

viața românească

revistă a uniunii scriitorilor din republica socialistă românia

1

a n u l
X X V I

ianuarie 1973

TOVARĂȘUL NICOLAE CEAUȘESCU LA 55 DE ANI DE VIAȚĂ ȘI PATRU DECENII DE ACTIVITATE ÎN MIȘCAREA REVOLUȚIONARĂ

Senatul Universității din București conferă tovarășului Nicolae Ceaușescu
titlul de Doctor Honoris Causa al Universității din București

RADU TUDORAN		6 inelul lui saturn (fragment de roman)
ION ALEXANDRU		28 transilvania; imnul sacru; origine

scriitori români contemporani

ION BĂLU		33 hie constantin, poet și prozator
----------	--	-------------------------------------

125 de ani de la nașterea lui slavici

IOANA CREȚULESCU		44 lecția lui slavici
------------------	--	-----------------------

interviul „vieții românești”

PETRU POPESCU		51 brunea-fox: interviu sentimental
---------------	--	-------------------------------------

cronica literară

ALEXANDRU GEORGE		65 șerban cioculescu: „aspecte literare contemporane”; florin mihăilescu: „e. lo-vinescu și antinomiile criticii”.
FLORIN MIHĂILESCU		75 n. tertulian: „critică, estetică, filozofie”; adriana ilesco: „reviste literare de la sfârșitul secolului al XIX-lea”
M. PETROVEANU		82 zaharia stancu: „sabia timpului”
EUGENIA TUDOR		85 vladimir colin: „capcanele timpului”; horia aramă: „țărnul interzis”.

scriitori străini contemporani

JEAN GROSU		92 iaroslav hašek „par lui-même (50 de ani de la moarte)
J. HAŠEK		98 misterioasa dispariție a profetului ilie (în românește de jean grosu)

cronica ideilor

HENRI WALD | 102 scop și mijloace în socialism

cronica plastică

RADU IONESCU | 108 expozițiile lunii noiembrie (mimi șaraga-maxy; costel badea; zamfir dumitrescu)

cronica cinematografică

EDUARD CONSTANTINESCU | 111 cinematograful și literatura

cronica

NICOLAE ȘERBAN-TANAȘOCA 117 în amintirea lui gheorghe murnu
NICOLAE JIANU 121 ieronim șerbu

note de lectură

Al. O. Teodoreanu: „Versuri” (**Sanda Radian**) — E. Lovinescu: „Titu Maiorescu” (**M. Nițescu**) — H. Grămescu: „Norul lui Magellan” (**Petre Got**) — Gheorghe Grigurcu: „Teritoriu liric”, Ion Segăreanu: „Solitarul citadin”; (**George Gibescu**) — Ștefan Popescu: „Poeme cu soldați” (**Vlaicu Bârna**) — Nichita Stănescu: „Belgradul în cinci prieteni” (**George Chirilă**) — Pierre Francastel: „Realitatea figurativă” (**Al. Duțu**) — Vladimir Ciocov: „Poemele candorii” (**Lucia Feneșan**) — Vasile Rebreanu, Mircea Zăciu: „Sechestrul” (**Bogdan Ulmu**) — Păchia Ion Tatomirescu: „Munte” (**Adrian Popescu**) — Val Gheorghiu: „Arlechin în iarbă” (**Anatol Ghermanschi**) — Ștefan Dimitriu: „Trapez” (**Dan Ciachir**) — Nagy István: „Nepoții oltenilor” (**Alexandru Grigore**) — Vionica Mereuță: „Singurătatea păsărilor” (**Paul Antipa**) — Vl. Krasnaseschi: „Alexandru Claudian și sociologia erorii” (**Mircea Mancaș**) 122

miscellanea

Eugen Jebelleanu: Premiul Herder 1973 (**vlaicu bârna**) — Cultura ochiului (**radu rupea**) — Contemporanul Geo Bogza (**damian necula**) — La curțile dorului (**vlaicu bârna**) — Un profil de teatru: Dan Tărchilă (**n. carandino**) — Prefețe și prefațatori (**alexandru grigore**) — Ficțiune și realitate (**c. n. negoită**) — Masa rotundă: Viața Românească — Igaz Szo (V. R.) 140

debuturi lirice

ALEXANDRU LUNGU 152 poezia poeziei și crizele de creștere

revista revistelor — din țară

„Tribuna” nr. 47/1972 (**M. Nițescu**)

152

revista revistelor — de peste hotare

„Voprosi Literaturi” nr. 10/1972 (**P. I.**) — „Neuvos Aires” nr. 8/1972 (**Andrei Ionescu**) — „Revue d'histoire littéraire de la France” nr. 2/1972 (**N. Vancu**) 157

Tovarășul Nicolae Ceaușescu la 55 de ani de viață și patru decenii de activitate în mișcarea revoluționară

Am putea intitula aceste rinduri închinare Conducătorului Statului, Secretarului General al partidului, tovarășului Nicolae Ceaușescu, „Tinerete fără bătrinețe și viață fără odihnă” — fiindcă fără odihnă, de aproape 40 de ani, arde această flacără care cu cit se consumă nu se mintuie, ci își crește vilvătaia, asemenea generoasei inimi a lui Danko, din parabola gorkiană.

Cei care l-au cunoscut îndeaproape, tovarășii de luptă, luptă care a început pentru el de la 15 ani, mărturisesc premisele pentru marea plecare, marea angajare a unei conștiințe.

În frământul luptelor sociale ale anilor 33 se pregătea, se călea o mare forță, datele umane în adaos pentru formarea unei mari personalități crescută de mișcarea revoluționară, de alcătuirea de datele biologice proprii, un luptător înăscut, de o mare dirzenie și simț al dreptății pentru cei mulți.

Nu vom face aici tot istoricul vieții de luptă,



de inchisori, de avint de pasăre de foc, crescind nu din cenușile sale, ci hrănit din vigoarea, din sevele pământului Scorniceștilor, vigoarea pe care o dă tot pământul românesc celor ce s-au născut însemnați să lupte pentru libertate, viața înaltă și apărarea acestui pământ și acestui popor.

Nu este nevoie să repetăm ceea ce mii de pagini au arătat: toată munca plină de abnegație, munca înțeleaptă în partid, în slujba poporului, să evocăm ecoul milioanei de guri care i-au slăvit numele cu prilejul întîlnirilor fără număr, și recent, la sărbătorirea celor 55 de ani.

Sărbătorit de întreaga țară, de către întregul popor român, Secretarul General al partidului, Președintele Consiliului de Stat, conducătorul iubit al poporului nostru a fost distins cu titlul de Doctor Honoris Causa, conferit de către Universitatea din București.

Formularea fericită pe care a făcut-o președintele Academiei Române, Miron Niculescu, exprimă sintetic sensul, valoarea faptului, importanța gestului istoric că, dintre toți fiii patriei, investit cu marele titlu universitar onorific este de drept desemnat cel mai meritoriu om al patriei noastre: „... ,trecind pînă acum, de două ori doctoratul: o dată în fața partidului, în fața poporului nostru muncitor, a doua oară în fața opiniei publice mondiale”...

Acest fapt, care rămîne înscris în istoria dinamică a vieții poporului român, a creat un adinc ecou în opinia vieții universitare din toate centrele de cultură ale țării românești, în conștiința intelectualității.

Urechea și inima fiecărui om, a fiecărui cetățean al patriei, a ascultat cu emoție vestea, a vibrat pentru întiul om al patriei, al cărui auz a stat neobosit atent asupra destinului acestui popor, ale acestui dăruit pământ românesc. Inima i-a vibrat mișcată de o intensă iubire pentru tot ce vine curat și valoros din trecut, la tot ce se cere împlinit pentru înălțarea acestui stat, acestui popor la treptele desăvîrșirii materiale și spirituale, la raportul de egalitate cu statele lumii.

Scritorii au fost și ei prezenți spre a aduce prinusul de recunoștință secretarului general al partidului. „Noi scriitorii — se arată în mesajul adresat de către slujitorii cuvintului — ne tragem puterea din puterea partidului și ne luminăm conștiințele de la focul și cutezanța conștiinței dumneavoastră. Vă făgăduim să vă rămînem statornic lîngă suflet, cu toate cărțile și gîndurile noastre de devotați oameni ai cetății”. „Academia de științe sociale și politice — se spune în mesajul înminat de către delegația acestui for științific — își face un titlu de mîndrie din faptul că secretarul general al partidului, președintele Consiliului de Stat al Republicii Socialiste România, cel mai iubit și eminent fiu al poporului român, puternică personalitate a vieții politice contemporane, este și președintele său de onoare și înțelege că această cinste pune în fața instituției cele mai mari responsabilități. Prin marile inițiative cu caracter internațional, traduse într-o intensă activitate consacrată afirmării principiilor care călăuzesc politica internă și externă a țării noastre, prin mesajul de pace, prietenie și cooperare între popoare pe care l-ați purtat cu strălucire în țările vizitate și la înaltele tribune ale politicii mondiale, ați făcut ca numele României să fie respectat în Europa, ca prestigiul ei să fie în continuă creștere în lumea întreagă, ca pozițiile promovate de țara noastră să-și găsească o tot mai deplină recunoaștere”.

Conștiința, glasul oamenilor scrisului mărturisesc adinca dragoste și prețuire către cel a cărui activitate intensă și viață dăruită înseamnă pentru ei un exemplu și îndemn, spre a face din scrierile lor o chemare patetică, o chemare spre sufletul și conștiința multitudinii din țara noastră, spre a împlini cu prisosință marile linii ale viziunii creatoare desenate de către marele nostru conducător, cu pasiune creatoare, cu fermitate, pe ecranul istoriei.

RADU BOUREANU

Senatul Universității din București

conferă

tovarășului NICOLAE CEAUȘESCU

secretar general al Partidului Comunist Român,
președintele Consiliului de Stat
al Republicii Socialiste România

*Titlul de Doctor Honoris Causa
al Universității din București*

pentru merite excepționale în lupta de eliberare socială și națională a poporului român, în opera de edificare a societății socialiste multilateral dezvoltate în România, pentru contribuția deosebită la întărirea Partidului Comunist Român și creșterea rolului său de forță politică conducătoare a societății, la dezvoltarea și îmbogățirea gândirii marxist-leniniste și practicii revoluționare, pentru rodnică activitate consacrată afirmării României în viața internațională, dezvoltării relațiilor sale cu țările socialiste, cu celelalte state ale lumii, întăririi unității țărilor socialiste, a mișcării comuniste și muncitorești internaționale, a tuturor forțelor progresiste, antiimperialiste, triumfului cauzei păcii și colaborării în întreaga lume.

Comisia superioară de diplome din Republica Socialistă România confirmă hotărârea Universității din București.

Președintele Comisiei superioare
de diplome

PAUL NICULESCU-MIZIL

Rectorul Universității
GEORGE CIUCU

inelul lui saturn^{*)}

Era ora cinci după amiază ; vintul se potolise, cerul însă rămânea negru și marea atinsese abia acum dezlănțuirea ei adevărată. Cascade înalte, albe, se vărsau unele peste altele, se încheștau, se răsuceau, se rupeau ca să se mai ciocnească o dată și-apoi se rostogoleau urlînd peste plajă. La intervale, un val se detașa de el însuși, venind de sub orizont, greu și sumbru, încărcat de compresie, creștea, le depășea, le înghițea pe toate, aplecîndu-se în față, ca o cornișă, și la atingerea cu nisipul cădea, zdrobit de propria lui masă. Forțele neconsumate împingeau mugind tonele de apă, pînă deasupra dunelor, de unde cădeau de partea cealaltă. Fără masivul parapet de nisip, marea ar fi măturat șoseaua, ar fi luat betonul, să-l ducă departe.

Din locul unde se sfîrșeau dunele, Maria trebui să se strecoare printre valuri. Aici însă plaja se lățea, părea o construcție artificială, sau o născocire, și întinderea ei, ca un alt fel de obstacol, absorbea forța valurilor, făcîndu-le să ajungă în șosea vlăguite.

Pe străzile goale zăceau geamuri sparte, felinare căzute de pe stîlpi, copaci smulși din rădăcini, ramuri rupte, îngrămădite pe sub ziduri. Recunoștea drumul de aseară, îl parcurgea ocolind piedicile, dar nu putea să se recunoască pe sine. În nimic din ce se întîmplase. Venise o furtună peste alta, zmuciseră de ea, brutal, o răsuciseră pînă la ameteală, de nu-și mai regăsea nici acum punctele cardinale.

Mașina violetă era afară ; știa că are s-o găsească, devenise o obligație. Vru să ascundă mantaua, ar fi fost ostentativ să vină cu ea în brațe. O ținu în stînga, pe lîngă corp, mascînd-o, și merse

*) fragment din romanul „Maria și marea“, în curs de apariție.

drept la bar, unde nu se vedea de la fereastră. Îndată ce o dădu în primire se simți ușurată. Se încheia ceva, fără să poată defini ce; altceva decât grija mantăii împrumutate.

— Nu v-au mâncat lupii? întrebă Max, din spatele barului.

Zimbi. Vorba îi ajută să se orienteze printre ultimele ei douăzeci de ore. Merse la masa de lângă fereastră. Paharul nu lipsea. Cîinele îi ieși înainte: ceva nu-i mai plăcea Mariei, simpatia de la început devenea un fel de alianță și n-avea mult pină să se transforme în complicitate. Omul se ridică în picioare, îi ajută să se așeze, fără ocoluri, de parcă se aflau aici printr-o înțelegere veche.

— Ar fi trebuit să mă gîndesc cum ai să ajungi acasă; văzusem că nu ești cu mașina, dar rațiunea mea a intervenit cu întîrziere. Iartă-mă, a trebuit să plec repede.

— Nu-mi pare rău, răspuse Maria. A fost o întîmplare tonică. (Se așeză și-l privi în față). Ieri, cînd am venit, eram foarte nenorocită. Vreau să beau coniac. Nu-mi place saché!

Se duse la bar nedîndu-i timp să se ridice. Trebuia să stabilească o camaraderie; nu se simțea de loc femeie. Se întoarse, escortată de Max, care aducea un pahar mare, umplut de două degete.

— Banzai! zise Maria, ridicînd paharul.

— De ce banzai?

— Cum să spui altfel, dacă bei saché? Și dacă ai mașină japoneză! Cunoști Osaka?

— Destul de bine.

— Firește, dacă ai fost marinar! Pe Mikadou l-ai văzut?

— Nu-l vede nimeni.

— Eu l-am văzut la cinematograful. În redingotă și pantalon vîrgat. În vizită la Mc Arthur. Iar Mc Arthur era în șort și în bluză cu mineci scurte. Îl scuz, fiindcă avea un cîine superb. Cred însă că Mikadou nu l-a scuzat. Și nici japonezii.

— Dar fac grozave afaceri cu americanii!

— Ei, sînt alte generații.

— Uite, vezi, așa se păcălesc oamenii.

— Da, zise Maria. E obligatoriu să judeci mai inteligent decît mine. Spune-mi, de ce vii aici atît de des? Te-am văzut de mai multe ori.

— E un loc de unde pot privi marea în liniște.

— Cum în liniște, cînd zbiară bețivii și urlă tonomatul?

— Nu-i aud.

— Înțeleg, încuviință Maria, după ce-i aruncă o privire. De ce nu-ți faci o casă pe malul mării?

— Nu sînt atît de bogat. Și-apoi în casă mai sînt mobilele. Cărțile. Obiectele. Amintirile.

— Nu ții la nimic în afară de mașină?

— Ba da; mai am și o lunetă astronomică.

— Una adevărată?

— Da, sigur; o lunetă de observator.

Maria începu să fie intimidată. Nimic n-ar fi trebuit s-o surprindă la un om ca el, și o surprindea totul. Cînd îl asculta, i se părea că își pierde din greutate. Trebuia să-și regăsească gravitația.

— N-am văzut niciodată o lunetă astronomică. E adevărat că se disting craterele de pe lună?

— Nu-i nimic extraordinar.

— Și inelul lui Saturn? Banzai!

Maria bău, cu puțină grabă, ca să învingă un fir de frig venit din cosmos, de la cerul nopților înstelate. El nu se atinsese de pahar. Nu privea pe geam, să vadă marea. Dar poate o vedea. Ea reluă:

- Dacă e posibil, vreau să mă uit și eu la cer, o dată.
— Este posibil. Într-o noapte senină.

★

Valurile măturau șoseaua, mai tumultuoase decît după amiază sau poate nu le vedea venind pe întuneric și nu mai putea să regleze viteza mașinii ca să se strecoare printre ele. În cîteva rînduri se pomeni dusă de-a latul, pînă la bordura șoselei, în vreme ce parbrizul, inundat de apă îi dădea senzația imersiunii. Poate la fel cădeau valurile acum, acolo.... Și-l închipuia pe Alber concentrat, străduindu-se să vadă în vreo noapte și-n vreo furtună. De ce nu putea să răsără lîngă el, prin atemporalitate, și să-i pună mîna pe umăr!?

Volanul se smuci, îl scăpă; lovită brutal, dusă pe sus, mașina ieși de pe șosea și eșuă pe nisip, într-o depresiune. Încercă s-o scoată, manevră înapoi și înainte dar roțile patinau, se adînceau în nisip, pînă ce se împotmoliră. Era barbar să se lupte două seri la rînd, cu o natură dușmană. Și alte seri cu alte dușmăni! Cînd stinse farurile, orice noțiune despre lume se pierdu; neființa ar fi fost deplină dacă nu s-ar fi auzit mugetul mării. Porni pe jos, fără să încue portierele mașinii. Precauțiunea i se părea și mai inutilă decît altă dată; de vreme ce noțiunile despre lume se pierdeau, cum avea să rămînă aceea a proprietății care trebuie conservată?

Mai mult decît orice o atrăgea acasă un diapozitiv, și-l amintea fără detalii și dorea să-l revadă, cu nerăbdare, ca și cum aștepta să găsească în el o soluție de viață. Îl căută, febrilă, înainte de a-și scoate haina, cu mîinile ude și murdare de nisip. După ce îl găsi îl puse de-o parte, liniștită, se dezbracă, se duse la baie; apa era rece, vaillantul nu funcționa, sau se golise butelia.

Rămîneau trei săptămîni pînă să ajungă vaporul la Vancouver, totuși vroia să trimită o scrisoare chiar mîine, să fie sigură că are să ajungă la vreme. Nu avea să-i spună multe cuvinte; nu mai suporta nimic de prisos. „Nu mai pot fără tine. Dacă nu vii, am să mor sau am să înnebunesc“. Nu găsea mijloace mai bune să se exprime, dar nici nu vroia să le caute; trebuia să fie o somație, nu o pledoarie. I-ar fi putut trimite aceste cuvinte prin radio, le-ar fi avut mîine după amiază. Nu mai accepta comunicațiile cifrate, jocul naiv și ridicol, conceput în romantica ei noapte de veghe, care astăzi i se părea o eroare de neiertat. Așa cum i se părea și lui, care dormise. În noaptea aceea ar fi trebuit să ridă amîndoi pînă la ziuă. Învățase prea tîrziu, abia astă seară. Sau să plîngă. Sau să se omoare. Să facă orice, dar împreună. Băgă hîrtia în plic, îl lipi bine, apoi îl puse în Larousse să se preseze pînă la ziuă, să se cimenteze, să nu-l poată viola nimeni. Gîndul ei acoperit cu toate scuturile, să fie numai pentru el, nealterat de o privire străină.

