Amiaza rugător așteaptă, / Milos, un vînticel s-adie, / Pe după arbori s-o clîntească, / O gîză, beată de căldură / Tivește strîmb un fir de iarbă, / Uitată, casa îmi retează-n luciuri / Fraza încropită în gînd. / Doar fluturii, / Nepotoliți, / Din fînal moleșit trezesc / Și înalță / Singură în pîrjol, / Mîreasma topită.*“ („Arșiță”). O clipă de primăvară, cînd firea se trezește, uimită, din letargie: „*Soarele joacă hore peste tot. / Neagră-n vircolacii ei de vrejuri, / Viața s-a pornit să plîngă. / Mugurii speriați pe ramuri / Își zvonesc de-o grijă grea*“... („Aprilie”) Un peisaj marin: „*S-a ascuns nisipul, sub spatele falezei. / Pe furia lichidă, Centauri, / Galop de spume uriașe. / Se clatină în străfunduri / Virfuri tăioase de mărgean, / Plante bizare, / Pești monstruoși, / Lacomii de*

verticală, / Caracatițe venale“ („Pe furia lichidă”). Exemplificarea poate continua. Frumusețea stă, de cele mai multe ori în cite un vers, în cite o imagine ce clipește în context asemenea unei luminițe de licurici. Apusul soarelui închipuie o „Apo-teoză de acrobat“ (*In salt de pe trapez*). Sondele sînt „orga pămîntului”. Mesteacănul: „Coloană zveltă, / În argint turnată.” Șopîrla: „Fulger malițios al ierbii” și „Virgulă vie în fază vegetală”. Plopul: „interjecție pe cer”. În Deltă: „Pe orizont — Poem japonez, o singură barză”. Avînd vocația miniaturalului, Elena Balamaci ar putea da bune „poeme într-un vers”.

Am omite un aspect principal dacă n-am remarca și virtuțile muzicale din *Casa dintii*. Acestea rezidă în punctarea sigură a cuvintelor. Scurtimea sau lungimea versurilor, izolarea cite unei vocabule dilatată sau comprimată fraza ca pe-o armonică. Procedeele este evident indeosebi în piesa titulară: „*Învoaltă, cum ride grădina / Cînd gardul își țesea uluca.*“ ... „*Îl săgeta un arc de lună / Și fișiau stafii prin el / Șerpuitor colon de incantații / În paza destrămată a nopții.*“

De o redusă expresivitate rămîn paginile care tind la comunicarea unor stări de zonă mai adîncă, nostalgii, interiorizări, neliniști. Cu toată stilizarea, notațiile lasă aici impresia de nuditate netransfigurată a materialului sufletesc. În lipsa unui mod al rostirii mai ieșit din comun, a unei temperaturi mai înalte, confesia pare extrasă de-a dreptul din vre-o filă de jurnal, fără cenzurarea măcar a efuziei sentimentale: „*Ești cel de-aseară... Șoptisem gîndului să te oprească, / Și-nduioșat să înțelegi / Că de plecarea ta ne-n-toarsă / Mă tînguisem să mi-l legi. / E singur în năvodul des...*“ (Nor). Asemenea atîtor altor scriitori de versuri, autoarea *Casei dintii* obține efecte poetice mai ales atunci cînd privește în afară, cînd nu se abandonează unei subiectivități predis-puse în chip natural să reducă trăirea în ordinea vitală și cea de natură artistică la numitor comun.

*) Editura Eminescu, 1972.

Volumul e prefațat de Al. Philip-pide. De ce tocmai de Al. Philip-pide, cel mai mare poet român în viață e lesne de înțeles din punctul de vedere al autoarei. Dar de ce era necesară din principiu o prefață, asta nu-mi este clar. Versurile sînt deajuns de limpezi, spre a nu

avea nevoie de explicație, iar o carte, dacă e bună, rezistă prin ea însăși, dacă nu — de geaba orice cuvînt introductiv. Nu e mai normal, ca maeștrii, dacă acordă unor scrieri o prețuire deosebită, să o declare, după apariția acestora, în presă?

andrei roman



iulian vesper: „ascultînd nopțile“*)

Culegerea de poezii ale lui I. Vesper ne înfățișază din primele pagini un poet ce transcrie fidel stări și evenimente care de obicei (și nu prea fericit) sînt denumite „poetice“ (de exemplu: *Creșteri, Istorie, Copii, Umilință, Nădejdi, Metamorfoză, Soartă, Inserări* etc.). Scrierile sale fără un relief deosebit, în mare parte fatal descriptive dovedesc o mare străduință, un efort meritoriu, din păcate cu puține rezultate care să poată fixa o veritabilă prezență. Cauza o deducem și din alcătuirea volumului, unde acumulările, provenite din numărul extrem de mare de poezii, împiedică lectorul să distingă cu ușurință acele bucăți ce dovedesc totuși că Iulian Vesper este o sensibilitate lucidă, unde spontaneitatea înregistrării sentimentelor se îmbină cu o bună teh-

nică a scrisului. Cam des, însă, a-ceastă „scriitură“ îl poartă peste limitele suflului de sensibilitate, dînd o aparență de rigiditate și conventionalism (de exemplu: „În elegii cuvîntul“), aceeași cauză determină apariția, în unele lucrări demne de evidențiat, a unor locuri comune: „I se umflase pieptul; ochii-n adînc căzuți/Vedeau cum curg bucăți de vreme rotitoare./Cum se aleg fișii de niște ani pierduți./Cum fericiri de-o clipă mai tremură în soare.//Sîmți apoi un cerc făcut juvăr în gît./O roată fără spițe îl tot tira pe șesuri./Și urmărea căderea c-un ris posomorît, / Se scuturau în timple doar palide-nfelesuri.//Ar fi vorbit lumina s-o facă mai înceată./ O mînă să-l dezlege de-acest odgon tîrziu./Să fugărească-n bezne paiața deșucheată/Ce-i tot dezghioacă ore ce sună a pustiu“.

Îl întîlnim uneori moralizînd în versuri (v. „Creșteri“, „Înfringeri“) sau abandonînd versul tradițional, pentru cel liber, unde avem surpriza descoperirii unor poeme nefindoios interesante, poetul eliberîndu-se de unele clișee verbale întîlnite anterior. Printre acestea notabile sînt „Cartea nouă“, „Căutări“ și frumosul poem „Elogiul nopții“ din care cităm: „Noapte luminată de memoria soarelui, sfișiată/De clipe ale uitării, răzbind, în aspra răzmeriță/A singelui meu, știu că nu mă vei părăsi/Pînă ce nu-mi vor sorbi durerea măreșii tăi cerbi,/ Pînă ce cocoșii de aur ai visului/Nu-și vor trimite cîntecu-n stele, pînă ce fruntea-mi/ Nu-ți va stinge lespezile albe ale muzicii tale!“

*) Ed. Cartea Românească, 1972.



tatiana nicolescu: „i. bunin“*)

Adevărul este că în ultimii ani slavistica noastră a făcut progrese remarcabile, poate mai puțin sesizabile pentru un ochi din afară, dar de o mare evidență pentru cei care se ocupă de acest domeniu. Probabil că această împrejurare trebuie conexată la efortul mai larg de emancipare a studiului literaturilor străine (mi-e mai greu să mă pronunț în materie de lingvistică), cert este că s-a depășit stadiul simplelor popularizări, chiar dacă instrumentele critice utilizate erau dintre cele mai perfecționate, pentru a trece la discutarea unor scriitori constituind cazuri — să le zicem mai „dificile“.

Monografia Tatiane Nicolescu plasează la interferența acestor două tendințe actuale ale rusisticii noastre — este unul din simptomele pro-

cesului de emancipare despre care am vorbit mai sus și în acelaș timp reprezintă un efort remarcabil de a repune în discuție unul din scriitorii considerați oarecum prin tradiție „dificili“.

Ivan Alexeevici Bunin este primul scriitor rus laureat al premiului Nobel, ceea ce reprezintă, desigur, o confirmare reală a marelui său talent, dar este în acelaș timp și o curiozitate, măcar și pentru faptul că Lev Tolstoi n-a fost onorat cu această distincție, deși în ultimii ani de viață ai „patriarhului“ s-au decernat nu mai puțin de 10 premii Nobel, printre care amintim: Sully Prudhomme, Mommsen, Björnson, Mistral, Sienkiewicz, Carducci, Kipling, Lagerlöf. Chiar să nu fi avut Tolstoi loc în compania de mai sus? În fine, necunoscute sînt căile distincțiilor literare...

Decernarea tîrzie a premiului Nobel lui Bunin are însă și un caracter simptomatic. Bunin s-a lansat de timpuriu și cu o mare vigoare, valoarea lui devenind repede un dat incontestabil al literaturii ruse. Și totuși Bunin n-a fost un scriitor foarte dezbătut de critica vremii. Asta se explică, pe de o parte prin faptul că în contextul particular al literaturii ruse de la începutul secolului al XX-lea opera lui Bunin era un fenomen oarecum singular, aflat în afara marelor dispute ale vremii, angajate în jurul operei simboलिष्टilor sau a lui Cehov, în jurul operei lui Gorki sau a futuriștilor. Și astfel, opera lui Bunin a devenit un fenomen solitar, fără ca Bunin însuși să fie un izolat și fără ca el însuși să-și dorească o operă solitară.

Depistării acestui mecanism al stării sociale a operei lui Bunin îi sînt dedicate mai mult de jumătate din totalul paginilor monografiei.

*) Ed. Univers. 1972

Tatianeii Nicolescu. „Succesul său crește cu *Satul* și *Suhodol*“, scrie Tatiana Nicolescu și continuă cu multă justețe: „Nu se poate spune totuși că Bunin era într-adevăr „celebru“, „renumit“, „glorios“, așa cum în aceeași epocă au fost, fiecare în felul său, la un public diferit, L. N. Tolstoi și Maxim Gorki, A. Blok și D. Merejkovski. Nici măcar nu se poate spune că era foarte larg citit și comentat, că se bucura de o popularitate ca aceea a lui V. G. Kolenko, Leonid Andreev sau A. Kuprin într-o vreme“. Nu este vorba, evident, de o întâmplare, este vorba de o particularitate structurală a operei lui Bunin, ca și de un tip special de corelaționare a operei lui Bunin cu literatura vremii și, chiar, cu fluxul evolutiv al literaturii ruse. Tatiana Nicolescu a intuit cu multă subtilitate momentul esențial al celui care a fost, indiscutabil, unul dintre cei mai mari scriitorii ruși. Analiza stării (intime și sociale) a operei lui Bunin este de o mare minuțiozitate și trădează o cunoaștere mai mult decât remarcabilă a literaturii ruse. Mai ales interesantă mi s-a părut exegeza operei poetice a lui Bunin și corelarea ei cu poezia simbolistă prin intermediul unei surse literare comune — poezia „veacului de argint“, deși în cazul acesta mi-aș îngădui o sugestie. Poezia „veacului de argint“, adică poezia lui Fet, Tiutcev, Polonski a fost indiscutabil una din sursele literare ale simbolismului rus. În literatura rusă, însă, a existat și o constituită poezie presimbolistă, reprezentată mai ales de poeți ca Apollon Grigoriev, Nadson, Apuhtin și, evident, Polonski. Această împrejurare a arogat simbolismului rus un caracter special asupra căruia nu este cazul să insistăm acum; problema care se pune însă, e dacă presimbolismul a constituit o sursă și pentru poezia lui Bunin. În acest caz relația dintre poezia simbolistă și poezia lui Bunin este mult mai

intimă decât s-a crezut multă vreme. De altfel, trebuie spus că unul din meritele monografiei o constituie tocmai revelarea raporturilor intime dintre poezia simbolistă și cea a lui Bunin, privitye pînă acum cu precădere ca fenomene disocia-tive. Este un punct de vedere surprinzător pentru cei care cunosc literatura critică despre Bunin, dar cu atît mai interesant.