Se simțea împăcată. Socotea că își făcuse o datorie definitivă, ca un testament pe patul de moarte.

Puse diapozitivul în diascop, se așeză în pat, și privi la lumina plafonierei. Era cazinoul, așa cum își amintise, vara, cu lumina albastră de după amiază, cu terasa plină de lume, dar fără îmbulzeală; oamenii ședeau la mese cu spații aerisite între ele. Pe ringul gol, dansoii singură pereche, la care se uita toată lumea. Fiind prea departe nu putea desluși fizionomiile. Iar în prim plan, rezemată de balustradă, Helga privea scena, sau se uita la mare, peste capetele oamenilor...

Maria era istovită; coatele i se îndoiu încet, brațele căzură pe cuvertură și ea adormi cu diascopul în mînă. Trecu în vis, fără nici un ocol, cum ar fi intrat în cadrul fotografiei. Același decor, aceeași

culoare a cerului, dar bătea vântul și pe terasă nu se vedea nimeni. În locul unde fusese Helga venise altă fată; stătea lângă balustradă, privind terasa goală. Avea o rochie albă, veche, rămasă mică la piept, iar pe deasupra, aruncat pe umeri, un pardesiu negru, un loden ponosit pe care îl bătea vântul.

— Bună ziua ! îi spuse Maria.

Fata întoarse capul; avea în ochi o tristețe înghețată. Părul castaniu, fără strălucire, era pieptănat cu cărare într-o parte și nu cobora mult sub lobul urechii. Nu părea foarte tânără și nici frumoasă dar atrăgea privirea, o fascina, nu-i mai dădea drumul. Putea să fie o vrăjitoare. N-avea totuși nimic amenințător, fizionomia ei părea mai degrabă prietenoasă, definită de nasul puțin adus în sus, o fracțiune de grad, care imblânzea linia dreaptă, de obicei severă, ca tot ce-i perfecțiune. Maria privi uimită gura ei, cu buzele pline, puțin întredeschise, palpitând, capabilă la fel de bine să trădeze patima ca și suferința. Putea s-o podidească plîsul, dar nimic nu împiedica, nici tristețea ochilor, ca gura să muste pătimaș.

— Cum te cheamă ? întrebă Maria.

— Magda.

— De ce nu Magdalena ? Nu vii din Galileea ?

— Nu. Mă cheamă numai Magda.

— Ce mai faci ? continuă Maria, încurcată, fiindcă nu mai știa de ce i se adresase.

Fata nu răspunse; o privi nedumerită. Nu putea face altceva decît să privească. Maria reluă, încercînd să se orienteze în propriile ei gânduri neclare :

— Vrei să ne plimbăm ?

— Nu depinde de mine. Dacă poți ia-mă de-aici.

Trecură pe deasupra portului de yahturi și ajunseră la casele de sub faleză, vilele cu terasă și pațio.

— Ți-ar place să stai aici ? întrebă Maria.

— Am stat. Șapte ani.

— Ai fost fericită ? Aici nu poți fi decît fericit.

— Eu n-am fost. Mi-a fost frică. El s-a dus prea departe. Din ce în ce mai departe. În alt departe, pînă la ultimul dintre ele. Dar dincolo de ultimul departe mai erau altele, și s-a dus să le caute. Nu mai știam nici să număr zilele. Mi-a dat tot, în afară de o armă, ca să înving timpul... Ai venit să mă judeci ?

— Am venit să aflu. De ce a trebuit să se întîmple ?

— A bătut vîntul, s-a deschis ușa.

Fata se lăsă în genunchi, își puse capul pe parapetul de piatră și începu să plîngă.

*

Venise o frămîntare legată de durere și temperatură. Cu obrazul roșu, cu trupul learcă de nădușeală, Tulip aiura dar nu spunea cuvinte și turcoanca bătrînă nu putea să înțeleagă; era o aiureală secretă, interioară, din ce în ce mai ascunsă. Căuta un alt punct al existenței lui fără cronică. După fuga din Adis-Abeba, un alt episod începea la Marea Roșie. Cum ajunsese acolo nu putea să-și aducă amînte.

Doi ani îi trebură să facă drumul pînă la Port-Said, și să fugă încă o dată. Primise azil pe barcazului francezului, un vîntură lume, care trăia de mic între arabi, le vorbea limba și trecuse la credința mahomedană. Ca să-l scape, francezul se învoi să-l ia cu el, îl duse în cabină, îi scoase șalvării, îl puse să se spele. Dar cel puțin îl lăsă întreg, nu-i tăie părțile de care nu avea nevoie. Tulip intră în altă robie; francezul nu se ținu de cuvînt, nu-i dădu drumul. Doi

ani navigară în Marea Roșie, cărind tot felul de mărfuri. În porturi copilul rămânea închis în cabină. Se îngrășase, nu-l puneau la treabă. Era pufos și molatec, dar n-avea bunăvoință, fiindcă îi lipsea înclinarea spre faptă și nici nu o căpătase. A fost și a rămas caznă, din care s-a strâns ură, s-a strâns fără știința lui, fără s-o măsoare, a dospit ani după ce se terminase și când s-a ivit prilejul să o slobozească, chiar el s-a mirat de atîta ferocitate. La Danieta, unde este o gură a Nilului, un arab din echipaj i-a descuiat ușa, pe cînd lipsea francezul, i-a dat drumul să fugă, după ce și-a luat plata.

Tulip nu avea amintiri legate între ele, ci numai jaloane, la distanțe mari unul de altul; mai puțin fapte și mai mult semnificații. În el era o sinteză istorică; reprezenta descendența Mediteranei. Simbolul lui, inexistent în nici unul din zodiacuri, și-l descoperise în piramidă, care, înainte de a fi o figură geometrică, era o construcție. Și-o alesese pe cea mai mare din deșertul de la Ghisech, încadrată cu o precizie misterioasă de brațele prin care Nilul se varsă în mare. Tulip știa că rolul adevărat al mării piramide era să despartă lumea în două. De-aici porneau două drumuri, unul spre apus, prin Libia, altul spre răsărit, peste Marea Roșie, și amîndouă, după ce treceau, unul prin Spania, prin Sicilia, altul prin Asia Mică, peste Marmara, se întîlneau pe linia dintre Constantinopole și Atena. Tulip strînsese primii bani vînzînd cafea, cu filigeanul, în virful piramidei lui Keops. Urca dimineața cu ustensilele și nu mai cobora pînă seara. Excursiuniștii de dincolo de Mediterană veneau cu cămilele, de la Cairo, cu pantaloni scurți și căști coloniale. Ghizii îi împingeau cu umărul pe blocurile mari de piatră, care nu erau trepte, ci obstacole, învinse cu spaimă și nădușeală.

Tulip avea atunci șaptesprezece ani, era oacheș, subțire, cu nasul drept, și cu ochii migdalați, depărtați tare unul de altul, că păreau în afara obrazului. Înaintea lui cafeaua se plătea douăzeci de piaștri, în virful piramidei, pe cînd jos costa numai zece. Din prima zi, Tulip ridică prețul, de trei ori. Nu se miră și nu se tocmi nimeni. Într-un an făcuse patruzeci de mii de franci, în napoleoni de aur. Anul viitor își luă slugă, un copt sărac, pe care îl puse să care poverile. Aducea în desagi cafea, zahăr și de-ale gurii, și la plecarea lua găleata cu necurătenii. Tulip nu mai cobora cu săptămînilor. Într-o noapte avu revelația că piramida, în administrație englezească, era un bun de familie. Uzurparea se făcuse de mult, în altă viață, cu mii de ani în urmă, cînd îl răpiseră și-l purtaseră legat pe cămilă în deșertul Libiei. Între aceste două jaloane ale istoriei, se consumase civilizația egipteană.

În al treilea an, după ce absorbise în sine spiritul faraonic, ca pe o moștenire legitimă, Tulip își începu migrația spre răsărit, urmînd drumurile civilizației mediteraneene, care duceau spre Europa barbară. A avea o sută cincizeci de mii de franci. Îi purta în desagi, cînd pe asini, cînd pe cămile. Nu trecu pe la Port Said fără să afle de soarta francezului. Părăsise Marea Roșie, de cînd venise Lawrence; acum ajunsese la turci, pe la Alexandreta; făcea negoț și zănie. Cheltui trei săptămîni timp, și cinci mii de franci aur, ca să-l captureze. Ar fi cheltuit zece dar nu era nevoie; oamenii își vindeau ieftin șiretenia și osteneala. Cînd îl avu în mină pe francez, într-un hambar unde nu venea nimeni, puse să-l lege cu fața în jos, pe o masă, frînt de mijloc, și după ce îi înfundă gura, îi spuse: „Socotește de cîte ori ți-ai făcut ris de mine și așteaptă răsplata înzecită“. Apoi oamenii cumpărați de el îl luară în primire cu rîndul, și nu-l mai slăbiră decht ca să-i dea apă și să-l mai șteargă de sînge, că unii erau mai voinici decît natura omenească. Nu putură însă ajunge la socoteala adevărată,

fiindcă după cinci ceasuri francezul horcăia fără cunoștință. Tulip plăti doctor să-l coasă și să-l îngrijească, iar el își văzu de drum, cînd cu cămila, cînd cu asinul, pe drumul civilizațiilor mediteraneene. La Ankara își cumpără redingotă, fiindcă legile noi impuneau moda din Europa. De-acolo se duse la Constantinopole, cu avionul. Avioanele pe atunci n-aveau viteză. Zborul dură o oră și jumătate. Prin axul Bosforului trecea linia care pornea de la piramide și despărțea lumea în două. Tulip schimbase și continentul, și emisfera...

Își veni în fire a doua zi dimineața, îndopat cu penicilină, dar mai zăcu aproape o săptămînă. Cînd deschise ochii și începu să se dezmeticească, recunoscu odaia de lângă bucătărie; nu-și amintea cum ajunsese aici. La picioarele patului, pe un scăunel rotund, cu trei picioare, stătea turcoaica bătrînă. Era scăunelul ei de acasă, singura avere pe care o luase cu ea, plecînd din Galata. Tulip îl știa bine, îl contemplase de multe ori, întrebîndu-se de ce peste tot în lume sînt răspîndite scaunele cu patru picioare. Trepidul reprezintă ideea primordială de stabilitate. Al patrulea picior strică, dacă nu-i riguros egal cu celelalte, sau dacă podeaua nu-i riguros plană. Tulip făcea de multe ori socoteala cîte milioane de dolari se irăsesc pe al patrulea picior de la scaune, și își ridea în barbă pe seama oamenilor care vroiau să ajungă în Marte, înainte de a fi rezolvat o problemă atît de elementară. Să fi fost tînăr, ar fi pornit o campanie, ar fi constituit o asociație, s-ar fi îngropat în aur.

Pe chipul veșted și inexpressiv al turcoaicei bătrîne se vedeau lacrimi.

— Ce s-a întîmplat? întrebă Tulip, săltîndu-se greu în coate.

— A murit băiatul, răspuse turcoaica bătrînă.

Tulip vru să se ridice; n-avea putere. După o clipă de întuneric se pomeni pe marginea patului.

Turcoaica bătrînă își legăna capul, domol, egal, imperturbabil. Ochii ei fără adîncime, care parcă nu puteau înregistra relieful naturii, acum semănau cu abisurile.

— Care băiat? șuieră Tulip, aplecat spre ea, s-o audă.

— Băiatul.

În vorbă era jale de o viață. Tulip o îmbrînci, trîntind-o pe dușumea.

— A murit! mai spuse turcoaica bătrînă.

*

Cînd se credea că iarna era pe sfîrșite, revenise cu tot ce putea asupra mai rău oamenii și natura. Dar începuse cu ploaie, violentă, bogată ca vara. Cîmpul, pînă în munți, și dincolo de ei, pînă în lunca Dunării, era plin de apă. Seara ploaia se opri brusc, și peste noapte căzu gerul. Spre ziuă termometrul coborîse la douăzeci de grade sub zero; seara următoare ajunse aproape de treizeci. Cîmpul fu prins sub gheață. Viețuitoarele, cîte nu muriseră prin cuiburi, prin scorburi, prin culcușurile prefăcute în sloiuri, zburau, alergau, se tirau înebunite, între zările lor de gheață, căutîndu-și scăparea. Iepurii se rostogoleau buimaci printre dune, după o tufă de mărăcini ca s-o roadă și nu găseau decît tije străpunse de ger, care se făceau cioburi, ca sticla. Pescărușii nu mai ieșeau din cuiburile săpate în faleze. În locul lor, pe plajă se îngrămădeau corbii, cu aripile îngreuiate de chiciură. Mulți nu mai puteau să se ridice și după ce se zbăteau ceasuri, rămîneau țepeni. Pe urmă veneau valurile peste ei, se sleiau pojghiță peste pojghiță și se prefăceau în dune de gheață. Gheața prinse și marea, tot mai departe, pînă ce ajunse să impresoare

vaporul. Pe acest pat tare, se așezau alte straturi de apă, unde băteau valurile, și acolo, în larg, creștea un zid alb, ca o banchiză polară.

Tulip zăcea la spital, îl luaseră. Turcoica bătrână păzea vaporul, care multe zile rămăsese în părăsire. Nu putu să se ducă pînă cu se liniști marea. Dar atît timp cît era furtună, nimeni n-avea cum să ajungă acolo, ca să fure. Găsi tambuchiul de la sala mașinilor deschis, cu ușa bătută de vînt. Tulip o încredințase că avea un prizonier în cală. Cine putuse să deschidă zăvorul? Turcoica bătrînă îndeplini porunca și rămase de pază. Veni gerul peste ea; prinsă de gheață, barca plesni ca un pepene. Într-o dimineată, turcoica bătrînă nu mai ajunsese să se dea jos din pat; îi înțepeniseră picioarele peste noapte. Nu le mai simțea, nu putea să se miște. Soba se stinse. Noaptea următoare auzi pași pe punte. Cineva se plimba, de-a lungul cabinelor; se plimbă așa pînă aproape de ziua, apoi se duse. Turcoica bătrînă socoti că fusese o închipuire, stîrnită de povestirile lui Tulip.

A treia noapte, doi oameni veniră să fure. La cercetări nu se află nimic despre ei, erau din alte părți, nu-i cunoștea nimeni și ei nu mai puteau să vorbească. Poate lucraseră peste vară la șantiere. Veniseră pe ghiată, li se găsiră urmele; în buzunare aveau clești, pinze de bomfaier, chei fixe, de toate felurile. Mirarea răminea cum puteau să îndure un ger care tăia respirația. Cunoșteau vaporul, fiindcă merseră fără ocoluri la cabina comandantului. După mișcărilor lor reconstituite pe urmă, se presupunea că aveau cunoștință de lipsa lui Tulip; probabil urmăreau, înainte de a trece la demontarea pieselor valoroase, de pe puntea de comandă, din camera hărților, să cotrobăie prin sertare, după aur și valută. Ar fi trebuit să se mire că ușile erau descuiate. Intrară și aprinseră lumina, după ce prăpădiră două cutii de chibrituri, ca să încălzească fitilul; înăuntru era mai mare ger decît afară; n-ar fi fost de mirare să înghețe gazul în lampă. Chibriturile arse fură găsite, după cum fură găsite semne că lampa arsesse. Cînd cabina fu luminată, se întoarseră să înceapă treaba, și-atunci văzură, ceea ce aveau să vadă mai tîrziu anchetatorii, fără nici o schimbare. Din patul comandantului se zgîia la ei o momie, cu mîinile țepene, întinse înainte și cu degetele rășchirațe. O luară la goană, pe coridoare, urlînd de groază. Se îmbrînțiră unul pe altul, la scară, care să coboare primul, și căzură pe gheață, de la opt metri înălțime. Îl găsiră lîngă barca fărîmată, fărîmați și ei și prefăcuți în sloiuri, albi din cap pînă în picioare. La morgă, cînd se dezghețară, pielea li se făcu neagră. Alb rămase numai părul. Unul avea barbă; albise și barba.

Turcoica bătrînă era și ea sloi de gheață. Înghețase pe cînd încerca, într-o mișcare disperată să se dea jos din pat, cu picioarele paralizate, să aprindă focul în sobă. Dar chiar să fi ajuns pînă acolo de-a bușelea, ar fi fost tot degeaba, fiindcă rezervorul sobei nu mai avea motorină.

*

După ce gerul trecu, marea și plaja rămaseră mult timp înghețate. Se topi mai întîi apa de pe cîmp dînd naștere la bălți negeografice. Viețuitoarele reinviaseră, de unde s-ar fi spus că au să rămînă moarte. Iepurii veneau în cîrduri pînă la malul mării, cu sutele și cu miile, cu turturi de noroi în blană, slabi, gata să se prăpădească. În toți anii se prăpădeau mulți, loviți în toate felurile, dar prin februarie iepuroaicele se puneau să fete, și nu se mai opreau pînă iarna următoare; chinuitul neam nu putea să piară. Altfel avea să fie astă dată amarnica lor istorie...

De la malul mării, cirdurile de iepuri porneau iar pe cîmpie, tîind-o în curbe și în zig-zag-uri, ca mai tîrziu să vină încă o dată pe plajă, cînd mai la nord, cînd mai la sud căutînd disperați o salvare, pînă ce într-o zi nu mai avură încotro și intrară în oraș, refugiindu-se prin parcuri. Îi prindeau cu grămada, pînă și copiii. În mai toate casele se gătea carne de iepure; la mahala se vedeau blănuri puse să se zvînte pe sub toate streșinile.

Tot atunci, peste oraș veni o epidemie de gripă, cum nu se mai cunoscuse; lăsa morți cu duiumul, între cei plăpinzi, copii, și bătrînii. Spitalele nu mai aveau unde să pună bolnavii, care zăceau claie peste grămadă, pe dușumele și pe coridoare, ca pe vremea ciumei. La farmaciei nu se mai găsea aspirină. Ieși zvonul că molima fusese adusă de iepuri și atunci începu vînătoarea din urmă. Se puseră pe ei cu puștile, cu ciomegele, cu capcane de toate felurile. Cîți scăpară se duseră pe cîmp și nu se mai văzură, în afară de cei care într-o noapte, vreo cincisprezece, nimeriră la casa de piatră și se strecurară în magazie. Dimineața, intrînd să ia lemne, Maria îi găsi cuibăriți pe capota mașinii, strînși atît de tare unii în alții, că n-ar fi putut să-i numere. Păreau indiferenți, nu mai aveau nici un instinct de apărare, sau nu mai aveau putere. În ochii lor nu se citea spaima, ci resemnarea.

Maria închise repede ușa magaziei; trebuia să-i apere, să nu bage de seamă colegii ei; n-ar mai fi rămas nici o scăpare.

După-amiază se duse la barul lui Max.

— Unde pot să găsesc varză și morcovi ?

— Numai la piață. Aveți de gînd să creșteți iepuri ?

Vroia să glumească.

— Da, răspunse Maria.

Max își continua gluma, în timp ce întindea cărțile, pentru pasiintă :

— Vedeți să nu se afle !

O săptămînă, Maria cără varză și morcovi. Pe la bar trecea cu sacoașă ascunsă. Cînd deschidea ușa magaziei, iepurii ciuleau urechile și-o adulmecau cu boturile umede.

Într-o noapte, pe la mijlocul săptămînii următoare, se auziră lupii urlînd. Erau mulți și veneau de pe cîmp, se apropiau în zig-zaguri prevăzătoare, oprindu-se din loc în loc să asculte în noapte; între urlate nu se auzea decît marea.

Veniră pînă sub fereastră și continuară să urle, la început cu furie, apoi cu jale, iar mai tîrziu cu o deznădejde care Mariei îi sfîșia inima. Nu-i era frică și nici nu putea să-i urască; nu fusese dorința lor să vină pe lume. Aprinse lumina și se aplecă pe fereastră; se retraseră în umbră, înainte de a izbuti să-i vadă. Urlau din ce în ce mai vlăguit, făcînd jos un cor de moarte, pe mai multe glasuri. Așa se lamentară toată noaptea.

A doua zi, iepurii nu mai erau în magazie. Fugiseră de spaimă, sau se duseseră în gura haitei, înnebuniți de urlate ?

În bucătărie rămăsese o sacoașă plină cu varză.

Abia spre miezul verii avea să mai apară cîte un iepure, ici-colo. Maria se întreba dacă erau dintr-ai ei, sau alții, din altă parte. Lupii nu mai veniră și nici nu se mai auziră.

*

Tulip se făcuse bine, dar era năruit. În lunga lui viață de-atîtea ori fărîmată, nu se descurajase nici cu moartea obraz în obraz; totdeauna se ridicase, o luase de la început, totdeauna știuse că iar o să cadă și iar o să se ridice, pînă la capătul veacului. Acum veacul

i se sfîrşise. Abandonase vaporul și toate celelalte treburi ale lui, atît de misterioase. Ședea mai tot timpul în balansoarul lui Rafael, în fața sobei, fără să se legene. Hrana lui era ceaiul pe care i-l aducea Dia, cînd venea de la școală. De-atunci pînă noaptea, fata nu mai părăsea odaia; ședea ghemuită în patul lui Rafael, rezemată în covorul din perete, de unde nu cobora decît ca să pună un lemn în sobă. Pe urmă școala se închise, din cauza epidemiei. De atunci înainte rămase cu tatăl ei, toată ziua, veghindu-l, comunicînd poate cu el printr-un simț de familie, necunoscut nimănuia, vechi de milenii, care îl însoțise pe Tulip în drumurile lui din răsăritul Mediteranei, generos și fertil în enigme, cu seminții dispărute și renăscute, nedescifrate nici pînă în zilele noastre. Tulip nu știa dacă are înrudiri israelite, dar locul lui sfînt, după piramide, era Zidul Plîngerii. Toate călătoriile mediteraneene se sfîrșeau acolo, în locul ispășirilor și al iertărilor. Acolo ar fi vrut să moară și alături să fie mormîntul lui Rafael, cel mai frumos decît îngerii.

— Tată, acum poți să-mi spui. A fost fratele meu ?

Dia vorbea din întuneric; geamul, umbrît de nori, nu lăsa lumina să ajungă pînă în fundul camerei. Tulip răspunse abia tîrziu :

— Nu !

— Ce păcat că n-am știut ! gemu Dia. Ce păcat fără iertare ! De ce nu ne-ai spus, să ne fi iubit ? ! Era atît de frumos !

— Mai frumos decît îngerii ! șopti Tulip.

Într-o zi, curierul cu motocicletă aduse un bilet, de la Maria. „Tulip, sînt bolnavă și n-am pe nimeni. La spital nu mă duc. Trimite-mi pe cineva să mă îngrijească.“

De mult nu mai apela nimeni la Tulip. Chemarea neașteptată îl aduse la viață. Se ridică, își puse redingota; comică altă dată, îmbrăcămînta neobișnuită îi dădea acum un aer tragic. Își luă trusa cu medicamente; provenea de pe vapor și nu-i lipsea nimic pentru orice nevoie urgentă.

— Haide ! se adresa Diei. Mergem acolo. E bună. În suferință să ne căutăm și să ne găsim unii pe alții. E sora ta, începînd de astăzi.

*

În ajun Maria își făcea tura de după amiază, cînd, după ora cinci recepționează o radiogramă de pe „Saturn“. Vaporul dădea punctul zilei; acolo era ora șapte dimineața. Se uită pe hartă; mai avea trei sute de mile pînă la Vancouver; seara putea să fie în port, și iar urma o săptămînă de tăcere.

De la Osaka primise patru scrisori deodată și un teanc de ilustre; ar fi fost altfel dacă veneau pe parcurs, una pe săptămînă. Nu se putea, distanța pînă la el era prea mare; era grea, era insuportabilă. Iar el, în ultima scrisoare, expedită după surpriză spunea: „Te rog împarte cu mine bucuria aceasta nevisată. N-am sperat ca de la prima călătorie să traversez două oceane, și încă unul din ele, cel mai mare din lume ! Ducem automobile japoneze la Vancouver, marfă de miliarde. Navlul se ridică la o sumă exorbitantă. În dolari ! Îți dai seama ? !“

Nimic altceva ! Maria avea scrisoarea la căpătîiul patului. Din cînd în cînd recitea sfîrșitul, în speranța că va mai apare un rînd, scris cu cerneală secretă, și rămînea cu ochii pe hirtie, pietrificată.

Un ceas după ce primise poziția, secretarea veni de alături cu o radiogramă urgentă, telefonată de la Direcția Navigației. O privi prostită; nu putea să înțeleagă, înainte de a se gîndi că nu

putea admite. Radiograma o semna un om, nu o divinitate. De la Vancouver, vaporul era îndrumat la San Francisco să ia marfă pentru Valparaiso. Cineva, un om, hotărîse astfel!... De ce atîtea măr-furi, de ce atîta mișcare, atîta vînzoleală, de ce aveau nevoie oamenii să-și încrucișeze produsele pe oceane, să la trimită la mii de mile, să le aducă de la capătul celălalt al pămîntului? Camera, cu aparatele de pe pereți, începu să se legene. La șase, cînd veni înlocuitorul, Maria zăcea cu fruntea prăbușită pe masă, lîngă emi-tătorul de mare distanță, cu febră de treizeci și opt de grade. Noaptea temperatura ajunse la treizeci și nouă. Nu avea nimic în casă decît termometru și aspirină. Înghiți pastile, nesocotită, în panică, știind că nu are cine s-a ajute și dacă o găsec bolnavă o trimit la spital, cu ambulanța. Acum mai ales, cînd se afla în derută, cînd nu mai știa încotro e răsăritul și-n ce direcție se învîrtește pămîntul, avea nevoie de acest singur reper nepierdut în haos, odaia ei, la care putea să se refere ca să își găsească, măcar în trecut, rațiunea existenței. Viata îi făcuse o nedreptate insuportabilă. Să nu fi fost bolnavă s-ar fi răzvătît: ar fi spart geamurile. ar fi lăsat ușile deschise, să intre gerul și să înghețe aparatele, ar fi lovit cu toporul în ele să nu mai poată transmite nici un mesaj. Aspirina făcea să-i ardă stomacul. Înainte ca durerea s-o înspăimînte, căzu într-o amor-teală care ținu pînă la ziuă. Spre prînz, cînd auzi motocicleta curieru-lui, se tîri pînă la scară...

Tulip cu Dia sosiră într-o oră. Pe drum Tulip se pregătise pe deplin. Avea de făcut ceva care ținea de bunătatea inimii. Durerile rămaseră în urmă. Își dădea inima cu grămada, dar nu de-a rostogolul. Inima trebuie să fie de folos, nu să se irosească. În Tulip nu putea să piară omul practic.

Aduse lemne din magazie și înfundă soba cu ele.

— Să fie cald, ca să putem aerisi bine. Am de vînzare o bucată de pînză cauciucată, pentru capota mașinii. Bleumarin. Englezească, garantată, cu lizeră. O dau cu jumătate preț. Ia-o cu ochii închiși, fiindcă n-o să mai găsești altă ocazie!

— Nu-i mașina mea, Tulip.

Maria zîmbea; își revenise puțin, numai prin prezența lor în odaie.

— Știu, e a aproapelui tău. Dar tare-i prăpădită! Am văzut-o. Fă-i o surpriză și schimbă capota. Cînd vine?

— Aproapele meu! E foarte departe, Tulip!

Dia se duse la bucătărie, să fiarbă apă de ceai. Tulip își scoase redingota, se așeză pe marginea patului, lîngă Maria, îi puse termometrul; temperatura scăzuse la treizeci și opt; putea să mai crească o dată spre seară. Pulsul nu depășea nouăzeci și cinci. Mai rămînea să-i asculte plămîni și inima. Dia veni cu ibricul. O ridicară în capul oaselor. Dia o ținea să nu cadă, și Tulip își plimba urechea pe spate, după conturul plămînilor. Pe urmă o întinse la loc; Tulip ingenunche lîngă pat, își lipi urechea de pieptul ei, sub sînul stîng și ascultă neclintit. Inima bătea bine, cum bat inimile oamenilor tineri; auzea sîngele trecînd prin valvule, viguros, ritmic; era o inimă sănătoasă, n-o pîndea nici o primejdie, nici noaptea care venea, nici nopțile următoare, niciodată. Dia îi văzu mîinile înfi-gîndu-se în cearceaf, cum s-ar fi agățat să nu-l ia o furtună. Maria simți pe piept picături fierbinți, udîndu-i cămașa de noapte. Ridică brațul, mîngîie obrazul bătrîn.

— Tulip, tu ești un cavaler viteaz! N-ai voie să plîngi.

Se ridică greu, frînt. Ii tremura bărbia, nu o putea stăpîni; fața încrețită, crispată de plîns, îl făcea să semene cu un cimpanzeu imblinzit. Reînvie încă o dată, fiindcă n-avea timp de pierdut.

— Caută-i o cămașă curată, e lac de nădușeală; trebuie să o schimbăm.

Dia deschise dulapul, alege o cămașă albă, copilăroasă, dar prea transparentă, ceea ce o făcea să-și piardă inocența. Prin simplitatea ei pură, era cu atât mai provocatoare. Dia o privi în lumină, apoi și-o potrivește pe corp să vadă cum îi stă. Avea statura Mariei, se măsuraseră de multe ori, și liniile lor se asemănau, amîndouă făceau parte din aceeași familie feminină, deși Dia, împotriva aerului ei încă infantil, era construită mai agresiv. Și Tereza, printr-o întîmplare ciudată, făcea parte din familia lor; se întîliseră toate trei într-o zi.

— Nu te mai prosti, și ajută-mi! spuse Tulip.

Dia se privea în oglindă, drapată în cămașă de noapte. Ea nu purta, nu avea nici una. Maria se lăsă dezbrăcată, ar fi fost ridicol să se opună: n-avea nici măcar în minte o ezitare. Nu i-ar fi plăcut niciodată să se exhibeze, cunoștea noțiunea decenței și pe a pudăarei. Acum se afla în fața unei necesități, pe care o privea cu seninătate. Dia o ștergea cu prosopul, nu-i repugna nimic, nici chiar mirosul de nădușeală, fiindcă era proaspăt și cald, pe o piele curată. Deși cuvintele aveau aceeași definiție, făcea deosebire, printr-o concepție personală, între nădușeală și transpirație. Nădușeala era o explozie sănătoasă, pentru ea puțin excitantă, care provenea din efort și din încordare; ceva pur și în același timp animalic. Nădușeala rece și alterată devenea transpirație.

— Maria, oare idioții de bărbați cu care ai avut de-a face, și-or fi dat seama că nu pot întîlni alta ca tine? Doar la o mie de ani o dată și-n partea cealaltă a lumii. Se poate să te ia cineva în brațe și să nu-și piardă mințile?

— Las-o în pace! mormăi Tulip, care în acest timp frecționa picioarele Mariei.

Dia își opri puțin mîinile pe sîinii ei, măsurîndu-i și încercîndu-le greutatea. N-o uimeau prima oară; privise la nudism sute de femei, le studiasse; și cei mai consistenți sîni se lasă puțin în părți, se aplatizează cînd stai pe spate. Ai Mariei își păstrau și forma și simetria, de parcă proveneau din aceeași sferă, tăiată în două.

— De cînd a plecat iubitul tău, n-ai făcut amor cu nimeni? Te cred, dar e o stupiditate.

Maria simți deodată, în tot trupul ei aprins de febră, o lascivitate fierbinte, cum ar fi fost provocată de o palpăre neechivocă, o atingere bărbătească, precisă dar anonimă. Era aproape o infidelitate, pentru care altă dată s-ar fi socotit păcătoasă. Acum nu-i provoca decît suferință, în carne și în inimă. Avea nevoie de dragoste, directă, nefiltrată, primitiv și vulcanic.

Cămașă curată și cearceafurile schimbate îi dădură altă stare, de mulțumire: se simțea pură și obosită. După ce o înveliră cu pledurile, Tulip deschise fereastra. Aerul proaspăt se canaliza parcă în tot trupul, răcorîndu-i singele și mădulele. Era tot mai obosită și mai împăcată cu sine, ca după declanșări voluptuoase.

— Vreau să dorm. Mi-e atât de bine! Dia, cîntă-mi un cîntec de leagăn.

Tulip se duse la Caravanserai, să aducă un pat pliant. Dia se așeză pe o pernă pusă jos, la căpătîiul Mariei și începu să cînte încet, șoptit, ca un murmur, fără cuvinte, cîntecul turcoacei bătrîne. Era cîntecul lor, din copilărie, dar de la un timp, îl uitase. Nu

știa cum îi revenise în minte, în ultima noapte a lui Rafael; venise singur, nu se gândise, nu-l căutase. Îl murmură visătoare, ghemuită în vârful patului, privind cum se legăna balansoarul, în lumina roșie, de jărătic. „Mai cîntă!“ șoptea Rafael, fără să se vadă. Îi cîntase, ceasuri, același cîntec; n-avea mai mult de trei tonuri dar era expresiv prin imbinarea lor neprevăzută, nedescoperită de oameni, nescrisă și indescriptibilă.

Seara Tulip se duse acasă. Dia rămase de veghe. După un val nou de febră, care o cîntropise după amiază, Maria se simțea desul de bine să-și poarte singură de grijă. Dar se bucură că nu rămînea părăsită.

— Eu n-am să mai trăiesc mult, spuse Tulip, înainte de plecare. Am ceva avere, ați putea s-o împărțiți pe din două. Maria, vreau să te înfiez, după ce te faci bine.

— Sînt prea bătrînă.

— Nu. Să n-o lași singură pe Dia. Fii sora ei. Te iubeste.

— Și eu o iubesc. Și pe tine te iubesc. Dar nu-i nevoie să mă înfiez; eu am pierdut noțiunea familiei. Sînt o sălbatică, Tulip. Nu-ți face griji. Am s-o ocrotesc pe Dia, cît o să aibă nevoie de mine.

— A rămas stingheră pe lume! mai spuse Tulip, cu multă jale.

— Mai cîntă-mi! se rugă Maria, după plecarea lui.

— Nu pot, iartă-mă. Sînt dărîmată; pe dinăuntru. Altminteri pocnesc de sănătate, că mi-e și greață. Pentru ce toate astea?

Dia stătea în picioare, lîngă patul pliant. Își îmbrăcase halatul de baie, se pregătea de culcare. Își arată picioarele.

— Un timpit mi-a spus că ar înnebuni, numai dacă ar pune mîna pe ele. Știu că am picioare frumoase, nu-i nevoie să aflu de la alții. Dar timpitul n-a pus mîna; poate s-ar fi prins.

Era vechiul ei halat de plajă, transformat în îmbrăcăminte de casă, care n-o acoperea prea bine. Îi smulse cordonul, se răsuci, cum făcuse o dată în fața lui Rafael, să-i crească șoldul.

— Cui nu i-ar conveni? Sînt frumoasă și carnală. Și destul de îndrăzneață. Îmi place să stîrnesc bărbații, să-i fac haite turbate, dar niciodată n-am încercat să-mi bat joc de ei. Atunci, de ce nu se apropie nici unul?

— Fiindcă l-ai pocni. Și ei simt.

— Pe Martin nu l-aș fi pocnit. Ardea carnea pe mine cînd mă uitam la mîinile lui. Dacă m-ar fi atins, aș fi căzut în genunchi și i-aș fi sărutat picioarele.

— Fiindcă era din cei care nu te-ar fi atins. Și tu știai!

— Era un puritan nesuferit!

— Nu era puritan deloc. Dar nu putea să te creadă. Nici un om deștept nu poate să te creadă.

— Atunci să-mi caut un prost?

— Să nu cauți nimic. Să aștepți.

— Ce dracu să aștept? Am cîei în gît de-atîta așteptare. Tremură carnea pe mine, îmi vine să zgîrii, să dau cu picioarele. Ce să aștept?

— Așteaptă o zi frumoasă. Altfel ar fi păcat de tine.

— Ce numești tu o zi frumoasă?

— Ziua cînd toate au să fie altfel ca mai înainte. Cînd ai să deschizi ochii mirați, și o să ți se pară că vezi lumea prima dată. Cînd toate în jurul tău au să devină miraculoase. Cînd ai să amesteci plînsul cu rîsul, suferința cu fericirea, apusul cu răsăritul, viața cu moartea.

— Nu-s doar vorbe? Prea le cauți!... Tu ai avut o asemenea zi?

— Da, numai că a venit prea târziu, când n-o mai așteptam, nu mai credeam în ea. Mi-am reconstruit credința, dar dedesubt a rămas o temelie surpată; știu numai eu de ea; dacă o uit câte o dată, mi-o amintește noaptea cîntecul cucuvaiei. Vrei un sfat, Dia? Ține la prețul tău, nu-l coborî nici la închiderea târgului. Chiar dacă ar fi să-ți muști pumnii.

— Pînă una alta mi-i cam mușc, biata de mine!

Dia rise crispată, stîns lumina și se băgă în așternut, după ce-și scoase halatul cu o mișcare ferită, de parcă nu ea se etalase mai înainte, ostentativ, fără nici o rețineră („Mă cheamă Dia, de la Zeldia, dar mai bine spune-mi Zurlia!...“)

Rămase numai lampa de pe noptieră, mascată de o carte pusă în picioare.

— Cum te simți? întrebă Dia.

— Cam țoropită. Altfel mi-e bine.

— În două zile ai să ieși din casă. Mă bucur că sînt aici. Noapte bună, Maria!

Nu adormiră curînd. Gîndurile nu erau sfîrșite, pentru nici una.

De jos se auzeau piuiturile aparatelor; Maria le descifra mecanic, le prefăcea în fraze, dar n-o interesa soarta vapoarelor, vroia să uite de ele, de toate, chiar și de propria ei viață. Încă avea febră; îi ardea fața.

— Dia, cum a murit?

Urmă o pauză înghețată.

— N-a murit; s-a stîns. Cîntam, n-am auzit nici măcar un suspin. Am văzut că balansoarul se legăna din ce în ce mai încet, pînă ce s-a oprit. Cred că a murit cu ochii închiși, zîmbea și nici un înger nu putea fi mai frumos. I-a stat inima, n-a fost altceva.