Ultima parte a cărții Tatianeii Nicolescu este dedicată „hotarului tragic“, despărțirea lui Bunin de țară și viața lui în emigrație. Este o perioadă care trebuie tratată cu mult tact și este realmente tratată cu mult tact. Ca și în celelalte capitole și aici înțîlnim o vastă informație, cu ample referiri, monografia Tatianeii Nicolescu fiind una dintre cele mai informate lucrări care s-au scris vreodată despre Bunin. Din păcate, trebuie spus că analiza propriu-zis estetică a operei lui Bunin dintre cele două războaie este oarecum neglijată, mai exact încetează de a mai fi o dominantă cum este în celelalte capitole ale monografiei. E adevărat, exegeza lucrărilor unui mare scriitor aflate dincolo de momentul perfecțiunii prezintă sub aspect diacronic (și monografia următoare cu precădere diacronia lui Bunin) mari dificultăți, mai ales din pricina impresiei de stagnare pe care o lasă orice evoluție literară din momentul depășirii punctului maxim. Scriitorului nu-i rămîne decît să fie egal cu sine însuși și asta pare uneori o involuție, împrejurare cu care ne înțîlnim, de altfel, la atîtia scriitori.

Cartea Tatianeii Nicolescu, dincolo de orice sens simptomatic, are, în primul rînd, o valoare în sine, valoarea de cercetare a unei zone literare, care în pofida poate a prea multor trimeri din cuprinsul textului, este mult mai puțin umblată decît pare la prima vedere, și chiar și la a doua.



g.g. ursu:
**„memorialistica în
opera cronicarilor“^(*)**

A detecta și a disjunge partea pur memorialistică din opera cronicarilor în scopul afirmării pe de-o parte a ceea ce este din punct de vedere istoric veridic, iar din punct de vedere literar, de altă parte, ce este pentru fiecare cronicar român artă a scrisului, o înțelegere a evenimentului sau fantezie, — acestea constituiesc frumoasele temeuri ale lucrării lui G. G. Ursu, carte de real interes și care, nu ne sfiim s-o spunem, înseamnă în materie de istorie literară una din cele mai frumoase reușite.

Lucrarea, gândită cu o chibzuință matură și scrisă fluent într-un stil atrăgător, se divide în patru mari capitole. Organizarea materialului e făcută sub următoarele sugestive titluri cuprinzătoare: *I. Cronica memorialistică — conținut și valoare*; *II. Delimitarea elementului memorialistic în cronicile românești*; *III. Între artă și document — Galeria de portrete și personaje autentice, de episoade dramatice*; și al IV-lea și ultim titlu: *Cîteva observații conclusive cu privire la stil și limbă, înscrind și un Cuvînt final, plus notele bibliografice, un indice de nume și un rezumat al cărții în limba franceză.*

^{*)} Ed. Minerva, Col. Universitas, 1972.

E cu neputință ca în puține rânduri să fie analizate substanțial expunerile, reflecțiile și judecățile de valoare ale autorului, a cărui documentare îi îngăduie un excurs în totalitatea cronicilor moldovene. Noi vom înscris doar impresiile care stăruie după citirea atentă a lucrării. Astfel, G. G. Ursu enunță și analizează subiectivismul sau obiectivismul cronicarului, care, în memoriile lui, împlinește „o funcție selectivă” proprie memoriei lui, nu arareori confruntînd „datele trecutului cu cerințele prezentului”. Noțiunea a ceea ce a unei „pledoarii” a cronicarilor (cuvîntul ne aparține și bănuim că el corespunde exact punctului de vedere al autorului) credem s-o putem desprinde dintr-un sugestiv și precis aliniat în următorul cuprins: un Cantemir, un Neculce sau un Miron Costin sînt „personalități cu vederi tranșante, cu scopuri precise”. Acestea i-au făcut „să supună unei prelucrări active datele memoriei, să evoce experiența anterioară a vieții lor într-o lumină anumită, în funcție de sentimente, de interese de familie, de clasă sau de politica lor personală”. Memorialistica este, evident, *evocare* a faptelor trăite, o evocare și a unor tradiții orale, *dar e și pîrtinire*. E greu să ceri scriitorului obiectivitate și lipsă de fantezie. G. G. Ursu nu pregetă să scrie clar că memorialistica reflectă „un proces dinamic al memoriei”. Subliniez însă, că niciodată G. G. Ursu nu lansează afirmații fără dovada peremptorie corespunzătoare. Rețin de-asemeni unele reflecții, aproape aforistice, precum următoarea cu un larg ecou în conștiința lectorului: „Parțialitatea devine un semn de contemporaneitate, ca și datele precise”. Personal, nu o dată am gîndit și am scris, că așa numita *petite histoire*, acea atît de hulită de către unii, istorie de subsol, înfruntă documentul scris și nu arareori i se substituie. Memorialistica devine ea document. Ce alta poate însemna pentru cititor exemplul dat de G. G. Ursu referitor la descrierea lui Mi-

ron Costin despre năvălirea lăcustelor, văzută cîndva de cronicar în Podolia ?

În capitolul II al lucrării sale, G. G. Ursu dezvoltă problema foarte adeseori dezbătută de istorici și de istoricii literari a delimitării cronicilor propriu-zise de elementul lor memorialistic. Nu mai puțin interesantă e și străduința de-a disjunge de cronică cît și de memorialistică elementul legendă. Dar, o simplă întrebare: — nu se rătăcește elementul artistic al fanteziei scrisului memorialistic ? Dacă, precum relatează G. G. Ursu, N. Iorga „scria cu entuziasm“ despre *O samă de cuvinte* a lui Ion Neculce că „O poartă spre legendă se deschide în zidul sever al cronicii“ (aceasta cu privire la legenda mănăstirii Putna) nu frămîntă tocmai acest generos entuziasm latura artistică a scrisului memorialistic ? Lucid, G. G. Ursu fixează frontierele și dă gravitate delimitării: „Există o tradiție orală bazată pe informația din familie și o tradiție folclorică a unui trecut mai îndepărtat, o transmitere din generație în generație. Tradiția orală memorialistică are timbrul contemporaneității și al autenticității, tradiția folclorică se colorează cu fantezie și se îmbracă în legendă“.

În continuare, acest vast capitol al delimitărilor folosește amplu atît exemple din diversele cronici românești cît și din cele slavone, unele în traducere românească sau latinească, altele grecești, ba chiar și unele, precum cronica lui Del Chiaro sau acel impresionant memorial al lui Mihai-Viteazu, în italienește. Fără a subscire integral, distincția pe care a făcut-o cîndva Sextil Pușcariu între cronicarii de seamă și cronicarii mai modești, a *epigonilor*, G. G. Ursu stăruie în delimitarea laturilor memorialistice din foarte multe cronici — procedînd la una din cele mai exhaustive analize cu multe și interesante exemplificări. Dă astfel caracter multor evenimente, reliefîndu-le în cronologia și adeseori în dramatica lor înlănțuire.

Dintre toți cronicarii, pe Ion Neculce îl socotește în primul rînd ca un scriitor și nu ca un istoric. „Oscilînd între subiectiv și obiectiv,

ca un veritabil memorialist (s. n.) în funcție de mentalitatea feudală, de politica lui personală, de unele interese, de etica lui creștină, căuțînd să evoce împrejurări care au dus la consecințe tragice, pentru ca urmașii să se ferească de-a repeta asemenea experiențe“, G. G. Ursu îl definește pe acest cronicar drept un *creator de operă literară* „o operă autentică, pasionată și vie“, valoarea artistică *incorporînd celelalte valori și topindu-le într-un unicat*.

Miezul lucrării îl constituie vastul capitol (al treilea al volumului) consacrat, „între artă și document“, unei impresionante „galerii de portrete și de personaje autentice“ cum și unor „episoade dramatice“, în care se împletesc urgia, crima și viclenia cu năpasta și lăcomia de bani, de averi și de putere. Memorialiștii cronicari nu se străduiesc numai de-a relatea fapte, evenimente, pe care le-au aflat sau le-au trăit, ci explorează și fondul moral al contemporaneității, oamenii în munca, în suferințele, chinul și bucuriile lor. Portretele din memorialistica cronicarilor sînt fie apologetice, fie subiective, denigratoare sau — obiectiv — laudative; dar subiectivismul „este un principiu al artei“. Deci primează realizarea artistică a portretului.

Ferocitatea unora din relatăriile cronicarilor, episoadele dramatice, tragismul unora din personajele care alcătuiesc galeria de portrete desprinse din memorialistica marilor cronicari români, greci, italieni privitytor la istoria țărilor românești atîng nu o dată ororile cronicii lui Holinshed, care au putut inspira și alimenta epic marea operă dramatică shakespeareană. Totodată talentul unui Neculce pe bună dreptate poate fi pus într-o fructuoasă paralelă cu memorialistica unui Saint-Simon. Ceea ce însă e relevant de G. G. Ursu în lucrarea sa, e diversitatea cronicilor memorialistice în funcție de origina lor: voevodală, nobiliară, de partidă sau de familie, după cum și valoarea memorialistică depinde de gradul de cultură sau de respect față de propriul scris al cărturarului cronicar. Care e însă „ga-

leria“ de portrete din memorialistica cronicarilor? Autorul lucrării înfățișază vreo 30—40 de asemenea portrete. Din cele mai impresionante sînt de citat acele ale unor Miron Barnovski, Petru Șchiopul, Petru-cel-Mare, Constantin Brîncoveanu, Dimitrie Cantemir, Stolnicul Constantin Cantacuzino...Dar noi procedăm enumerînd doar enunțativ. Cartea lui G. G. Ursu nu se lasă rezumată. Ea trebuie citită atent. G. G. Ursu pornește de la afirmația axiomatică (ulterior exemplificată și dovedită) că „fluxul memoriei (cronicarilor memorialiști) îi face să resimtă viu impresia fizică, să poată reface caracterul unui personaj autentic din diferite împrejurări ale vieții lui. Neculce, apoi Anonimul Brîncovenesc, chiar, cronicarul Bălenilor (dovadă că și „epigonii“ pot să se înalțe la nivelul marilor exemple) — „au pus adesea la baza povestirii *sentimentul prezenței vii a oamenilor* (s.n.), vioiciunea impresiei fizice, portretul moral reconstituit din impresii directe“.

În cel de-al doilea și ultim capitol al lucrării consacrat stilului și limbii cronicarilor memorialiști se face lămuritor distincția dintre stilul curgător și pitoresc al laturii memorialistice din unanimitatea cronicarilor și caracterul artificial și pedant al scrierii de erudiție istorică. Autorul subliniază că grație

fluxului memoriei din scrierea povestitoare a cronicarilor, limba românească s-a putut desrobi de influența textelor bisericesti alcătuit prin elementele pitorești ale limbii populare, embrionul limbii noastre literare.