După altă tăcere, Dia continuă:

— Crezi că sîntem blestemați? Nu era drept să moară. Dacă e adevărat că sufletele morților se reîntruchipează, atunci sufletul lui are să rătăcească pînă la infinit, fiindcă niciodată n-o să se mai nască unul să i se potrivească. Fără el lumea are să fie mai săracă... Am să te rog ceva, Maria. N-avem nici o fotografie de-a lui; nu-i plăceau fotografiile. Măcar dacă ar fi apucat să ia portretul făcut de Tereza. N-avem nimic. Încearcă să-i reconstitui chipul. Nu se poate să-l fi uitat.

Maria se simți iarăși înviorată.

— Nu știu dacă mai sînt în stare, dar am să încerc. Il văd foarte clar. Nu îndrăznesc să mă avînt prea mult. Am să copiez ceva, am să mă gîndesc ce i s-ar potrivi, și am să schimb chipul cu al lui.

Noaptea, Maria îl visă pe Rafael, cu pieptul gol; nu știa dacă e viu, sau numai o statuie de bronz. O pasăre necunoscută stătea pe umărul lui; pe urmă își luă zborul și-l lăsă singur.

Bietul Tulip n-avea nici o vină; bunătatea lui și buna lui intenție duse la o întîrziere de două zile. Maria făcuse congestie pulmonară, poate urmarea celor două nopți de luptă cu frigul, cu vîntul, cu apa înghețată ajunsă pînă la piele. Izbucnise într-un moment de epuizare morală, cînd n-o mai interesa nimic, nici măcar să trăiască. Era a nouăzecea zi! Alber ar fi trebuit să se întoarcă, iar el se ducea tot mai departe, și nu mai exista calendarul ei, să-i lege, de la distanță. Seara, cînd Maria se gîndi că el avea în față ultima filă, văzu ridicîndu-se între ei valurile oceanului, înghețate. „Dacă miine ar trebui să plec din nou, ce ai face cu mine?“

Întrebarea, din ziua întoarcerii. Plecase din nou, înainte de-a se întoarce, și fără să-i răspundă la întrebare.

Spre norocul ei, când o luară cu ambulanța, Maria era fără cunoștință. Ieși din spital înainte de a veni primăvara, care întârzie, deși se apropia sfârșitul lui martie. În golf se mai vedeau blocuri de gheață. Tulip vopsea vaporul, de unul singur, ceea ce însemna că n-ar fi putut să termine nici chiar într-o viață mai lungă. Nu-l obliga nimeni, dar exista vopsea și lui îi prisoseau zilele. Nu-l mai interesau afacerile, agonisise destul ca Dia să aibă din ce trăi, pînă se mărita, și chiar după aceea.

Maria găsi scrisori, de la Vancouver, teancuri de ilustrate și de radiograme. Dia ar fi putut să i le aducă la spital, dar nu o rugase; nici nu se gîndise la ele. Era revoltată; fusese fără cunoștință multe ore, în primele zile, somnul acela care se înrudește cu moartea; putea să nu se mai trezească, și i-ar fi părut bine, din răzburare, să-și aibă și el partea, să se cutremure, să se rupă în două și așa, frînt, să rămînă cu remușcările. Nu vroia să-i scrie la Valparaiso, următoarea escală. Nu făcea parte din pactul lor, terminat după nouăzeci de zile. Drept răspuns la toate scrisorile lui, îi trimise o radiogramă. „Dorm, să nu mă trezească nimeni“.

Căuta în albume, să extragă o imagine potrivită cu Rafael. Se opri la Cristul lui Van der Weyden, luîndu-i alura crucificării, mîinile date în lături, trupul alungit prin martirizare, dar și-l închipu pe un suport terestru, crescînd din pămînt sau din stîncă, fără să se tazeze sub propria-i greutate. Făcu zeci de schițe, tratînd imaginea apollinic, să fie într-adevăr un băiat mai frumos decît îngerii. Le aruncă, unele după altele, imaginea refuza să se modernizeze, să intre în spiritul timpului, singura concepție pe care o accepta Maria, pînă ce într-o zi cartonul începu să vibreze, născînd reliefuri. Le privi printre pleoape, vroia nu un desen, ci un volum și el se compunea, căpăta mobilitate și căldură, vestind o întrupare apropiată. Atunci aduse pămînt cu mașina, doi saci plini de argilă, pe care îl cără sus găleată după găleată. Dia îl ajută să-l înmoaie și să-l frămînte. Stăteau amîndouă în genunchi, pe mozaicul din baie, murdare de noroi pînă la coate, ca niște cărămidărese, amestecîndu-și sudoarea cu lutul. Îl transportară apoi în cameră; nu era decît o masă de pămînt, informă, care avea poate în el vieți îndepărtate. Maria le invocă, spre a putea să creadă, și cînd ele reinviau, făcînd lutul să freamăte, începea să modeleze. Schița, aflată alături nu-i servea ca punct de referire, ci doar o înșoțea, să nu se rătăcească și să rămînă mărturie despre credința ei pusă la încercare. Modelul adevărat era invizibil pentru oricine; pentru ea apărea scaldat în lumină, sub fascicolele a mii de reflectoare. Se oprea cînd simțea că începe să-i scadă credința. Revenea, clipind, fără să vadă nimic în jur, fără să înțeleagă. Se simțea istovită, după o boală grea care lăsase amintiri, dar așa îi venea mai ușor să trăiască. Uneori regăsea fericirea în ea însăși, după ce-i pierduse de multă vreme deprinderea și n-o mai așteptase decît de la altul. Număra zilele de la nouăzeci înainte.

Dia stătea cu ea toată ziua; venea de dimineată, îi fierbea ceaiul, îi dădea să mănînce, îi peria părul. Cît ea lucra, cu mîinile murdare de lut, îi ducea țigara la gură, îi urmărea mișcările, atență să-i prevină orice dorință. La sfîrșit mulajul în cîrpe ude și îi ajută Mariei să se spele. Pleca la cinci, ca să ajungă acasă pe lumină.

Maria nu-și reluase serviciul, era în convalescență, avea cinci-sprezece zile concediu. Rămăasă singură aștepta calmă să treacă

seara : cînd simțea că se naște un gol în inimă, se gîndea la serile ei, dinainte de a-l fi cunoscut pe Alber. Nu le uitase, dar n-aveau culoare și nu se deosebeau una de alta.

Pînă în a nouăzecea zi îl urmărise în spațiul geografic, peste care se întindea spațiul ei sufletesc. Punctele de pe hartă, pe care le atîngea vaporul în mijlocul oceanului, definite numai prin cele două coordonate, pentru ea deveneau insule reale, unde se adunau amintiri și unde ei doi puteau să se întîlnească într-un timp elastic, trecut și prezent totodată. Era o comunicație secretă, pe o lungime de undă născocită de ea și nebanuită de nimeni. Așa îl urmărise continuu.

O radiogramă a lui, expedită în a nouăzeci și una zi, întreba, alarmată : „De ce n-ai venit ? Unde erai azi dimineață la șase ?” Era bolnavă, singură în casă, fără nimeni să-i dea o batistă și un pahar cu apă. Cuvintele acestea, neașteptate, o emoționară la început. Dacă el îi simțise lipsa într-o zi, însemna că în celelalte zile îi simțise prezența. Dar nu prin forța lui, ci a ei, proiectată peste distanțe...

Cerul, mohorit de multă vreme, se luminează, într-o zi la prînz. Maria ieși din casă și privi orizontul, de jur împrejur. Se vedeau nori spre sud ; nu-și dădea seama dacă vin sau fug. Dia lipsea, se dusese pe vapor să deretice cabina lui Tulip. Maria dezveli mulajul ; i se părea inert. Îi venea să-l strice, să încerce din nou, mai tîrziu. Se abținu, îl înveli la loc, hotărî să mai aștepte un timp. Trebuia să facă altceva, avea nevoie de o primenire, a gîndurilor, a singelui, a aerului din plămîni. Pe la patru începu să se îmbrace de oraș ; însemna tot o primenire. Se privi în oglindă ; mai era palidă, cu obraji trași. Îi trebuia soare și globule roșii. Își fardă ochii, ceea ce făcea numai de cîteva ori pe an. Nu punea culori, ci numai negru. Deși vizibil, fardul nu dădea impresia de artificial ; privirea devenea mai intensă, întrebătoare, neliniștită, mai vie și mai penetrantă. Purta rar pantaloni, se mișca mai ușor în fustă sau rochie, mai ales de cînd exista ciorapul chilot care o scutea de portjartier, redînd libertatea soldurilor. Nu ținea să-și arate picioarele deși ar fi fost în avantajul ei. Știa că pentru un ochi priceput, pantalonul masculin, feminizat cu rafinament, nu ascunde nimic din linia corpului și uneori poate crea tentații. Acum, după o iarnă întregă, se decise să-și pună pantalonii, din prudență, ca să se apere de frig. Se uită iar în oglindă, torsionîndu-se, să-și vadă soldurile din profil. Slăbise, dar nu se simțea descărnată. Își întîlni privirea ; ochii păreau imenși, parcă ieșeau din ovalul obrazului, cu o scînteiere patetică. Și silueta ei, mai fragilă decît în rochie avea o vibrație patetică. Se simțea răscolită, începea o renaștere.

Mașina zăcea de o lună în magazie, lăsată în părăsire. Încercă s-o pornească. Nimeni nu se îngrijise de baterie : murise. Nu izbuti decît să se umple de praf. Trînti portiera, descurajată. Merse sus, să se scuture și să se spele pe mîini.

Nu erau pescăruși pe plajă, nu se vedeau nici în zbor, nici pe mare. În locul lor, pe nisip, din loc în loc zăceau corbi în putrefacție. Vîntul bătea de la uscat, astfel că nu li se simțea duhoarea, totuși imaginea rămînea macabră. Pînă să-i mătore valurile, să-i absoarbă sau să-i arunce peste drum, să-i acopere cu nisip, plaja avea să pară un loc de supliciu.

Maria își învinse repulsia și merse înainte. Trebuia să vadă Calul de Salcie. Agoniza acolo unde îl lăsase ultima dată, la poalele duneilor. Se adăpostise după el în noaptea cu furtună. Acum calul, răs-

turnat, stătea cu picioarele în sus. Din locul lui vechi, nemarcat de nimic, dispăruse orice amintire.

Odată ajunsă în șosea, Maria își continuă drumul repede, fără să se gândească în urmă. Fără să se uite. Pentru Dia lăsase un bilet în ușa. Pe cer nu se mai vedea nici un nor.

În fața barului, se opri dezamăgită; mașina violetă nu era afară. Nu trebuia să se mire, existau puține șanse să fie, sau nu exista nici una. Și totuși sperase, de aceea se grăbise în ultima parte a drumului. Nu bănuise că are să regrete atât de tare. Se simțea singură și năpăstuită. Merse în față, pe malul mării, fără să se uite la fereastra pe care o spionase altă dată. Pășea ginditoare, cu ochii în jos, cum ar fi căutat scoici colorate. Din loc în loc se oprea și făcea semne cu vârful pantofului în nisipul ud. N-avea nici un nume de scris, să-l creadă mării, cum oricine a făcut o dată. Făcea semne de întrebare și semne de exclamație, schițând un dialog cu ea însăși. Deodată se opri și se întoarse brusc. Omul era la fereastră, în picioare, urmărind-o cu o privire fixă, ca și cum ar fi vrut s-o trezească. Maria expiră prelung, în timp ce se străduia să înțeleagă; după o clipă de mirare, își cuprinse obrazul în palme. Nu știa de ce, și ce exterioriza gestul. Bucurie, sau spaimă? Pe urmă o luă la fugă. În jurul clădirii. N-o fi fost cuviincios, dar nu se putea abține. Și nu vroia să-și ascundă bucuria. Intră și merse drept la fereastră, atât de grăbită că nu închise ușa. Ciinele îi ieși în întâmpinare; trecu pe lângă el, fără să-l vadă. Nu ascundea nimic; se uită drept în ochii omului, cu privirea pe care o simțea strălucind, și îi întinse mâna; i-o dăruî. Nu mai era nevoie de nici un nume. Se cunoșteau de mult.

— Îmi pare bine.

Nu spuse altceva. Îl privea și îi părea bine.

— Iartă-mă, am lăsat ușa deschisă!

Fugi, înainte ca el s-o poată opri. Se întoarse rizind. Mîngie cîinele care stătea ursuz lângă masă, apoi se așeză. Se așeză și el, luminat la față, cum nu-l mai văzuse niciodată. Trecuse o lună.

— Bei? întrebă el.

— Sigur. Mult și grabnic.

Își recunoștea vorba; exterioriza efuziunea ei maximă. Nu vroia s-o ascundă. Max aduse un coniac dublu.

— Ai lipsit!

— Da, enorm de mult! Dar nu vreau coniac. Dă-mi whisky.

N-avea starea de spirit să bea pe îndelate. Coniacul nu putea fi dat pe gît. Pînă să revină Max, omul spuse și el:

— Ai lipsit!

— Am fost bolnavă.

Maria bău o înghițitură mare de whisky. El continuă, fără să-i ocolească privirea:

— Mi-ai lipsit.

Ea se uită la el, puțin speriată. Îi ardea obrazul. Pe urmă se descătușă, dar nu putea să ridă, ca mai înainte. Îi era bine, și se simțea tristă. Se uită pe geam; începea să se întunece. Bău din nou whisky. Întrebă:

— Cum are să fie cerul la noapte?

Se uită și el afară; apăreau primele stele. Răspunse:

— Cred că foarte senin.



Mergeau pe jos, spre oraș. Mașina violetă era în revizie. Maria nu vroia să întrebe cum o să se întoarcă. Simțea răcoare, dar de primăvară. Își strînse fularul la gît.

— Vreau să ocolim centrul ; nu-mi place. Să mergem pe faleză. Era un drum cunoscut de mult. Îi plăcea fiindcă nu-l sugrumau casele ; de partea mării rămânea un gol vast, pînă la orizont. Oricînd putea să scape, cu imaginația. Nu se vedea nici un pescăruș. Lipsa lor devenea tot mai neliniștitoare.

Cîinele mergea între ei, cu o vădită intenție egoistă : să-i despartă și să se bucure de apropierea fiecăruia.

După efuziunea de la început, Maria străbătea o zonă de prudență. Ar fi trebuit să mai bea, n-ar fi fost un hazard, n-avea de ce să se teamă. Ea își exprimase dorința să meargă. N-ar fi surprins-o dacă el ar fi luat-o de braț ; nu s-ar fi împotrivit, dar era mai bine că stătea la distanță ; îi dădea posibilitatea să se gîndească în libertate.

— Acum vrei să-mi spui ? De ce-ai renunțat ?

Îl întreba a treia oară. El răspunse cu întîrziere, fără tragere de inimă. :

— De ce vrei să știi ? E o întîmplare numai a mea.

— Te-au dat afară ?

Vroia să-l ajute ; n-ar fi dezamăgit-o.

— Nici chiar așa. Nu m-a descalificat nimeni. Mi-am dat demisia. După un naufragiu.

Pierduse vaporul și zece oameni.

— Nu, nu-ți fie teamă. N-au rămas în urma mea. Au fost în prima barcă. Iar eu am coborît ultimul. Sigur, așa cum se știe ! S-au zdrobit de stînci ; am scăpat din întîmplare. Nu m-a învinuit nimeni ; și nici nu era cazul să mă sinucid, ca să-mi apăr onoarea, dacă așa poți s-o aperi.

— Cum s-a întîmplat ? întrebă Maria.

Regreta că insistase, dar să se fi oprit aici, ar fi fost penibil. Trebuia să știe, să judece. Putea să nu absolve. Mai bine ar fi tăcut. Cerul era atît de colorat, că nu mai trebuia altceva, nici discursuri, nici descîntece. De peste acoperișurile caselor crepusculul își infiltra în fondul albastru al boltei toate luminile spectrului.

— Un naufragiu, spunea el, nu poate fi prevăzut, dar trebuie prevenit. Eu am știut. Încă de dimineață. Nu cred în simțuri ascunse și totuși, ceva din mine m-a alarmat. Am fost victima lucidității. N-am admis. M-am grăbit să plec ; ca să nu înceapă frica. Dacă te lași în voia presimțirilor, te scufunzi. Ne-a prins furtuna în strîmtoarea Scapa Fow ; e celebră din timpul războiului. Din mai multe războaie. Totdeauna a jucat un rol între oameni. Furtuna nu era o surpriză ; o așteptam. Poate aș fi ocolit-o, dacă n-ar fi fost presimțirile. Mai departe vine partea stupidă : cirna avariata și o încărcătură prost pusă. Din vina secundului.

Maria își aminti secundul de pe Saturn, capul lui antipatic, de intrigant și denunțator strecurat pe usă. Își amintea cu indiferență ; nu, cu un fel de silă care îi crispa stomacul.

— Nu trebuia să-l controlezi ?

— N-ar fi fost nevoie. Văzusem ! Mai tîrziu m-am întrebat de ce n-am intervenit și am acceptat riscul ? Ca să nu amîn plecarea cu douăzeci și patru de ore ? Dar cînd hotărisem plecarea știam. Adevărul este că n-am vrut să-l descalific ; eram la al zecelea drum împreună.

— E drept să te expui, numai ca să salvezi o susceptibilitate ? întrebă Maria.

— Sigur că nu-i drept. Dar la mine e un viciu

— Tot n-am înțeles de ce-ai renunțat, stăruie Maria.

— Nu mai puteam, cu zece oameni pe suflet. Am vrut să-i salvez, și nimeni n-are dreptul să mă învinuiască. Dar nimeni nu știe dacă n-a fost o greșală. Trebuia să nu fi abandonat vasul! Așa cum era pierdut, culcat pe o coastă, cu cirna blocată, cu stîncile în față. Poate mai exista o scăpare. Nimeni nu poate să știe dacă n-a mers pînă la capăt. Pentru cei zece oameni aveam datoria să nu abandonăm, să mai aștept. Un sfert de oră. Zece minute. Cinci. Un minut. Poate se repara cirna, poate nu eșuam. Nu știu nimic. Nimeni nu poate să știe.

Ciinele se repezi după o pisică, o fugări, gata s-o înhațe, cînd ea se salvă în virful unui gard, ascunsă în vița uscată. Se uita în sus, o simțea acolo, scîncea neputincios și gîfîia cu limba scoasă.

— Kodar, vino aici! Ce decădere, să fugă după o pisică! E păcat să ții în casă un cîine de vînătoare, dacă nu-l scoți să vindeze.

Erau deasupra vilelor de sub faleză. Maria se opri lingă parapetul de piatră.

— Ai stat vreo dată aici?

— Nu.

După o ezitare ea continuă:

— Cum arăta?

— Cine?

— Ea. Avea părul castaniu, cu cărare într-o parte?

— Nu.

— Era tunsă scurt?

— Nu.

Merseră mai departe, pe străzi care se îndepărtau de mare. Maria nu le cunoștea. Se opriră la o portiță de fier, cu zăbrele încrușișate în unghiuri ascuțite, apropiindu-se de un stil gotic.

— Aici e podul meu, spuse el, pe cînd străbăteau grădina din fața casei.

Intrarea reprezenta un adaos în flancul clădirii, un turn prizmatic, care se sfîrșea în unghiul celor două pante ale acoperișului. Să nu fi fost îmbrăcat în viță sălbatică, la fel ca fațada, ar fi apărut greoi, nescuzabil. Ușa reproducea stilul portiței, prin baghete de lemn aplicate.