Să amintim că G. G. Ursu pe temeiul unor fructuoase studii asupra ritmicității perioadelor prozei cronicarilor (întreprinse în trecut de Tudor Vianu sau de Șerban Cioculescu) cum și „à rebours“ folosind fraza sadoveniană, analizează perioadele ritmice din proza lui Neculce și Miron Costin pentru a descoperi armonii și cadențe de oralitate stilistică?

Preocupările acestea împlinesc fecit lucrarea.

În *Cuvîntul final* autorul leagă opera memorialistică a cronicarilor de aceea a lui Ion Ghica. În străduințele lui E. Lovinescu, el vede apoi, succesul eliberării memoriilor de document, subsumînd memoriile principiilor artei. Dar ca un *summum* al genului, autorul discerne în persoana lui N. Iorga un *artist al memorialisticii* ajutat nu numai de „un rar spirit de sinteză artistică“, dar și de concepția unei istorii sub semnul „reconstituirii de figuri“ și de „reînviere a vieții trecute“ (evident în chipul unei evocări cît mai vii spre cunoașterea aprofundată a epocilor dispărute).

aureliu goei



teodor scarlat :
„dicteuri pentru
fantoma ta“*

Manuscrisul „Dicteurilor“ aureolat de o istorie (deși adevărată) extra-

*) Ed. Litera 1972

ordinară, în maniera proprie a „avangardiștilor“ care își înconjura producțiile de mister (teribilism simpatice dar și auto-reclamă) reînnoiește atmosfera mișcării de acum patru decenii. Dar mai mult prin povestea manuscrisului decît prin poezie, care și-a pierdut în bună parte caracterul avangardist. „Poezie“ adevărată, cîtă a fost atunci, a rămas și acum. Între timp combatanții, care „mergeau înainte“ cu iluzia că deschid drumul majorității, au fost prinși din urmă de grosul plutonului, alții asumîndu-și riscurile noi falange, pentru că, la fel ca toate mișcările și curentele, avangardismul este o experiență care se consumă în sine, o structură este-

capitolului este constituit dintr-o încercare de situare a specificului lui K. Capek în cadrul literaturii universale cât și de încadrare a caracteristicilor modernismului său; aflăm totodată aici și explicația titlului de capitol „Homo duplex”: Ideea că sufletul omului nu este o entitate omogenă, că se compune din straturi supraetajate, din nenumărate impulsuri rezultate din dubla natură a individului uman (biologică și socială). Ultimul capitol este închinat romanului „Război cu salamandrele”, în care apel la vigilență în fața pericolului fascist. Aceluiași apel la omenie i se pot asocia și piesele „Boala albă” și „Mama”. Cartea se încheie cu

un lung citat din romanul neterminat „Viața și opera compozitorului Foltyn” prin care C. Barborică a dorit probabil să împlinească portretul lui K. Capek: „Ultimele pagini ale romanului... atestă la Capek o artă poetică de un clasicism constant. Fubire nu pentru forme vechi, ci pentru claritate și muncă. Capek raționalistul, metodicul, sistematicul se autodefinia în această carte...”

Deși în unele locuri abundența de informație pare să fie în detrimentul unei expuneri clare, străduința lui C. Barborică își atinge scopul, el reușind să ne ofere o imagine deosebit de cuprinzătoare asupra omului, operei lui K. Capek, precum și asupra ecourilor acesteia.

camil b.



c. miu-lerca: „sus stele, jos stele“*)

Iată un scriitor care într-o vreme de intensă tematică citadină are, în lirică, curajul de a vorbi exclusiv de mediul rural, redându-i aspectele vii, panoramice. În volumul compus în bună tradiție coșbuciană folosește modalitatea acestuia, cu candoare și un sănătos idilism, comunicativ prin versul muzical. El elogiază tot ce-nseamnă viață sătească, de la om la unelte, adică prin mișcarea fizică și urmărirea mișcărilor psihice. Cartea e o arza-toare fișă biografică, cu toate implicațiile, autorul evocându-și cu farmec strămoșii. Satul de altădată

cu toate bogățiile datinelor e înfățișat cu talent fiindcă autorul însuși rămâne în rural. El e un vizual care zugrăvește viața dinamică în culori contrastante. Uneori, versul lui sună convențional. Pentru că una e să te exprimi simplu și alta e să-ți comunici impresiile în chip simplist, ele nesunând autentic. Investiția sufletească a lui C. Miu-Lerca dă roade acolo unde el exprimă simțirea sa inspirată. În sensul acesta sînt notabile evocările emoționante din „Duruiana”, „Ho-Cica”, „Dudele”, „Joc”, „Briul lotrilor” și „Chipurii dragi”. Tributar folclorului și artist creînd în lexic și șlefuid cuvîntul, limbaajul frust al poetului devine atrăgător atunci cînd descrie drama copilului dezrădăcinat sau experiența muncitorului sârman ajuns slugă în loc să poată învăța. Dar, creator veritabil în limbaajul liric, C. Miu-Lerca n-a ținut seama că-i scade forța de comunicativitate dacă aglomerează regionalisme, atît de multe încît ele necesită un glosar. Multe din poemele reușite din carte se adresează, prin exuberanță și nota direct afectivă, tineretului. Tocmai fiindcă acest volum are poeme notabile, el ar fi cîștigat în unitate și coeziune, dacă scriitorul ar fi vădit tăria conciziunii într-un gen în care rostești esențialul.

*) Ed. Cartea Românească, 1972

„Luceafărul”, nr. 21, 22/1972.

Revista „Luceafărul”, ne produce în fiecare sfârșit de săptămână o delectare de cea mai aleasă ținută intelectuală. O pagină de literatură universală în versiune românească. În nr. 21/1972 ne-au bucurat cele două sonete de Shakespeare în varianta românească a lui Andrei Ion Deleanu.