Pe o plăcuță de metal, era gravat un nume, cu litere gotice. Maria îl înregistra mecanic, preocupată mai mult de căutarea care se vedea în toate aceste detalii. Să fi fost un stil, sau dorința de epatare?

Dincolo de ușă, se pomeni într-un spațiu nu mai mare de un metru pătrat; doi oameni trebuiau să stea foarte aproape unul de altul. Era un ascensor, cu pereții de stejar alb, bine ales, fiindcă făcea o impresie primitivă. Ciinele rămase afară, fără să protesteze. Maria apucă să-l vadă cum se întindea pe o bancă, din fața intrării. Tot atunci, numele gravat pe plăcuță se lumină în mintea ei și îi apără în față, toate literele deodată, cu un pocnet care o făcu să tresară, speriată.

— Ai obosit? Ești puțin palidă, observă el, pe cînd ascensorul se punea în mișcare.

Pe drum, nu se priviseră, nici nu fusese destulă lumină. Îl vedea abia acum bine, și i se părea că în celelalte rînduri nu înregistrase nimic din imaginea lui adevărată. Îl descoperea cu o față nouă, se uita la el împietrită. Întimplarea i se părea blestemată. „Nu se poate!“ își spuse, incapabilă să-și desprindă privirea din ochii lui, peste care se suprapunea numele de pe plăcuță. „Nu-i admisibil! Ar fi o barbarie!“ Nu mai avea sînge în obraji, nici în mîini, în

picioare, nicăieri, în afară de inima alarmată, ale cărei bătăi i se părea că fac să vibreze pereții ascensorului. Niciodată viața nu o pusese la o astfel de încercare, și nici nu-și închipuise că ar fi posibilă. Ițele erau împletite diabolic; picase între ele ca pești în plasă. Trebuia să se sustragă și n-avea cum, îi lipsea și puterea, și judecata.

— Ce faci dacă se strică ascensorul? Nu există scară?

— Există scara comună a casei. Trebuia să găsească scara și să coboare, repede, fără explicații.

Un pod, într-adevăr, cât toată suprafața clădirei, cu șarpanta vizibilă, cu grinzi și căpriori, cu lucarne, cu spațiul sectionat de paravane, așezate în unghiuri felurite; dincolo de ele se bănuiau colțuri autonome. Era o arhitectură mobilă, variabilă, fără limite. Singurul element unitar rămânea mocheta pusă pe jos, ca să ascundă o dușumea probabil neelegantă, și care trecea pe sub paravane, ducându-și culoarea bej în tot spațiul.

Maria căuta din ochi unde putea fi scara; se simțea prizonieră. Rămase cu fularul la gât, și cu poșeta în mână. El îi luă haina; deși îl urmărea cu ochii, nu înregistră locul unde o puse, deși îl urmărea tot timpul. Nu-și desprindea privirea de el și când li se întâlneau ochii, îi era imposibil să și-i ferească.

— O să începem cu luna, e mai accesibilă, spuse el, după ce se uită la ceas. Trebuie să așteptăm să se mai înalțe. Vrei să bei ceva?

Refuză, cu toate că avea mare nevoie. Știa că nu mai poate să plece, își pierduse mobilitatea, în toate sensurile; și pe-a gândirii. Întimplarea venea peste ea, ca un val; se simțea incapabilă să-l evite. Se așază într-un șezlong; nu existau fotolii, nici scaune. Se aflau în spațiul mai mare, din centru. Numai șezlonguri, de interior, cu lemnărie de stejar afumat, cu pînza într-o singură culoare, oranj, care răspîndea în jur lumină solară. A treia culoare în obsesiile Mariei, după violet și galben. Îi veni în gând câmpul de rapită, apoi yahtul lui Martin. Femeia micuță de la stîna, apoi Rafael. În seara asta ar fi putut să-i termine mulajul. Simțea o inspirație neliniștitoare, un amestec de panică și de euforie, datorită căroră ar fi putut să ajungă la o imagine finală: două expresii, suprapuse, cea din portretul Terezei, și cea de pe fața lui, când cobora în barcă, seara, la plecare. Și-o fixase în minte și scrutînd-o, înțelegea abia acum, ceea ce nu înțelesese nici el însuși; că în subconștient își lua rămas bun pentru totdeauna de la Tereza. Fiindcă în ochii ei scria despărțirea, și el citea și refuza să creadă.

Peste lumina oranj, veni un voal rece, albastru, însoțit de un tunet îndepărtat, ca de la capătul lumii. Ridică ochii; văzu o fisie îngustă de cer. În acoperiș era încastrată o cupolă și în bolta ei apărea, crescînd lent, o deschizătură; tunetul, redus la un zumzet, provenea de la un electromotor invizibil. Sub fanta care sectiona cupola ca un meridian, se desenă luneta imensă, pînă atunci ascunsă în umbră și în propria ei dimensiune, nevăzută. Dintr-o dată, interiorul acelei nedefinit, făcut parcă din înădături căutate, dintr-o alambicare ostentativă, căpătă un sens demn, salvator prin precizie, ca o formulă matematică. Luneta, îndreptată spre spațiul astronomic, cu densitatea lui rece, albastră, domina și anula totul din jur. Decorul, așa cum era, și oricum ar fi fost, rămînea un mijloc de viață, un spațiu mobilat, în care omul să poată trăi confortabil. Luneta reprezenta ceva peste traiul lui, dădea o justificare superioară existenței, atesta material chinul omului de a căuta, de a descoperi, de a defini infinitul.

Lumina se stînsese; rămase doar o lampă mascată, care trimetea o rază îngustă, pe colțul unei mese, la câțiva pași de posta-

mentul lunetei. Omul se afla acolo, aplecat peste un vraf de cărți, și scria ceva, pe un bloc-notes. Cifre, după mișcarea creionului. Atmosfera devenea prestigioasă. Maria se simțea intimidată. Observatorul nu era o improvizație de amator, și omul nu i se părea un diletant, ci un cititor în stele. Iși pusese ochelarii, nu-i disimula ca pe un obiect care dovedește o infirmitate. Părea puțin gîrbovit, prematur și inexplicabil, nu mai avea vigoarea lui masculină, cum i se păruse totdeauna și mai ales la volanul mașinii. Maria nu înțelegea nimic și nici nu se hazarda să întrebe. Începea să confunde astronomia cu astrologia, apoi cu magia. Se rătăcea în propria ei imaginație; dincolo de ignoranță începea vraja. El își îndreptă spinarea, schimbă poziția unui cursor, pe un tablou de comandă aflat pe zid, deasupra mesei, manevră o mică pîrghie, împingînd-o spre dreapta. Cu același zumzet înăbușit care i se păruse venit de departe, cupola începu să se rotească lent, odată cu luneta. Lumina albastră creștea, năpădită de scînteieri albe; stelele alunecau pe cer, tot mai palide pînă ce nu se mai văzu nici una, ci doar o iradiație argintie, înghețată. Cupola se opri de la sine.

— Vino! spuse el, înfînzîndu-i o mină, s-o conducă pe întuneric.

De sus venea răcoare; Maria își strînse fularul la gît; părea o răcoare căzută din cer. Podeaua pe care pășise începu să urce, la fel de lent cum se rotise cupola. Cerul se lărgea. În vreme ce iradiația în creștere devenea tot mai rece. În fantă apărură luna, răsărind de sub orizontul metalic al cupolei, și atunci ascensiunea se sfîrși lin, fără nici o smucitură. Era primul pătrar, marginea din dreapta a lunii se estompa în nebuloași. De sub platformă se auzea tic-tacul unui orologiu, care, după sunet părea de dimensiuni neuzitate. Deși insesizabilă, Maria avu intuiția unei rotiri, care prin mijlocirea lunetei o lega de bolta cerului. Fără să întrebe, Maria înțelesese că orologiul pus în mișcare sincroniza timpul ei cu timpul astrului. Există un unitimp, cum există un unison, o împăcare a universului. Descoperea treceri în abstract, pe care nu putuse să le prevadă.

— Nu văd nimic, spuse Maria.

În ocular era un cîmp alb, de-o sticlire incandescentă. O forță exterioară îi modifică poziția capului și atunci un ocean de aur îi inundă ochii. Înainte de a traduce impresia vizuală, descoperi mîinile bărbătești pe obraji ei, tocmai în clipa cînd se îndepărtau, lăsînd-o liberă, după ce îi imprimaseră o direcție. În lunetă strălucea un fragment din marginea lunii, mărit pînă ce intra în realitatea cea mai apropiată. Nu-i venea să creadă; ar fi putut parcă să-l atingă cu mina. Nu mai existau distanțe cosmice; după unitimp să năștea un unispațiu, un salt total spre nesfîrșire.

— Nu-mi închipuisem! biîgui Maria.

Uitase orice altceva, în afară de prezența omului alături. Îi auzea respirația, aproape, îi atîngea puțin urechea, o simțea caldă și sănătoasă.

— Cum pot trăi oamenii fără să știe, cînd e atît de ușor să afle?! Îți mulțumesc, n-aș fi crezut. E un fel de vis, numai că mă recunosc foarte bine.

Stătea lipită de el, brațul lui îi atîngea sînul drept, sigur că fără să-și dea seama. Maria avea repulsie de orice atingere străină; în aglomerații își apăra acerbă spațiul minim în care să existe ea singură, fără nici o imixtiune; îi trebuia măcar un centimetru de aer între ea și lume. Nemișcat, în repaus, brațul lui era totuși vibrant, parcă sub tensiune și transmitea o senzație bună, de odihnă, o mulțumire întrebătoare. Mulțumirea aceasta, neașteptată, necunoscută,

o îndemna și-o îndreptăța să afle ce o să mai fie. El se aplecă înainte și învîrți o manivelă. Cu mîna dreaptă. În mișcare, brațul sting își mări apăsarea; absent și involuntar, fără indoială. Ea îl acceptă, printr-o cedare elastică.

Luneta se deplasase în altă parte a lunii. Apăruseră munți și cratere. Umbrele făceau vizibile înălțimile, ca într-o imagine stereoscopică. Parcă recunoștea ceva din această geografie, o văzuse la televizor, dar fără claritate și la o scară infimă.

— Aici au fost oamenii ?

— Da ; la prima debarcare pe lună.

— I-ai urmărit ? Vreau să spun, te-ai uitat la zona unde erau ei atunci ?

— Da. Și am proiectat acolo imaginea lor. La timpul prezent, înțelegi ? Simți că îți pierzi judecata. Rămîne numai imaginația, ieșită din dimensiunile ei, dementă, exasperantă. Oamenii respiră, văd, înțeleg, vorbesc, fac pe alții să înțeleagă, și toată lumea înțelege, cu ochii în televizoare, cu urechea bombardată de comunicate și de comentarii mai mult decît neghioabe. Dar cîți se gîndesc că realitatea aceasta dovedită și confirmată pe toate căile, pînă la cea mai concludentă, imaginea directă, e de fapt imposibilă. E o derulare cu încețitorul, atît de lentă, că dă senzația unei oarecare durate. Durata raportată la timpul cosmic, e atît de infimă, că în ea nu se poate înscrie o realitate. Ea există doar în noi și dispare o dată cu conștiința noastră.

— Și fotografiile ? Și rocile ? Ele rămîn ! Aduse de oameni ! Oamenii au fost acolo.

Brațul se îndepărtase, făcînd-o să se trezească. Nu-i putea urmări rațiunea, i se păru că divaghează, atîns într-adevăr de o boală a imaginației. N-avea dreptul să tragă concluzii împotriva lui, el gîndise ceea ce vroia să spună pe cită vreme ea era ignorantă. Fragment după fragment, luna trecea prin lunetă. Unele locuri i se păreau iarăși cunoscute ; încerca să plaseze în centrul lor oamenii care le exploraseră și simțea că își pierde judecata. Nu știa cum, poate că el avea dreptate.

Îl simți iar alături și-i auzi glasul. Nu vroia s-o convingă, vorbea pentru el însuși, pe ea luînd-o doar martor.

— Există un avion care în curînd va merge de la Paris la New-York în două ore. Primul zbor peste Atlantic a durat de opt-sprezece orî mai mult. Nu mă duc pînă la vremea caravelor lui Columb... Dar omul care de la treizeci și șase de ore a ajuns la două, are să se oprească aici ? Nu-i posibil, e în contradicție cu toate legile umane. Are să reducă timpul la o oră, la treizeci de minute, la cinci-sprezece, la un minut, apoi la zero timp.

— Mi-e imposibil să înțeleg !

— Nu se poate înțelege decît cu o suprrațiune. Dacă pămîntul nu va sări în aer în clipa aceea, atunci timpul va începe să se deruleze invers. Și noi, cei morți, vom învia, vom întineri, ne vom reînfilni, ne vom urî, ne vom iubi, ne vom despărți și ne vom duce în necunoscut, de unde veneam cînd ne-am întîlnit întîi. Vrei să ne întoarcem pe pămînt ?

Maria n-ar fi vrut, dar nu era stăpînă pe timpul lui. Podeaua începu să coboare. Cînd ajunse jos, el se duse la masa pe care ardea lumina îndreptată asupra cărţilor.

— Ai dorit să vezi inelul lui Saturn.

Nu uitase. Îşi pusese iar ochelarii, părea iar girbov, cînd mai înainte îl simţise atît de tînăr. Care era înfăţişarea lui adevărată? Avea un pact cu diavolul ?

Se dezmetici între timp ; trebuia să plece înainte ca el să revină, dar unde putea fi scara ? Cupola începu iar să se rotească, la dreapta ; se opri singură, înainte de a parcurge un sfert de cerc. La douăzeci de grade mai sus decît luna, Saturn apărea cu mult deasupra orizontului format de baza cupolei. Platforma nu mai trebuia ridicată ci numai schimbată înclinarea lunetei. Maria rămase însă cu impresia, păstrată de rîndul trecut, că are un gol sub ea şi trebuie să stea nemişcată, să nu pună un pas alături şi să se prăbuşească. El îi cuprinse iar capul în palme, s-o orienteze şi ea avu iar senzaţia unei forţe coborîte din spaţiu. Imaginea planetei venise atît de aproape că părea un trucaj optic, un diapozitiv proiectat de o lunetă gigantică pe un ecran albastru. I se opri respiraţia.

— E tot ce-am văzut mai ciudat pînă astăzi ! Să nu-mi vorbeşti de gravitaţie. Nu vreau să admit explicaţii. Cine e prizonierul celui-lalt ? Globul, sau inelul ? Să nu-mi spui că sînt liberi şi prizonieri, şi unul, şi altul.

— Dacă braţele mele te-ar cuprinde acum, cine ar fi liber, şi cine ar fi prizonier ?

Maria aştepta, înlemnită. Ea vroise ? Îi auzea respiraţia, lîngă ureche ; nimic nu-i repugna, nici ea însăşi. Dar era inadmisibil ! Fiindcă îi descoperise numele gravat cu litere gotice pe tăbliţa din uşă : Marcus Mecarian ! Cel care *semna radiogramele !*

Braţele lui se ridicară, îi trecură pe după umeri, se arcuiră şi se uniră în faţă, fără s-o stringă. Le simţea numai apropierea. Îi rămînea libertatea să se aplece şi să scape ; nu putea să se hotărască, şi nici nu credea că ar fi mai putut să-şi păstreze echilibrul dacă se lipsea de sprijinul braţelor. La prima mişcare, făcută fără să-şi cunoască intenţia, o mişcare nedefinită, nejustificată, îşi simţi pasul în golul inexistent şi alunecă pe spate.



ion alexandru

transilvania

Peste păduri sub păduri în pădurile
Transilvaniei. Să ai norocul lor
Norocul graiului natal norocul
Unui loc, fierbîntea cumpănă
Unde să poți veghea

Acum pe deal oamenii-ncep culesul
Viilor. În coșuri mari i-adună laolaltă
Și povestesc despre-ntâmplări și zile
Și nopțile și ceasul viețuirii lor
Rostesc acele mari nimicuri
Ce sînt tîria sare a vieții.

Se lasă duși de-acele ape
De pe zare, cuprinși, se lasă luminați
Și pîtolîți la margina amurgului
În libertate. Nu-i lumea decît
Prag de sat lăsat să-l treci
Cu cuviință să-ți aduni bruma
De răbdări, să-ți-l așezi umbriș în soare
Să te pogori în soarta lui și să aștepți.

Așteaptă vântul, pindă trează în Răscrucile
Păstorești. Pământul potolit așteaptă
Ivirea zorilor. Așteaptă lacul vulturul acel
Fără de patrie : să-și frîngă anul vechiul
Legămînt și să înceapă drumurile.

Drumul pe deal drumul ros de poveri
Prin satele Transilvaniei
Acel simbure de pace, rodnicia
Văzduhului într-un leagăn mormînt
Unde te-ai putea furișa să aștepți.
Să-ți aprinzi urmele singelui și veghind
Să te socoți așteptînd.
Satele ies pe cîmp și de pe cîmp pogoară
În univers și se socot astfel
În zarea drumului.

Griul e strins de mult zvîntat
Pe scoarțe-ntins și-ales la umbra
Din livadă și morile încep
Povestea lor de toamnă
Primele piini s-au și arătat

În albele ștergare pe masa sărbătorii
Lumina-i bună acum ca apa de izvor
Și nu-i greu s-ajungi la neamuri
De departe să trimeți din vreme veste
Că ești pus pe drum și vei ajunge
Prin păduri de grabă

Ceru-i mereu aproape și ocrotitor
Și noaptea încărcată de foșnete de
Aripi ce-și iau rămasul bun
Și pleacă gîngurind sub stele

Nu se mai pierde omul de acum
În prea departe. Toate-au devenit
Nespus de grăitoare. Se vede împăcată
Pe coline zbaterea fluturelui în
Cămăși de flacăra

Cum petrecutu-s-au pe-aici
Poeții noștri, răbdători și cu veciile
Legați prin straiul trudei la cuvînt
Și-ntr-ale neamului nădăjduiri

Coșbuc cu față de monah creangă
De sat cu rădăcini plăpînde trase
Pe malul unor ape și rodind la timp
Și Goga i-a urmat cu pace și-n ceaslov
Lovindu-se de umbrele strămoșilor.

Cum calcă duhul așteptării
Evlavios răsare crinul și-i așteptat
Cu-acelaș blind murmur luceafărul
De ziuă al inimilor noastre

Pe cărării subțiri căluți ușori de munte duc
Negura văilor în risipire sus
Și la răsăruci descoperit
E cântecul de noapte al miorii
Un om a fost pe-aici zdrobit
În suferință. A trecut odată cu pelicanii
Și-l cunosc dealurile arse de-așteptări
Unde-i zarea Patria oii stinse
Pe colonnele Păstorului

De-am cunoaște semințele indeajuns
De-am stăpîni măcar această rouă cerească
Frumos ar înflori neamul cel nou
De trandafiri la noi măicuță în fereastră

Să ai o casă, prag și grai ușă
La poarta raiurilor cînd se rup
Coroanele stejarului în floare
Să ai drum liber ajuns la lampa
De pe masă și să fii veghind
Cu-ai tăi în taină laolaltă.

imnul sacru

Nu-i instrument altul de slăvire
Doar graiul omenesc și murmurul creaturilor.
Să descifrăm în cele ce sunt spărturile albe
Ce povestesc călătoria noastră
Nu ne știm decît prin cuvînt
Și inima e cea care păstrează
Omeneste rostim floarea de munte
Ocrotim astfel făptura ei
Opaița de stîncă. Albul crin carpatic
Cădelniță albastrînd abruptele prăpăstii
Oaie și miel și Lemnul vîntului
Și Nopticoasă. Tămîioara sacră
Și iederîșul blind. Măcar
Un an trăiește fiecare să-și poată
Vedea strămoșii în rotocolul umbrei.