Ca auxiliare ale acestor traduceri deosebit de interesante sînt notele, minuțios îngrijite, menite să fie „o dezghiocare a înțelesurilor cuvintelor, a tuturor înțelesurilor, mărturisite sau nu, ascunse deseori sub suave echivocuri subtile sau chiar rele, dure”, după cum ne mărturiște talmăcitorul. Fiecare cuvînt din sonetele shakespeariene este disecat, se caută diversele sale sensuri, i se face istoria, apoi este raportat la întreg și corelate cu modul de a gândi al vremii, și în final mai mult, prin analogie cu restul scrierilor marelui Will, se găsesc firele conducătoare pentru a se obține, printr-o frumoasă onestitate, sensurile adevărate și profunde.

Pagina aceasta pe care o socotim antologică, își datorează frumusețea și unei excelente așezări grafice.

Nr. 22/1972 ne propune o incursiu-

ne pe țărnișele poeziei italiene contemporane, periplu izbit datorat talmăcitorului lui Ilie Constantin. Frumoase echivalențe în această mișcare unduitoare a ritmurilor pe care ne-o oferă selectiv poetul talmăcitor. Încă o dovadă că pentru a da o adevărată transpunere trebuie să fii tu însuși un poet. Merită subliniată și selecția versurilor care a voit să ofere o imagine rotundă fără mari contraste, atît cît îngăduie spicuirea din versurile unor personalități poetice foarte distincte: Corrado Govoni, Diego Valeri, Giuseppe Ungaretti, Giorgio Vigolo, Salvatore Quasimodo, Vincenzo Cardarelli. Este în această pagină o foarte mare liniște poetică. Aleg, aproape la întâmplare „Oglinda” lui Salvatore Quasimodo: „Și iată pe tunete/se rup muguri;/un verde mai nou ca iarba/ce-ți odihnește inima/trunchiul părea mort,/aplecat peste văgăune// Și toate au gust de miracol, și sînt acea apă din nor/care azi oglindește în gropi/mai albastră partea ei de cer/acel verde ce sparge scoarța/și care, azi-noapte încă, nu exista”.

IOANA C.

„convorbiri literare”, nr. 8/1972

Revista ieșeană „Convorbiri literare” (nr. 8 din 30 aprilie 1972) publică sub titlul „Realitate, realism, curaj, angajare” un foarte interesant interviu cu prozatorul Mircea Horia Simionescu.

Răspunsurile, formulate cît se poate de concis și la obiect, ne relevă un spirit patetic, cu un acut simț al realității, cu o înaltă responsabilitate civică și morală.

Pentru M. H. Simionescu, scriitor satiric și moralist, cum singur îi place să se definească, „fiecare carte reușită e o propunere nouă de înțelegere a lumii, un model particular al frumuseții, un act faustic de reorganizare posibilă a datelor realității.”

Întrebat ce înseamnă pentru scriitor a avea curaj, M. H. Simionescu

oferă un exemplu strălucit de probitate profesională :

„Cel mai lăudabil act de curaj al scriitorului este cel de a se apuca de scris în timp ce există pe lume meserii mai plăcute și mai rentabile.“

Profund conștient de menirea scriitorului și a scrisului său, M. H. Simionescu formulează o teză revelatorie, pentru ceea ce înseamnă res-

ponsabilitate, realism, angajare, o adevărată profesiune de credință.

„Cred că literatura are rostul ultim de a întocmi o mare arhivă despre cum trebuie și cum nu trebuie să fie această lume...“

O superioară probă de luciditate și curaj !

G. S.

„Tomis“ nr. 5/1972

Incepînd cu sfîrșitul lunii mai revista constănțeană trece de la regimul mensual la cel bilunar. De altfel, în ultimul timp, mai multe publicații de cultură ce apar în principalele orașe ale țării și-au accelerat ritmul, oferind astfel cititorilor și, implicit, colaboratorilor, posibilitatea unui contact mai strîns.

Primul număr bilunar al „Tomis“-ului cunoaște și o formulă grafică nouă și o redimensionare a spațiului grafic. Semnalăm cîteva piese de corespondență inedită aparținînd lui Panait Cerna. Materialul epistolar este prezentat de cercetătorul Aurel Toader iar cel ce le comunică enunță drept surse Fondul de arhivă al Bibliotecii Academiei și Casa Memorială care poartă numele poetului. Episoadele de perioadă berlineză (datate 1908) sînt însoțite de o variantă a poemului „Glasul lui Adam“.

Un editorial-eseu semnează Nicolae Balotă conferind asupra unei teme predilecte : umanismul ; cel dintotdeauna și cel contemporan. Cîtăm concluzia : „Umanismul nu este numai discurs asupra umanismului, ci formă și transformare a omului.

Iar în această acțiune e angajat — în teorie și practică, în același timp — savantul și literatul ori artistul“. Din păcate, foarte puțină literatură originală publicată și lipsesc comentarii la cărți recent apărute. Criticul Al. Protopopescu preferă foiletonul și, în acest sens, amintim „Psihologismul feminin“ (V).

Un debut de bun augur pare să fie poetul Sorin Roșca. Dincolo de o încă perceptibilă nesiguranță în stabilirea registrului, depășită uneori cu exuberanță și o frondă strict juvenile (de care uneori abuzează), tinărul scriitor liric demonstrează personalitate în expunere și o acută sensibilitate a timbrului.

Mult spațiu e atribuit rubricii de cinema (o pretențioasă cronică ori mai bine zis un „comentariu-liber“ al Doinei Berchină la filmul „Pentru că se iubesc“). În general, multe, foarte multe rubrici, care trimit spre profilul unei reviste-magazin. Așteptăm noile apariții ale „Tomisului“ în această formulă bilunară.