Pruncul doar : dar steaua lui
Și maica din care fost-a rupt
Vor lumina cum se cuvîne.
Pentru auz e graiul căci cîntec se numeșc
Vestirile din om în om. Și laolaltă
Nu-mplînim decît Coroana rituală
Din stemele cuvîntului. Sărbători sunt
Întîlnirile ca veghea și trudirea
N-avem aici trecînd noi ceas greoi
Și fără jar ceresc în vetrele de piatră

Pe temelii de foc ne-am strâns Columna
Casei și sămînța în valurile noului pămînt
Le-am pogorît spre tainică urzire.

Sacre sînt toate ape și lumini fapte
Și vorbe omenesci semînțe urne
Și privești împlinesc drumul de aur
Coborît pe lume
Noi păstorim destinul pămîntean
Al fiecărui flutur piourat în noapte
Buruiana și firul de griu să-și coacă
Cerul laolaltă. Nu-i rostul tău
De-a separa și prețui
Din cite stau pe zare
Acelaș ou divin nuntește
Și ochiul vulturesc. Nu-i drumul
Șarpelui mai neprescris decît
Văpaia ciocîrliei

Căci se cuvine fiule să recunoști din timp
Că suntem toți în păr împrejmuiți de-un nimb
Și-aceeași sacra-nțelepciune zace
Și-n osul meu ca și în dobitoace
Și graiurile toate pe pămînt
Sacre-s pe veci. Și boul este sfînt.

origine

La început a fost pustia
Și în pustie era vînt
Și-n vînt ardea ascuns cuvîntul
Și în cuvînt era pămînt

Pămîntul nu era decît
Un trandafir în miez de noapte
Pe crucea liniștii uitat
Iubînd lumina de departe

Și trandafirul nu era
Decît lumina ce-o să vină
Și tot venînd s-a intrupat
Lumină trandafir lumină

Lumina nu de sine sta
Ci-l căuta pe fiecare
Pe nume din pustii strigînd
Tu ești cutare și cutare

Așa s-a întîmplat că eu
Venii lumină luminată
Întîiul prunc cu-ntîiul grai
Și te-am numit pe tine tată.

Apoi se-ntunecă din nou
Și nu ne-am mai adus aminte
Decît de marele pustiu
Plin de cenuși și de morminte

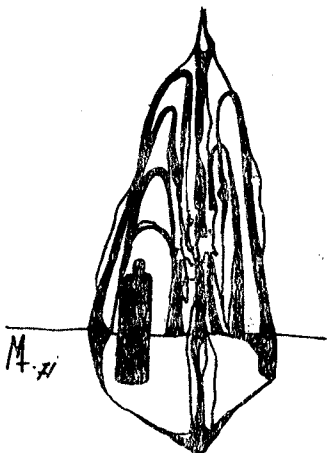
Și-n miezul nopților din nou
Ne-am ridicat bătrîni cetate
În care șoarecii boceau
De spaima și singurătate

Se-aude iar bătînd buimac
Un negru vînt cu vești străine
Și cerul iar e spînzurat
De limba zilei care vine

Din nopți în nopți tot mai adînc
Aud cum anii se scufundă
Pustia iarăși de ferești
Se freacă oarbă și flămîndă

Noi unde suntem ? Încotro
Cine mă strigă iar pe nume
Deșteaptă-te e focul, foc
Ultimul foc se clatină în lume

Iar trandafirul miine-n zori
Va răsări pe altă mare
Un alt pămînt și cer va fi
Și- atunci poetul va dispărea.



ion bălu

ilie constantin, poet și prozator

apele și vîntul

Alături de Cezar Baltag, Nichita Stănescu, Ștefan Bănulescu și Nicolae Velea, Ilie Constantin a debutat spre sfîrșitul anului 1960 în colecția „Luceafărul” a „Editurii pentru literatură”. Acești cinci tineri scriitori, prin actul întîmplător al editării, întemeiau fără să știe o generație literară, căreia curînd aveau să i se alătore alte voci de variată intensitate.

Vîntul cutreeră apele nu impunea dintr-o dată o personalitate, cum s-a întîmplat cu volumele de debut semnate de Nichita Stănescu sau Nicolae Velea, ci anunța generos un virtual adevărat poet. Semnificația volumului în ansamblul operei lui Ilie Constantin și în contextul anilor trecuți nu poate fi adecvat înțeleasă fără o inevitabilă raportare nu atît la momentul

poetic actual, cit la poezia deceniului al VII-lea, deceniu în care lirica, aproape în întregime, străduindu-se să răspundă sentimentului imperios de iminente mutații, trece printr-o etapă de profunde transformări interioare.

Poeții tineri ai anului 1960 aduceau o viziune asupra poeziei pornită de la valorile durabile ale literaturii interbelice: Arghezi, Blaga, Barbu, Bacovia. Distanțîndu-se uneori de generația precedentă, deosebindu-se de ea prin diversificare tematică și deschiderea spre zone sufletești parțial abandonate, polemica lor, căci a existat una, era implicită. Totuși *Sensul iubirii, Comuna de aur și Vîntul cutreeră apele* nu însemnau o ruptură cu poezia anterioară, ci propunea o înnoire, și aici trebuie căutată deosebirea structurală profundă. Într-o parte a ei, lirica lui Nichita Stănescu, Cezar Baltag și

Ilie Constantin relua, firesc și necesar, tematica generației precedente, tocmai pentru că tinerii descopereau lumea cu ochi imaculați, într-o etapă favorabilă regenerărilor. În acest sens, poezia civică a poetului Ilie Constantin rămîne edificatoare.

Ideea perpetuării în conștiințe a amintirii celor căzuți în luptă era surprinsă prin inserția accidentului în nepieritoarea durată a veșniciei: „Sub tălpile desculțe iarba nouă / Se șterge, moale, singele de rouă. // Nainte puștile, crescînd deodată, / Tulburători ochi negri le arată. // Și-n spate rîpa, mută-n așteptare, / Se trage-n jos lăsîndu-i scriși pe zare“ (Ilegaliștii) — ori prin sesizarea neclintirii în peisajul continuei deveniri: „Pe deal, întors cu fața către sat / A-ncremenit în drum un mort uitat. / La pieptul gol și scofilit el strînge // Pămîntul ars de gloanțe și de singe“ (1967) Avîntul constructiv era exprimat prin transcenderea concretului: „Cu fiecare dintre cărămizi / Tot mai departe zarea și-o deschizi. // Ca viermele mătăsii, în-sorit, / Incerci mereu să te-nvelești în zid. // Ci, iarăși, te ridici, ca dintr-o vale, / Stăruitor deasupra trudei tale“ (Zidar). Notabil rămîne efortul de a înlocui relatarea reportericească prin impresiile încrustate în suflet de contingent: *La furnale, Șarja de oțel, Tunnel* ș.a. Se observă, fenomen obișnuit la debutanți, și tendința spre ilustrare. Poetul închină poeme unor motive livrești: Ulise, Penelopa, punînd personajele lui Homer în alte relații spre a le sonda semnificațiile posibile (*Trei motive homerice*).

Cu adevărat nouă în *Vîntul cutreeră apele* era maturitatea gândirii poetice, unită cu stăpînirea — raportată la vîrstă — exemplară a mijloacelor de expresie. Dispuse convențional în trei cicluri, poemele, cele mai multe, sînt dominate de două simboluri: apa și vîntul. Însă poetul nu închină imnuri elementelor, slăvind materia. Dimpotrivă, întînderea nesfîrșită a apelor și

adierea vîntului sugerează o vîrstă biologică deschisă nemărginirii. Reținute sub latura fluidă, simbolurile au și o accepție ontologică. Poetul are foarte vie convingerea, fecundă în plan poetic, că prin ființa sa începe lumea, pe care o descoperă pas cu pas prin propriile-i acte existențiale. Semnificativă rămîne, în acest sens, trezirea, spre dimineață, din somnul adînc și îndemnul impersonal adresat sie-și: „Necontenite unde înfioară / Spre tine țărnul alb, mai aproape. / Ridică-te ! E timpul să răsără / Și tînașa ta umbră peste ape“. (*Versuri pentru un tînar*). Poetul trăiește sentimentul deplin al exultanței. La *Douăzeci de ani* (e și titlul poeziei), lumea i se așterne „la picioare“. În fața lui a început un ciclu irepetabil „de zile și de nopți, de ierni și veri“.

Convingerea intimă a poetului își are justificarea în chiar spectacolul realității înconjurătoare. Un vînt purificator suflă peste lume. Spațiul dominat de ape nu semnifică numai începutul biologicului, al lucrurilor și fenomenelor care își încep o existență calitativ deosebită, ci include și ideea de puritate. Nu întîmplător, comuna de aur este imaginată ca un nou continent pe țărnul căruia, sub zorile tremurînd, debarcă viitori coloniști. Întorși „din nou spre ape“, ei văd „cum ies din zări și năzuiesc spre noi / Corăbii noi, corăbii noi, corăbii noi“ (*Comunism*).

Aceeași viziune a începutului absolut caracterizează timpul prezent. În pustietatea cîmpului, strînși în jurul focului, noaptea, constructorii contemplă fascinați lumea de vis a viitoarei așezări crescută pe spațiul realului: „Orașul alb care va fi se-arată / În flacăra prin vreascuri spintecată, / Uzine sună-n ramura ce arde / Și poduri se-arăuiesc și bulevarde...“ (*Inceput de șantier*). Inceputul de astăzi absoarbe sevele începutului de ieri, justificîndu-și astfel imeptuozitatea. Cărbunii ascunși în afundurile materiei îi relevă poetului trecerea spre-al vremii-nceput. Cînd „chi-

puri umane se-upleacă, / peste apa opacă, / singele viu răspunde / împietritelor unde". Copacul rămîne un revelator simbol al mișcării continue spre adîncuri și al cutezanței spre ceruri, pildă, prin tenacitate, ființe umane. De la rădăcinile lui au învățat oamenii „să coboare-n adînc și să fure/viață din scînteia solară, / și de la ramurile izbucnite spre înalt / sensul spre soare și stele!" (Copacii).

De aceeași atitudine esențial-poetică ține și proaspăta uimire în fața miracolului renașterii materiei: „Acele foci din plasmă vie / Care-au visat și-au respirat / Cu soarele-n devălmășie / Ce drum sub scoarța lumii bat? // Că-n primăvară iar le suie / O forță tainică prin trunchi / Și pomul pare o stație / Ce-și poartă umbletul, tăcut, / În inflexibilul genunchi..." (Dialectică). Identică este particulara reprezentare a destinului hărăzit ființei umane. Împăcarea de sine ce funegă deasupra versurilor e a vîrstei însăși, nepăsătoare: „Fiecare clipă care trece / Amestecă, în vag ecou, umanul / Cuvînt și glasul sferelor de sus / Virtețul centrifug tot mai aproape / De ierburi și țărîină mă apleacă; / Tot mai adînc mă voi înșuruba / În lutul tare, pînă voi dispăre / Spre inima de flăcări a planetei".

atracția sudului și nostalgia siderală

În erotică, Ilie Constantin aducea cu *Desprinderea de țărîm* mai multă maturitate și mai multă artă decît colegii săi aflați la al doilea volum. În 1964, el oferea peme cu semnificație plurivocă, de un rafinat echilibru constructiv, deschise unei posibile multiplicități interpretative. Ce reprezintă *Veghe* dacă nu o meditație pe marginea inevitabilei înstrăinări a iubitei prin intrarea în somn, dorința conștientă de scufundare „în apa viitoare" a visului, „continuîndu-și

îmbrățișarea / în acest mare salt!" Care este sensul contemplării narcisiste din *Uneori sint foarte frumoși*? Frumusețea poetului se extinde asupra tuturor, fețele celorlalți îi reflectă frumusețea sau precizarea „uneori", aluziile la Dyonisos „înconjurat de o multime veselă" îndreaptă gîndul către o euforie bahică?

Erotica constituie pretextul scufundării în analiza peisajelor sufletești incerte, imperceptibil conturate, unite cu seducția nativă spre moderație verbală. Procedeul îl aporie pe Ilie Constantin de Umberto Saba, cel din *Ultime cose* sau *Parole*. De-atîtea ori văzduhul consemnează prezența obsesivă a singurătății între o evidentă plecare — „...femeia / (aceasta, aceea) / s-a smuls de lîngă mine / spre el" — și o îndoielnică revenire. Adăugăm meditația pe marginea cuplului uman din *La pornirea lumii*: „Fericit e omul ce ți se așterne / pașilor, femeie, cum chemat în lume / pruncul altoit pe coapsele materne / la pornirea lumii pentru el anume! // Umbra ta în ochiuri pașii mi-i adună / la plecare, a împotrîvire, / trupul tău de veghe și de lună / cheamă iar în orbul rit de nemurire". Pot fi încă citate: *Umbletul tău*, *Conjugări*, *Zori de ploaie*, *Diamantul ș.a.* dar curînd observăm că dragostea este trăită cu detașare.

Prezenței reale în contingent îi este opusă absența în ordine spirituală. Poetul iubește, călătorește, însă iubirea și călătoria nu constituie decît compensația incompletă a unei porniri atavice spre migrație. Motivul plecării, spectacolul drumeției, prea frecvente spre a fi accidentale, — „Nesfîrșitele drumuri din mine / pe care și-n somn le refac, / reîntoarce spre simțuri" — conturează un vis niciodată realizat, o dorință nicicînd împlinită, o aspirație mereu amînată. De fiecare dată ținta acestei călătorii refuzate rămîne aceeași: ca într-o vrajă, poetul este atras de punctul cardinal al sudului. Uneori, mai cu

seamă în stările de beatitudine, se și vede „pe-un drum pornit și el spre miază-zii“ (Zboruri de dragoste), singur sau împreună cu fată iubită. Ca și cum s-ar teme că, o dată realizată, bucuria împlinirii s-ar șterge sau spaima descoperirii ar intensifica angoasa, călătoria se sfârșește înainte de a se pierde în zare capătul drumului lăsat în urmă. O singură dată, în *Prore spre sud*, poemă scrisă aproximativ în această perioadă, dar tipărită abia în *Coline cu demoni*, poetul dezvăluie, reticent, tilcul simbolului. Acolo, „...la o mie de mile marine/e o corabie cu așteptare“, ce coboară mereu „spre nemișcare“: „Deci noi spre sud, fără insule, /ducem tot mai spre geruri nave răzlete, /uitind în urmă cu toate pinzele/mediterane de tine-rețe“.

Pretutindeni, în realitatea imediată, poetul deslușește alte nesfârșite plecări. Noaptea alunecă spre apus, „văzduhul e confuz pe zăbaterile somnoroase/de gene și de aripi“, soarele „sue roșu peste lume/și trage orizontul din adâncuri“ (În zori). Viața însăși rămâne o continuă călătorie în spațiu (Înainte de plecare) și în timp: „Iarăși mutare, acomodare/cu arbori și alte clădiri și alte/orașe, coborite din pagini/înainte mea în așteptare“ — întreruptă de semnificative escale: „E o clipă de oprire ce așterne/șosele, nave, pași, în urma mea, /mari temelii de zboruri și privești, /și-adun de pretutindeni oameni/în mine/ca într-o țară călătoare, /ca într-o planetă rotită de soare“ (Plecările constructorului). Mai cu seamă poetul trăiește inefabila nostalgie a plecării anotimpurilor.

Poemele grupate în ciclul *De anotimpuri și dragoste* dezvăluie un suav pastelist sentimental: vara lasă locul toamnei: „Din pământul încă înșorit, /verii credincios pînă-n zenit, /Lasă-te la cumpăna de nori, /Scrisă lung cu țipăt de cocori“ — toamna aduce cu ea o nouă deziluzie: „Urc din dragoste mai stins la fire, /Mai bătrîn

cu o dezamăgire“ (VII) — spre a anunța un nou anotimp: „Se răsuțește prin ninsoare/Pământul către însereare“ (II). Pieselor este necesar să le alăturăm ciclurile: *Recuperări* (1958—1966) și *Dublețe* (1956—1966) din volumul *Coline cu demoni* (1970), apropiate prin temă și atmosferă, lăsate afară la întocmirea plachetei din 1964. Pentru plasticitatea observației reținem, dintre multele identice, peisajul din *Bălcești*: „...poiene urcă dealu-n unghi domol, /tresare iarba lung sub pași și se desface/(...) Doar simetria prunilor de prin livezi se detașează/pe neorindiala ce domnește împrejur./Se-ndoaie plopii-n vînt, vibrează/și brazii timpurii își șueră frunzișul...“

Aproape insesizabil, motivul călătoriei se sublimază într-o sfîșietoare nostalgie a depărtărilor necuprinse, o dorință chinuitoare de scufundare în lumea nesfîrșită de dincolo de zare. Titlul metaforic al fragmentelor de poem grupate în secțiunea *Desprinderea de țărîm* — cărora li se subordonează și poeziile apropiate tematic din *Clepsidra* — subliniază chiar năzuința căutării unui alt țărîm, evadarea în spațiul sideral, sensibilitatea poetului sincronizindu-se cu ruperea de pământ a primei rachete: „...izbucnire orchestrală/De fulgere de jos în sus, /Purtînd, /În mijlocul luminii lor intense, /Spre alte virtuți, /Înîmî omenești“ (Și s-a mplinit desprinderea de țărîm). Navigarea grandioasă pe mările astrale ne amintește de setea romantică pentru infinitul spațial a poetului Al. Philippide, din poema *Întîmpinare de azur* (1946) și, dintre tinerii poeți, puțini s-au apropiat cu mai multă pasiune de această nouă dimensiune a aspirațiilor omului contemporan, ca Ilie Constantin.

Cu extraordinară vibrație, poetul trăiește sentimentul răscolitor al pătrunderii în cimpiele fără de sfîrșit ale macrocosmosului. Încă din volumul de debut era subjugat de puterea magică a astrului nopții: „...Ce faci, tu, Lună, în noi?“

*/Chipul tău de aramă / Către al
stelelor roi / Ca pe-o mare ne
cheamă !*" (Valuri spre lună).
Acum, hotărîtor, s-a modificat
unghiul contemplativ. De foarte
sus, poetul își întoarce privirile
spre epiderma astrală a pămîntu-
lui, corp ceresc, identic celorlalte,
și se contemplă pe sine admirat cu
fața spre stele. Din această per-
spectivă, „sus“ sau „jos“ este lip-
sit de sens; noțiunile pot fi înlocu-
cite fără ca ceva esențial să se
schimbe. Poetică rămîne spaîma, la
trezirea bruscă, de iminentă căde-
re în golul sideral. Angoasa este
sugestiv recreată prin sugerarea
unui punct culminant tensional ce
coboară ușor, o dată cu revenirea
zîmbetului obosit, cînd „se simte
înlăntuit“ de peste tot (*Aplecat
deasupra universului*).

Mai înainte, poetul crease o altă
imagine a desprinderii. Schimbarea
raporturilor obișnuite dintre om,
natură și cer releva, incipient, un
univers necunoscut. În care copacii
se răsucesc tragic, înmuindu-și vir-
furile în azur, în vreme ce ochii
dezvelesc neștiute căi „*insinuate
tăinic prin frunziș*“ (*Clipa desprin-
derii*, 1959). Cîmpia îndeosebi, „*re-
paos / îndelung / al scoarței lumii*“,
îl captivează, poetul descifrînd în
unduirea leneșă, „o *inițiere-n infi-
nit*“. În mijlocul ei, sîngele „*se
zbate între hotarele / strîmte / ale
trupului, / gata să se reverse / către
zări...*“ În rotirea greoaie, încetă,
poetul întrezărește și o alunecare
„*domoală a zării spre somn*“.

Pînă la uitarea de sine, Ilie
Constantin trăiește mișcarea în
spațiu. „*Patul înflorit*“ al tinărului
scufundat în somnolență, se rotește
„*fantastic spre zorii zilei !*“, iar
lumea toată se urnește „*desfășurată
/ cu pinzele vind de-atîta vînt*“,
către nemărginirile galactice. Lu-
ceafăr rătăcind prin văile haosu-
lui, poetul contemplă cu nesaț, în-
tr-un spațiu de vis și vrajă, plu-
ralitatea dimensiunilor în univers :
„*Trec lumi prin lumi și alte lumi
prin lumi / Se subțiază pasta din
afară. / Portretul suprapus prin*

*crăpături / Eliberează trăsături ; lu-
mina / Trezește ochii așternuți în-
tii. / La fel bătrînii copleșiți de ri-
duri / Îngîină prin extremii ani co-
pii : / Sînt nălciri peste dimensi-
une / Ale ființei lor din alte lumi*“.

Gîndul întîlnirii în plutirea as-
trală a unui eventual început de
viață îl înfioară, emoția răsfрін-
gîndu-se în toate fibrele ființei :
„*Poate la limita stelelor mari / sînt
luceferi aidoma celui pe care mu-
rim. / Poate pe gravele suprafețe,
purtate, / în nînchiphuite culori, /
sînt șovări de materie, se întîm-
plă / creșteri încete, în aminare /
și noi le auzim, bănuindu-le nu-
mai...*“ (Fără somn, auzind). Tul-
burarea se amplifică pînă la paro-
xism în secvența contemplării
spectacolului unei virtuale umani-
tăți. Martor al genezei, poetul
caută unitatea începutului, privind
uimit desfacerea „oului total“ :
„*... E cu puțință și cu nepuțință /
Și un răspuns prin nici un alt răs-
puns / Ecou ființei-surda neființă /
Și-un relief de cretă, nepătruns //
Și mineral să sune vegetații / În
univers de muchii, mineral, / Ca o
priveștițe de incubatii / În aștepta-
rea oului total*“.

În timp ce pămîntul lunecă pe
apele siderale, în subconștientul
poetului crește nu numai beatitu-
dinea, ci și convingerea imposibi-
lei solitudinii. Glasului uman, ră-
sunînd nepămîntean în armoniile
celeste, îi vor răspunde indubitabil
alte voci : „*... poate cineva ne va
răspunde / Dintr-un eter cu ingeri,
policrom, / Cu glas pretutîndeni și
oriunde, / Cu glas de om uimit de-
atîta om. / Ființe filfiind triun-
ghiulare / Vor cobori religii către
noi, / Ei nouă și noi lor, din depăr-
tare, / De două ori arhangheli și
strigoii*“ (*Sistem solar*).

Putința comunicabilității în spa-
țiu revine în *Clepsiđra* într-o to-
nalitate elegiacă deasupra căreia
arde setea nestinsei așteptări. Corpu-
lui „de zbor“ extraterestru ce-i ab-
soarbe („*... simțeam pe umeri și
pe temple / în oase și în sînge cum
pătrunde / — magnetic viscol —*

*punți de cercetare / un culoar spre
navă, nevăzut, / aflînd din lutul
meu pînă la capăt, / tot ce știam,
văzusem ori iubisem / tot ce-mi fu-
sese dat...") poetul îi opune un
prinos al inimii" atît de puternic
„încît, primit, v-ar copleși viteza /
și, ascultat, / v-ar sta în stele
nava, / și, înțeles, v-ar trage îna-
poi / aici, pe tîrmul mării în urca-
re, / pe veșnicul nisip, la îngusta-
rea / clepsidrei noastre de civili-
zații".*

Încifrare și profunzime

Clepsidra, una din foarte bunele cărți de poezie ale deceniului trecut, consemna vibrația poetului la evocarea trecerii vremii. Asemenea cristalelor, poeziile și-au păstrat neștirbite sunetul interior și latența lor absconșitate se dovedește a ascunde astăzi o traică strălucire, incifrarea reliefînd o surprinzătoare sinteză între idee și imagine. În locul unor valențe imperfecte și incomplet rostite, Ilie Constantin oferea versuri sintetice, eliptice mai adesea, unite cu un mai rar întîlnit scrupol tehnic. Cuvintele sînt separate cu grijă de aluviuni, legăturile circumstanțiale cu cotidianul sînt suprimate, iar sfera semantică e investită cu o funcție polivalentă ce înglobează atît sensurile primare cît și pe cele secundare, derivate. De aici izvorăsc numeroasele co-semnificații adiacente. Nu e greu de observat că, astfel construite, poemele *Clepsidrei* amintesc fragmentarismul specific poeziei lui Ungaretti din *Sentimento del tempo* sau al lui Eugenio Montale din *Ossi di Seppia*. Însă o influență directă, cu excepția unei eventuale determinări obscure, nu se poate susține.

Poetului i s-a reproșat alăturarea, „pînă la despersonalizare și pastașă, de registrul barbian“, însă apropierea de orchestrația ideatică barbiană era consecința directă a structurii sale poetice, care intra în sfera hermetismului pe căi proprii și cu mijloace personale.

Lectura lui Ion Barbu, asimilat în substanță, i-a ușurat găsirea modalității lirice adecvate ce exista virtual în el. Sub modestia și conștiinciozitatea sa artistică se ascunde o personalitate mai substanțială decît lasă aparențele să se întrezărească. Și convingerea noastră este că, din generația ce și-a făcut debutul poetic în 1960, Ilie Constantin se apropie mult, prin modul de a gîndi poezia, de poetul *Jocului secund*.

Revelator rămîne, în sens demonstrativ, pastelul *Îmbrățișarea de ceață a pădurii* din *Desprinderea de tîrm*. O țesătură de abur, plînet și culori — „*ceața intra în pădure / ca o uitare / sau ca un plîns confuz de frunze*“ — învăluie copacii cu „*o umedă îmbrățișare*“. Fenomenul are un înțeles mai adînc: ceața desparte pătura de terestru, de elementele impure. Copacii „*au uitat / de păsările / pătrunse în umbra lor, / i-au părăsit surprinzătoarele / omizi, trecute-n fluturi, / și vulpile / ca niște focuri subțiri, mereu neliniștite, / nu le mai înfloară scoarța*“. Refuzul accidentalului este în afara discuției. Sublimînd prin retorsiune contingentul, poezia se ridică pe înecarea trăirii imediate într-un univers secund cu un sens propriu, interior. Banalii copaci plutesc fantastic pe o imensă mare de pîclă, năzuind spre înălțimile celeste: „*Stejarii, roșcate însule, / mai stăruie, / sălbatici, / abia iviți din spume, / pe cînd mestecenii, / vislesc în alb, căci vîntul, / a uitat / pînzele lor verzi / desfășurate-n ceață...*“ Ceața care înecă pătura, la propriu și în mod simbolic, joacă rolul oglinzii din *Joc secund*. Desigur, nu este vorba de o replică la arta poetică a lui Ion Barbu. Asemănarea este exclusiv întîmplătoare.

În *Clepsidra*, strălucirea de cristale a poemelor nu lăsa să se întrevadă disponibilitatea lirică a poetului care descoperea și exprima cu rafinată delicatețe, printr-o modalitate nouă, nuanțe sufletești inedite. Aproape în întregime, poeziile

sînt ridicat pe un suport liric complex, rezultat din intuirea a ceea ce am numi unduirea între extreme.

Poetul este solicitat concomitent de stimuli emotivi contradictorii deoarece, fizic și psihic, el se găsește totdeauna într-o zonă a interferențelor antitetice, la confluența a două elemente, la înfrîntarea dintre două vârste, sau rătăcește pe un prag aflat între vis și viață, fără a încerca să concilieze extremele : „Tristețea mea și așteptarea mea/Întrepătrunse mult în nisipar/Măsoară vremea ca o temenedă/Sunată pe secunde și mai rar“ (Țărnuțul de grîu).

Zona aceasta, generatoare de lirism intens, îi era familiară încă din „Desprinderea de țărnuț“ unde intuiise existența în sine a unui peisaj „de arbori în ianuarie,/ pe subț un soare de amurg,/în renunțare“ (Cea dintîi ninsoare), dar abia în *Clepsidra* se manifestă în deplină amploare. Titlul sugerează însăși condiția inextricabilă ; prin glasul poetului răzbat, puternic individualizate, marile spaime și neliniști perpetue ale omului.

Edificatoare rămîne imaginea porții, simbolul vârstei biologice medii : „... cunoști că m-am oprit din salt,/De ciclul meu supus,/Că nu mai cresc ! și-atîtu voi fi de-nalt,/Oprit, parcă de-un prag de sus./De-ai ști ce turbure-i cînd te-ai oprit !/De jos în sus, de sus în jos,/Ca un pilot rotit către zenit/Simți singele în flux cețos./E izbitura limitei sub stele,/rămînerea în cruce.“ (Porțile).

Întins de-alungul „pe nisip,, chiar pe lînta oarbă/de unde marea vine și pleacă,/unde se naște și unde moare/cu nepăsare și disperare“, poetul reface Geneza : „din omoplații fără de sprijin/pîrghiile de crab se fixau în nisipuri/și dispăreau desceștîndu-se ritmic/la-mpotrivirea geloasă a mării.// Astfel geloasă, poate, luptase/marea în vremea vârstei de pești/

cînd din ființa ei deslușise / forme mișcînd spre uscat, somnoroase“ (Clătînat pe geneze).

Vîrstele sînt trepte surpate în timp sub pașii individului. Inocenței „de tipăt“ a copilului, cea dinții risipită, îi este opusă luciditatea vârstei ultime, cînd „ca de-o ripă se scufundă/Umărul în goluri grele./Povîrnit spre-o stea afundă,/Prin surpările de stele“ (Înapoi spre copilărie și dincolo de ea). Zidește umbră ! exprimă avîntul neîncătușat al adolescenței și setea de repaos a bătrîneții, unită cu mirajul copilăriei : „M-aș tot naște la nesfîrșit/Si-aș tot muri surprins, rotitor/(...) Și mult aș vrea să mă urmez copil,/Pe dealurile vârstei, pe lagune,/Pornit spre starea dulce inutil/Ce nu se poate și se poate spune“, (Aș vrea să mă urmez copil). Însă inutilitatea reîntoarcerii îi este dinainte cunoscută. Renăscut, „lăsat la țărnuțul vieții mele,/ în plaja singelui visînd“ (Pămînt de pază, II), aceeași existență ar reîncepe pe identice coordonate, subtil reliefată de anecdotică poemei.

Cumpăna vieții se află în relativ echilibru, dar peste tot și peste toate timpul își urmează nepăsător curgerea ireversibilă. Drumul aparent fără sfîrșit din *Legea grîului*, pe care îndrăgostii aleargă în goana mașinii, se dovedește a fi un refuz iluzoriu. În urmă se zărește „tîneretea lăsată“, iar în față, ineluctabil, inevitabila coborîre. Ori ce încercare de a ocoli un final previzibil, rămîne sortit eșecului : „nu-mi cere zadarnic/să mergem mai iute :/Talpa-n viteză, am apăsăsat-o/pînă la morți“. Imaginea lanurilor de grîu ce-și zoresc creșterea este alăturată destinului omenesc și suprapunerea, cu accentuarea contrastului dintre verde și galben subliniază ideea perisabilului biologic : „...grîul crește într-una,/tot mai grăbit, își adaugă/viteza noastră, treptat./Oricît s-ar duce pămîntul sub roți,/Înapoi,grîul mai grabnic se-nalță/și vom ajunge în galben,/în seceriș !“

Necruțător, timpul își încrustează trecerea. Vegetația toamnei se răsfrînge pe chipul iubitei, navele ce părăsesc cheul lasă în urmă „gînd de plecare și risipire“ (Pe chei, II). Mișcarea, asociată cu eroziunea temporală, este introdusă și în nemișcarea picturii: „...vinatul e alunecos, răsucit, / îi ademenește și-i incurcă în urme, / trece prin vizuini cu ieșiri neștiute, / se arată, se topește, se încheagă. / Și cîinii îmbătrînesc lătrînd, / vînătorii mor asmuțînd, / în această urmărire continuată“ (Paolo Ucello).

Lanțul reia forma continuității generațiilor și, implicit, perpetuarea în amintire a părintelui: „Tu mi-ai dat vieții, în numele tău / urcă singele ce mă inundă; / ceasul acesta îmi aduce aminte că-ți datorez / durata mea în împlinirea lumii“ —, destinului fiindu-i hotărît pe calendarul veșniciei: „...sînt o limbă de ceas, o înceată / limbă de ore, așa cum stau în picioare / pe suprafața pămîntului“. Marea trecere are totuși un scop: „Tu mi-ai trecut existența fără întoarcere, / echivalențele cad înaintea părinților! / Dar, ocolită, o mîngîiere a singelui / aștepți răbdător de la mine! / trecerea vieții în altă durată, / fie asemeni să dau și să provoc viitor“.

La marginea familiei de stele amplifică tocmai liniile acestei descoperiri: eternul cuplu biblic, perpetuîndu-se continuu prin vărsarea ciclică a unor existențe finite în marea fluviu al timpului infinit, reușește minunea de a rămîne pururea „etalon“ nemuritor în univers: „Trupurile noastre finite, / fragile, / pîndite de moarte, / trebuie să fie / etalon în univers! / Ele trebuie să măsoare, / să armonizeze / infinitul violent“. Din nuanțata înțelegere a raporturilor dialectice dintre ființă și neființă izvorăște calmul și seninătatea cu care poetul și-a gîndit extincția: „...mă voi năruți cu genunchii secerăți / de un vînt pe care numai eu îl voi auzi(...) / Mă voi desface / ca o corabie lingă / muntele de

magnet al legendei, / fiindcă dintr-o dată toate lanțurile / încheagării mele mă vor părăsi“ (Tristețea aparentă).

mirajul poemului oracol

Ceea ce se observă după o familiarizare mai îndelungată cu poezia lui Ilie Constantin, este refugiul inconștient în poezie, ca într-o altă viață. Neintenționînd decît să se exprime, inițial abia presimțit, poetul începe să se creeze din nou, descoperindu-se neașteptat în posibilele infinite ipostaze. *Bunavestire* semnifică deschiderea orizontului uman, mărirea din toate punctele de vedere a razei spirituale ce caracterizează poezia substanțială. Aici își găsește explicația și uimitoarea consecvență, dovada unui talent nativ, robust, cu care Ilie Constantin a rezistat, între colegii de generație, manierismului.

Poetul navighează neistovit pe apele poeziei, căutînd neobosit. *Teroare din copilărie* recrează spaimea infantilă cînd imaginația, incitată de tenebre, transforma încăperea într-un bestiarium. Despărțirea reală — „azi ești îndelungată și de parte (...) într-atît / că pari un nume numai într-o carte / la capăt de absentă și urît“ — raportată la nemărginirea spațială rămîne fără obiect: din clipirile unui astru „Noi doi pămînt mai mult decît a proape / Imbrățișați mai strîns ca într-un punct“ (*Triunghiul de stea*).

Conștient sau nu, *Cîmp de respingere* constituie o replică la poemul *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de Lucian Blaga. La hotarele cunoașterii raționale, Ilie Constantin descoperă persistența unor „limite lucide“, reluate pe noi dimensiuni în *Cunoașterea prin limite*. Metaforele primelor două părți: nava de pe colină, coloanele de fum ce, contrar legilor știute, „se aruncă întii spre ierburi“ își dezvăluie sensul în secvența ultimă: „Fum de cineva, fum de limite, / fum de noi, de mine, fum-obstacol, / cu măsura ta îmi acoperi /

înțelegerea de infinit". Viața omului rămâne „o fereastră / zăbreliță des cu limite”; dincolo de ea stă la pîndă „Fiara-Infinit”. La un alt nivel, poetul relua ideea insondabilului enigmatic.

Cu aceasta intrăm într-un domeniu de referințe ce alcătuiește însăși originalitatea volumului *Bunavestire*. Nu s-a observat că osatura culegerii o alcătuiește o suită de poeme ample, multe clădite pe o falsă narațiune, ce absorb seva lirică dintr-un registru emotiv asemănător în mare măsură cu universul poetic al lui Al. Philippide din *Monolog în Babilon*. Ca și poetul *Aurului sterp*, Ilie Constantin meditează pe marginea marilor teme lirice: moartea, timpul, dragostea, perenitatea creației, nostalgia absolutului prin intermediul unor poeme ce prind contur, cînd nu se inspiră din folclorul autohton, în spațiul geografic mediteranean, într-un timp anterior sau contemporan cu antichitatea greco-romană. Formal, poemele se subordonează poeziei de ansamblu, numai sentimentului i se imprimă o mișcare specifică.

Se află în poezia aceasta un început de dramă spirituală, o atmosferă incipientă de mit, transpuse în simboluri ce surprind prin a-dîncimea lor. Încă din *Desprinderea de fărîm* poetul se încumeta să interpreteze, în *Febră pentru venirea ploii*, mitul dac al jertfei lui Zamolxis, însă nu insistase. Își bănuia, probabil, insuficiența disponibilitate interpretativă. Nu afirmăm că piesele din *Bunavestire* sînt, toate, niște capodopere, dar ele aduc în poezia de azi o gîndire îndrăzneată, o conștiință intelectuală lucidă și străduința, atît cît este realizată estetic, de a elabora poeme oracol, apte să vehiculeze înțelesuri esențiale.

Neguțătorul de săbii, din poemul cu același titlu, este un erou simbol, care reface prin propria-i experiență calvarul tineretii veșnice. Secvența în care își detestă și își urăște înfățișarea, simțind „un dor sălbatic să-și împlinte / pînă la

pumn, o sabie în piept” este de mare efect liric. Și replică, în același timp, groazei de a intra în neființă: „Abia atunci pe coapsa ce te-a dat / Să țipi că ești, să plîngi mișcări, / Că țipătul în geamăt spiralat / Te exilează-n morți din așezări” (Mamei).

Maturitatea inspirației, siguranța mijloacelor este în afara oricărei discuții. *Tăietorul de lemne*: „Între ziua aceasta și ziua / pornită din ea, se cuvine / un semn, unul dur, asasin, / asemenea penei înfipte, / de secure într-un fag noduros” — pornește aparent de la eminescianul: „Cu mine zilele-ți adaugi, / Cu ieri viața ta o scazi”, dar eternei actualități a lumii îi este opusă ideea mersului fără întoarcere: „ritmata secure a zilelor / deschide în trunchi tăieturi / a-dinci ca abisele”.