D. C.

Un grupaj de șapte poeme ale lui Nichita Stănescu, selectate din diferite volume, deschide acest număr, precedat de un scurt cuvînt introductiv al lui K. Kovaldji. Prezentîndu-l ca pe unul dintre cei mai reprezentativi poeți ai tinerei generații, prefațatorul subliniază varietatea „arsenalului poeziei contemporane“, a formelor și mijloacelor caracteristice pentru opera poetului. Metafora rămîne însă modalitatea predominantă a stilului lui Nichita Stănescu și sesizarea semnificației metaforelor sale nu este totdeauna ușoară și imediată. Metafora este proprie folclorului românesc, atracția poezilor români contemporani spre limbajul metaforic are un profund substrat național și în nici un caz nu poate fi explicată prin influențe exterioare, nici considerată ca o modă sau o pasișare sterilă a unor modele străine. Receptarea metaforică a universului nu înseamnă la Nichita Stănescu o revenire la teluric. El e un poet de o vastă și subtilă cultură. „Un suflet deschis, sensibil, veșnic mirat în fața imaginii lumii și totodată un intelectual modern, avid de cunoaștere — iată poli cîmpului magnetic în plină tensiune, din care fișnesc eurenții înalte sale frecvențe poetice“.

Urmează apoi o întinsă „nuvelă romantică“ a prozatorului bulgar Andrei Guleașki și romanul englezului John Wain „Iarnă în munți“ („Winter in the Hills“), apoi un fragment din cartea prozatorului canadian Farley Mowart, „Șalupa care nu a vrut să plutească“, un reportaj al unei călătorii de la Newfoundland la Montreal.

În 1966 au apărut la „Aufbau-Verlag“ (Berlin-Weimar), în două volume, texte adunate din arhiva lui Brecht, din caietele sale de notițe și însemnări date între 1920—1950. Multe nu sînt nici măcar date, altele sînt schițe, ciorne, note fugare pe marginea unor evenimente, polemici, lupte de idei din epocă (cu care putem fi sau nu de

acord) dar care marchează, fără discuție, evoluția interesantă parcursă de marele scriitor. Iată, de pildă, finalul unei note intitulată „Critica realistă“ (scrisă, probabil, în 1939): „Literatura nu trebuie judecată pornindu-se de la ea, ci de la realitate, de exemplu de la acea parte a realității pe care ne-o arată. Istoria literaturii nu trebuie transformată într-o istorie a modalităților de reprezentare a lumii, romanul lui Dos Passos nu trebuie confruntat cu romanul lui Balzac, ci cu lumea „taudis“-urilor new-yorkeze descrise de Dos Passos. Criticul care procedează astfel nu va releva doar că Dos Passos păcătuiește prin „utilitarism“ abstract-revoluționar, ci o va demonstra, o va demonstra în mod realist, oferind o analiză proprie a secțiunii decupate din realitatea descrisă și arătînd erorile acestei descrieri. În acest caz critica sa nu va trăda o necunoaștere a realității, și nu va fi nerealistă. Ce sens pot avea toate discuțiile despre realism, dacă sînt lipsite de orice urmă de realitate? (Ca în unele eseuri ale lui Lukacs)“ Într-o altă notă, intitulată „Despre legile esteticii“, Brecht notează: „Părerile lui Anatole France că romanul nu trebuie să recunoască nici un fel de legi și reguli, întrucît ele s-au învechit, trebuie extinsă și în dramaturgie. Cu toate acestea există niște modalități tehnice care trebuie luate în considerație cu mai multă seriozitate. Operele de artă au dreptul să fie mai inteligente decît psihologia științifică contemporană cu ele, dar nu au dreptul să fie mai stupide. O operă care nu se afirmă suveran în raport cu realitatea și care nu-l face pe cititor suveran față de realitate nu este o operă de artă“. Sau o notiță mică, de la sfîrșitul anilor '20: „Marxiștii sînt singurii care pot da răspuns la întrebarea: „Ce vrei să obții cu romanul tău?“ Sau, parafrazînd: „ce schimbare în comportamentul cititorilor ai vrea să obții?“ În totalitatea lor, aceste note

și însemnări ni-l arată pe Brecht în evoluția sa, de la frondeurul anilor '20 până la dialecticianul subtil din ultimul deceniu al vieții sale. El a fost însă în permanență un om ale cărui priviri erau îndreptate spre

viitor. Sau, cum a remarcat Feuchtwanger: „scriitor grăbit, Brecht a scris primele versuri și primele piese ale secolului al 30-lea“.

I. P.

„neue deutsche literatur“, nr. 4/1972

S-au împlinit două decenii de la înființarea Uniunii Scriitorilor din Republica Democrată Germană. La congresul din mai 1952, inițiatorii Uniunii — Johannes Becher, Willi Bredel, Anna Seghers, Kuba, Rudolf Leonhard, Bodo Uhse, Walther Victor au reinodat, prin persoana și opera lor, tradițiile revoluționare ale literaturii germane din prima jumătate a secolului nostru, deschizând totodată o etapă nouă a dezvoltării ei în condițiile construirii societății socialiste.

Literatura proletară, revoluționară, din Germania interbelică nu a însemnat doar o simplă detașare de celelalte grupări literare și nici apariția unui curent nou, pe lângă cele existente atunci. După cum relevă Otto Gotsche, ea a marcat un moment principial nou, o cotitură profundă în raportul dintre literatură și realitate, a formulat principii teoretice și estetice care constituie și astăzi bunuri viabile, cîștigate. Literatura proletară-revoluționară a evoluat neconținut, ridicîndu-se la treapta literaturii socialiste, de dimensiuni naționale, de astăzi.

În 1928 a fost creată „Uniunea scriitorilor proletari-revoluționari“, care a înmănunchat scriitori progresiști și scriitori proveniți direct din rîndurile proletariatului (Bredel, Marchwitza, Lorbeer, Turok și alții). Angajarea activă în lupta antifascistă a caracterizat activitatea acestei Uniuni. Atașamentul față de idealurile clasei muncitoare a fost principiul fundamental al activității membrilor acestei organizații. Un scriitor proletar-revoluționar, a declarat atunci Johannes Becher, „se află în slujba clasei sale și, prin

aceasta, în slujba umanității“. Friedrich Wolf proclamase „arta ca armă“ împotriva exploatării și pentru făurirea unor noi relații umane. Drumul parcurs de această literatură până la prăbușirea fascismului a fost greu. Dar scriitorii revoluționari antifasciști au înfruntat cu curaj și cu încredere în viitor urgia nazismului și amărăciunile exilului. În fragmentul „Placheta“, Trude Richter reconstituie momente interesante din activitatea cotidiană a scriitorilor în perioada 1931—1934, legală, dar expusă șicanelor și prigoanei polițiste, din ultima etapă a Republicii de la Weimar, apoi semi-legală și conspirativă după instaurarea nazismului, și munca din emigrație. Scurte amintiri anecdotice din viața literară semnează Georg Pijet, iar Cläre M. Jung, în „Imagini din viața mea“, descrie activitatea grupurilor literar-artistice de stînga din perioada ajunului primului război mondial, pînă în 1916, cînd a fost înființat de Karl Liebknecht „Spartakusbund“. Aceste cercuri și organizații literare se bucurau de o audiență largă în cartierele și centrele muncitorești, atrăgînd la diferite manifestări literar-artistice, ca și la publicațiile literare, numeroși muncitori. Pe de altă parte, ele luau parte activă la acțiunile de luptă ale clasei muncitoare germane. Uniunea Scriitorilor din R. D. G. dezvoltă aceste tradiții bogate în noile condiții create de statul socialist, de partidul clasei muncitoare, participînd activ la dezvoltarea noilor relații umane socialiste;

P. I.

Revista spaniolă *Indice*, cu profil cultural și politic, se ocupă cu regularitate și de diferite probleme ale activității literare din Spania și America hispanică. Semnalăm, în ultimul număr, un interesant articol semnat de romancierul Juan Benet, revelația prozei spaniole din ultimii ani, laureat al importantului premiu Biblioteca breve 1969 pentru romanul *Una meditación* (O meditație). Sub titlul *Criticul*, un om al ordinii, Benet își începe colaborarea la revista *Indice* cu un text pătrunzător și polemic. „Anumite indicii — afirmă el — insinuează că se apropie o nouă epocă retorică, asemănătoare celei prin care a trecut Imperiul roman pe vremea Antoninilor”. Cu alte cuvinte, epocii dominate de creația literară de până acum i-ar urma, după Benet, o perioadă de interes pentru analiza textelor precedente, o perioadă dominată de criticul și de cercetătorul literar, nu de poet, de romancier și de dramaturg. Textul se impregnează treptat de anumite accente polemice, pe de o parte împotriva criticii normative, care dă sfaturi și se jeluiește că trebuie să se ocupe de o producție literară aflată mult sub nivelul exigențelor sale teoretice, iar pe de altă parte împotriva criticii tehnice, de excesivă specialitate, lipsită de perspectivă istorică. Ambele tendințe dezvăluie în fond, după Benet, același spirit de ordine al unei anumite categorii de critici care adoră regulile, principiile generale, și sînt de o crasă lipsă de sensibilitate în fața fenomenului literar inedit, pe care-l acuză pripit de confuzie sau decadență: „Cînd observ admonestările pe care un critic depășit de evenimente le adresează publicului pentru a-i arăta că numai el păstrează măsura justă, cînd citesc frazele despre «confuzia care domnește în lumea literelor» sau «calea de regenerare a prozei noastre», mă în-

treb cum de nu oferă pe loc misterioasele remedii pe care insinuează că le-ar avea pentru aceste boli ale literaturii. De fapt, frazele lor constituie un fel de a vorbi care nu slujește la altceva decît la disimularea fragilității talentului critic. Asemenea remedii nu există, așa cum nu există căi de regenerare a artei furnizate de teorie...Ori de cite ori fi aud vorbind de confuzie și decadență mă gîndesc la expresia de nostalgie și admirație pe care o au cînd își amintesc de ordinea ce domnea în sălile de seminar unde s-au format cei mai mulți dintre ei.”

Pornind de la comentariul cărții *Los que no hicimos la guerra* (Cei care n-am făcut războiul), de Rafael Borrás Betriu, redacția adresează câteva întrebări despre consecințele războiului civil din 1936—1939 unui grup de scriitori de primă mărime, născuți între 1925 și 1945. Iată câteva fragmente din acest „chestionar”. La întrebarea dacă războiul civil a avut vreo influență asupra vieții și profesiei sale, poetul Juan Gomis răspunde: „Cum aș fi putut să nu fiu afectat de război? Cît privește activitatea profesională, cum ar fi putut să nu fie afectată meseria mea de scriitor de anii de cenzură și de interpretările ce se pot da articolului doi din legea presei?” La întrebarea cum vede viitorul Spaniei, ca o continuare a ceea ce s-a petrecut în anii postbelici sau ca o necesitate de întoarcere în timp, pornind apoi de la zero, poetul și romancierul José Manuel Caballero Bonald răspunde: „Să pornești de la zero este imposibil, e ceva fantastic. Nu se poate porni de la zero. Ceea ce va veni, fără a exclude surprizele, va fi condiționat de ceea ce a fost: este o elementară constantă istorică. Ceea ce nu se poate prevedea este doza acestei condiționări!”

ANDREI IONESCU