Arhitectul, Așteptarea lui Ulise, Homo magicus, Euridice, Efemeride și statui trăind reprezintă căutări și, în parte, răspunsuri la întrebările de totdeauna ale umanului. Poetul, cu neliniștile și cutezanțele sale, nu-și poate reprima afectivitatea. Existența îi este guvernată de prezența obsesivă a „marelui vag”, simbolul nimicniciei, sub imperiul căruia se află viața omului intrat „în noembrie” (*Febră*). „*Nepăsător asemenea Mișcării*”, poetul simte nimicul primar cutreerindu-l.

Bunavestire dezvăluie și unghiuri revelatoare ale artei poetului. Poemele capătă o tot mai accentuată strălucire diamantină, reflectată de o tehnică insertială fără reproș, ce amintește de Eugenio Montale. Lexicului sugerînd tristețea autumnală, surprinsă în invadarea culorilor și căderea frunzelor, i se asociază un altul sunînd antitetic: „final istoric de imperii”, steaguri sfîșiate, „odihnă coborînd pe scuturi / Din stinsul, brațul care le-a purtat”. Însă contrarietatea subliniază ideea, deoarece termenii metaforei se întrepătrund într-o exemplară armonie, împrumutîndu-și semnificațiile printr-o adecvată concretizare. Exemplul nu e singular.

chemări de dincolo

Luind în serios fantezia cuiva care avea convingerea că găsește în versurile lui Ilie Constantin un „sîmbure demonic” și vede „danșînd o luminiță sinistră”, poetul și-a intitulat ultimul volum *Coline cu demoni*. Însă poema care dă titlul culegerii și ar fi putut constitui o *ars poetica* a întregului se singularizează.

Coline cu demoni aduce doar ceva mai mult de o duzină de poezii noi. Restul sînt *Recuperări* și *Dublete*. Rațiunea gestului o înțelegem: regretăm că volumul de debut nu a fost — cu materialul inedit dat la iveală — altfel întocmit, dar poetul știe bine că tocmai timpul rămîne ireversibil.

Versurile stau sub semnul spai-mei trecerii și a ororii de dincolo. Poetul are o „presimțire”; se aude chemat de sub pămînt (*Început*) și în vocea străină recunoaște stupefiat „necunoscutul meu strigăt”, simțîndu-se aidoma „stropilor roșii de vin / aruncați spre cei morți” (*Din pămînt, un strigăt*). Ritualul străvechi este ridicat la proporții cosmice în poemul *Ninsoare singeroasă*: peste lume se prăvălesc petalele purpurii în amintirea celor care nu mai sînt: „*Florii roșii vin / din alte lumi și cad deschise / pe urmele înpăimîntate de jivine. / Și sună vestitor căderile nemaivăzute. / De n-ar fi suflele de prin neunde*”. În amurg, simțînd „*duhul de prăpăstii delirant*”, elementele se zbugiumă: „*Așteaptă-ne*”, strigă, „*cît mai sui / la capătul de clipă te-om ajunge / cînd va fi scrum țesutul amărui / al întocmirii gata să ne-alunge*” (*Duhul fără de lege*). Poetul întoarce meditația spre sine într-o dramatică interogație: cine sînt? ce sînt? de unde vin? (*Din infinit, poate, Assur, Arhetip, Adăugiri, Cumpăna înpăimîntată*). Revenind la constrîngerile rimei, poetul a realizat piese sculpturale peste care plutește în mari volute o nostalgie indefinibilă. Fericierea și tristețea au o margine de fum prin care se întrepătrund:

„*Atîta somn se cerne peste noi / spre vis sînt trecători adînci și mari, / aproapele, departele pe rînd / trec peste gene, se-mpreună blind. / De ce mai sînt? De ce nu m-am întins / trunchi negru nins...*” (*Năvala nordului*).

glasul trecutului

Romanul „în patru părți”, cu titlul împrumutat dintr-o poezie de Cezar Baltag, este astfel construit încît să lase impresia a patru nule independente. Însă analogiile sînt fundamentale. Biografia mamei din *Viața de cuvinte* este în mare măsură asemănătoare cu viața Rîței Constantinescu din *Tinerii noștri bunici*. Comentariul indirect al autorului ce rezumă existența mamei lui Marius: „*El, ca toți bărbații, își găsise una, și pe aceea o luase cu cununie! Da, trăise în București, în alt cartier, și muncea pe undeva, în vreo fabrică*” constituie tema capitolului *Traversarea prin sărituri*.

Poetul a tăiat conștient firele ce puteau permite stabilirea unor filiații și, în locul unui bildungsroman banal, ne-a oferit o simfonie a adolescenței alcătuită din patru variațiuni melodice. Discontinuitatea epică reflectă înseși etapele creșterii. Eroul rămîne același finăr surprins la șapte, nouă, cincisprezece și douăzeci și patru de ani, fiecare etapă reflectînd un moment crucial al existenței. Dacă prozatorul a creat cu premeditare asemenea structură compozițională, el dovedește mai multă maturitate decît lasă să se întrezărească această bună carte de proză.

În contextul epicii contemporane, Ilie Constantin aduce o narațiune ușor elegiacă peste care plutește regretul bucuriilor pierdute. *Pastorala* și *Traversarea prin sărituri* muntenizează destinele a doi „oameni necăjiți” sadovenieni, așezate sub semnul căutării înfrigate a mamei. Gino, înpăimîntat, observă într-o zi „*că aproape uitase pe maică-să*”. Puiu își caută mama în

decorul sordid al periferiei bucu-reștene și-și găsește liniștea în brațele ei, în timp ce-i simțea gura „sărutându-l pe păr, pe pleoape, pe față“. Tot imaginea mamei o caută Radu din *Tinerii noștri buni*, scufundându-se într-un amețitor joc al genealogiilor. Căutarea este determinată nu numai de o pornire biologică instinctuală, ci și de teama nedefinită de a se trezi singuri pe lume într-un moment când ființa lor nu se poate împotrivi mediului.

În schimb, tânărul poet modern din *Viața de cuvinte*, ce și-a croit un drum propriu în viață, este mai detașat de mamă, mai înstrăinat. Independența, reliefată prin întretăierea planurilor temporale, ia forma unei incipiente răzvrătiri. Edificatoare rămâne scena agresivității comportamentale, când în gesturile unei tinere femei bănuiește o atitudine maternă.

Plăcut surprinde delicatetea stilului. Ilie Constantin se apropie de cuvinte cu reținută sfială, le privește îndelung, le înlătură cu blîndețe pe cele netrebuitoare și le roagă pe cele crezute apte a surprinde sinuozitatea gândului să iasă la iveală. Procedeu de dezvăluire o congenitală sensibilitate subterană.

Maturitatea dovedită în organizarea compozițională nu a mai utilizat-o la a doua ediție a cărții, inclusă în volumul *Cîinele înlăcrimat* — culegere eterogenă de pagini scrise, cele mai multe, înaintea apariției *Tinerilor noștri buni*. Revizuirea a mers în direcția înlăturării din capitolul *Viața de cuvinte* a scenelor crezute ne semnificative. Dramatismul ușor înecat în sentimentalism din prima ediție, clădit pe zbciumul interior al eroului, a dispărut și relatarea, în întregime, a devenit cenușie.

Impresioniste, schițele și nvelele au un caracter sentimental. Sub date de stare civilă diferite, eroul rămîne același perpetuu îndrăgostit, trezit periodic din somnolența iubirilor facile de „o iubire nouă“. Reținem, pentru suavitățile naivă, confesiunea *Cele din-*

țfi și următoarele, ce divulgă natura autobiografică a romanului. Autenticitatea relatării determină ochii să întîrzie pe însemnările cu valoare de document: *Descărcări electrice primăvara*. Ele arată ce și cît gindea un student al Facultății de limbă și literatură italiană în anul 1959. Același veridicitate respiră *Un român în peninsula*, strigăt de uimire în fața unei civilizații milenare. Dar, în ansamblu, publicarea volumului în această structură constituie o eroare.

*

Ilie Constantin a arătat cum ar vrea să fie prin antologia întreprinsă pentru colecția „Albatros“ în 1969. A înlăturat poeziile ce și-au epuizat substanța, a schimbat titlurile altora și a esențializat, suprimînd pasajele explicative. Făcută de noi, selecția nu s-ar fi deosebit prea mult de a autorului. Exigența, în fond, nu este decît una din laturile fundamentale ale conștiinței artistice și se vedește în stăruința cu care poetul își urmează chemarea.

Fără a fi, prin debut, cap de serie al unei generații, Ilie Constantin a izbutit, păstrîndu-și distinctă individualitatea, să ajungă în primele rînduri ale poeziei contemporane. Un deceniu de activitate ne înfățișează un scriitor care reface, avem convingerea, pe alte coordonate, destinul lui Al. Philippide. Poet și prozator, Ilie Constantin este și un subtil traducător de poezie italiană, precum și un comentator acid al fenomenului poetic. Cronicile literare incluse în volumul *Despre poeți* se citesc cu plăcere pentru justețea celor mai multe observații critice. Nu numai analogia preocupărilor definitorii ne determină să-l alăturăm de o personalitate proeminentă a literaturii române, ci și similitudinea predispozițiilor native spre marile teme poetice. Opera întreagă stă dovadă grăitoare.

ioana crețulescu

lecția lui slavici

Pentru că în alcătuirea lumii lui Slavici se întâlnesc legi foarte ferme, pentru că oamenii sînt încadrați cu strictețe în celulele existenței lor, pentru că universul scriitorului este mai întotdeauna același: satul ardelenesc, pentru că scriitorul nu are strălucire stilistică, pentru că proza sa încheie secolul 19 și începe prea puțin secolul 20, opera lui Slavici ar putea părea desuetă. Dimpotrivă, zic eu, și oricine dorește să o parcurgă o poate face cu un real interes. Slavici este însă victima destinului unui clasic învățat la școală unde elevii citesc „Budulea Taichii” și află câteva vorbe despre „Mara”. Tristă și total insuficientă inițiere, căreia le cad victime destui mari scriitori români.

Slavici a cuprins în paginile lui o lume aparent simplă, într-o limbă aidoma acestei simplități. Senzația

acestei linii de echilibru vine din faptul că autorul s-a constituit în *martor* al acestei lumi, nu în judecător, nu în interpret și mai puțin în profet. De-alminteri, în calitate de martor apare numai o singură dată în chip manifest, în „Budulea Taichii” și de aceea, sună poate atât de curios acel: „a venit la mine” pe care îl găsim de la o pagină la alta. Dacă Slavici nu și-ar fi scris amintirile și nu ar fi cochetat cu un soi de critică și istorie literară, n-am fi avut imaginea cărturarului (el, da, desuet pentru noi) mai puțin a dascălului, deși din aceasta își făcea profesiunea de credință.

Omul, și chiar condeierul rămîn, dar rețrași îndărătul operei sale. Calitățile martorului sînt adevărul și discreția. Le-a întrunit frumos pe amîndouă.

Slavici este un scriitor realist fiindcă realistă este viziunea sa asupra lumii, pentru care depune mărturie în posteritate.

Și realist e mai ales stilul lui simplu și curat ca vorba din bătrâni. Chiar dacă n-ar fi mărturisit-o, tot am fi înțeles de aici marea lui dragoste pentru literatura poporului, pentru vorba cu tîlc, pentru cuvîntul modest care cuprinde mult. Proza lui are acel aer echilibrat pe care îl au lucrurile mari și adînci. Aparența de simplitate de care vorbeam vine din acest echilibru pe care îl au la el și lucrurile bune și cele tragice deopotrivă. O lipsă totală a gesturilor patetice ca și a celor excesiv idilice. Marile frămîntări ca și marile bucurii sînt la Slavici tăcute. Lumea și evenimentele ei au o curgere domoală, rareori abruptă. Legile acestui mers al faptei sînt mai întotdeauna aceleași. Dacă am încerca să stabilim ordinea de construcție a narațiunii la Slavici am obține o schemă repetabilă și foarte simplă. Unificăm pentru demonstrație și romanul construit de fapt după tehnica navelor și amplificat evident foarte mult.

Fazele discursului ar fi deci:
A) *situarea*, adică prezentarea oamenilor în rostul lor, în obiceiuri și în vreme, în respirația cotidiană și în poziția socială bine definită. Aflăm întotdeauna vîrsta și ocupația, starea materială, cum arată casa și cum grădina, felul și trăsăturile copiilor, părinților, uneori vecinilor, altelei rudelor.

Ba mai aflăm și cum le e firea, dacă-s veseli sau triști de felul lor, ca să înțelegem mai tîrziu cum îi modifică faptele.

Toată această așezare în scenă se face în foarte puține cuvinte, uneori atît de puține încît nu-ți dai seama cînd ai aflat toate cele despre personajele pe care le însoțești de-a lungul paginilor.

După situare urmează faza premergătoare ruperii echilibrului, care conține de obicei cauza, și ea se manifestă de cele mai multe ori ca B) o *taină*. Taina poate fi gîndul as-

cuns de îmbogățire sau banul pur și simplu, o iubire care nu se poate împlini, sau o faptă rea neștiută și nepedepsită încă. Această fază a tainei nu o găsim în toate navelle lui Slavici, ea apare doar în frazele de mare tensiune, avînd rolul unei prevestiri.

După perioada tainei urmează cel mai adesea C) *ruptura*, ruperea echilibrului, de fapt nucleul dramatic concret al prozelor lui Slavici, *conflictul* — în termeni didactici obișnuiți. Ruptura este o spargere a ordinii, un eveniment care vine de obicei din afara celei de viață și nu poate fi evitat, sau nu există destulă forță spre a-l îndepărta. Aici se produce în general actul tragic resimțit ca atare de toate sufletele ce-i cad victimă. Dar ordinea ruptă se reface și intrăm în faza D) *reechilibrării*, uneori dureroasă, altelei fără pierderi sufletești.

Reechilibrarea în genere ne apropie de final și numai atunci constatăm că învățămintele fiecărei faze care se desfășoară ca o lecție erau și undeva pe la începutul discursului, ca o prevestire. Iată cum se deschide „Moara cu noroc”, „*Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, liniștea colibeii tale te face fericit. Dară voi să faceți cum vă trage inima, și Dumnezeu să vă ajute și să vă acopere cu aripa bunătaților sale. Eu sînt acum bătrîna, și fiindcă am avut și am atîtea bucurii în viață, nu înțeleg nemulțumirile celor tineri și mă tem ca nu cumva, căutînd acum la bătrînețe un noroc nou, să pierd pe acela de care am avut parte pînă în ziua de astăzi și să dau la sfîrșitul vieții mele de amarăciunea pe care nu o cunosc decît din frică. Voi știți, voi faceți, de mine să nu ascultați. Mi-e greu să-mi părăsesc coliba în care mi-am petrecut viața și mi-am crescut copiii și mă cuprinde un fel de spaimă cînd mă gîndesc să rămîn singură într-însa: de aceea, poate că mai ales de aceea, Ana îmi părea prea tînără, prea așezată, oarecum prea*

*blindă la fire, și-mi vine să rid
cînd mi-o închipui circumărită.*"

Toate unitățile de compoziție amintite cuprind anumite *legi* ale faptelor după care se construiește epica lui Slavici. Aceste legi sînt de fapt raporturile dintre oameni, relațiile între acte, gesturi și gînduri, îndeplinite sau nu, mărturisite sau nu.

Iată, de pildă, prima fază : *situarea*. La început de drum toate stau sub semnul *adevărului și dreptății*. Toți acești oameni care vorbesc puțin nu-și ascund gîndurile niciodată. Duțu din *Comoara muncii* din zori și pînă-n seară dar avea inima curată și chiar dacă era sărac trăia în pace și bună înțelegere cu Stanca. De cînd se știa ei nu și-au ascuns nimic : *adevărul* înainte de toate. *Comoara* găsită avea să le tulbure viața. Iorgovan și părinții săi din *Pădureanca* duceau și ei casă bună, erau ce-i drept înstăriți, iar Simina și părintele ei, deși săraci, tot cu gînd curat trăiau. Alții trăiesc nu numai în legile *adevărului* dar și în mare *supunere* : Marta Mihului din „*Gura satului*” n-ar ști să iasă din vorba părinților ei. Știa ea că ai ei vor s-o dea după Toderică a lui Cozma Florii Cazacului, și se supune chiar dacă nici nu știe dacă-l vrea. Abia tirziu, în preajma logodnei, se va ruga să fie iertată de acest măritiș. Ana, nevasta lui Ghiță din *Moara cu noroc* nu se bucură să fie circumări, mai bună era cizmăria lor săracă, dar iu-bindu-l pe Ghiță și supunîndu-i-se vor închiria circumăria de la *Moara cu noroc*. Ea are încredere în omul ei și nu i s-ar împotrivi căci și lor *adevărul* le este stăpîn.

Fiecare *nuvelă*, și chiar romanul „*Mara*” pornesc de la acest prag al buneii înțelegeri. *Mara* își crește greu copiii, știe bine ce vrea cu ei, chiar dacă recurge la mila altora. Copiii, la rîndu-le, o iubesc și o ascultă.

Nu numai *înțelegerea și adevărul* caracterizează oamenii în această fază a *situării*, dar și hărnicia, buna-gospodărire, *legea muncii* în-

tr-un cuvînt. *Mara* aleargă de colo-colo, inventîndu-și diverse activități din care să poată strînge banii de mai tirziu ai copiilor. Mai tirziu *Persida*, ca nevastă-circumărită va face toate treburile gospodăriei. *Popa Tanda* (din *nuvela* cu același nume) își face din muncă și bună-orînduială scop și izbîndă în viață. *Pădureanca Simina* este la rîndu-i fată muncitoare, neobosită, nu mai contenește cu munca, plecînd la seceriș și cules în sat străin. *Nuța* (din *nuvela* cu același nume) fată de țară adusă la oraș, la rude, ține rînduiala unei case întregi, fără ea își pierde rostul.

Ana și *Zamfir* din „*Vatra părăsită*” sînt de asemenea oameni hărnici și muncitori făcînd pămîntul sterp roditor, luptîndu-se cu oamenii și cu vijelia apelor. Există pretutindeni la Slavici un elogiu implicit al muncii. *Munca* e suverană, domnește ca o lege de împăcare cu locul și cu timpul. Există, la acești oameni, o *înțelepciune* veche, care îi face să poarte o demnitate ce se manifestă încă din primele rînduri ale fiecărei povestiri.

Dar, pornind pe firul povestirii, se iveau între oameni gîndul tănuir. Faza a doua, a *tainei*, are diverse chipuri, mereu altele. Am porni spre exemplificare de la o *nuvelă* mai puțin cunoscută și totuși foarte interesantă : *Taina lui Cimbru* : *Taina* se împletește de astă dată cu *situarea*, căci de la început noi cunoaștem fapta ascunsă a lui Cimbru, era o moarte de om, pe care o tănuise ; îl îngropase la margine de drum, dar faptele vechi se pot afla oricînd. Așa încît, Cimbru nu mai avea liniște, i se părea că toată lumea îi știe taina, se temea să nu vorbească în somn, și așa schimbîndu-și el firea nu se mai înțelegea nici cu oamenii nici cu nevasta. Pînă la urmă i se mărturisește ei, ca să scape de obsesie. Curînd însă este găsit mort la cîmp, împușcat de un glonte necunoscut. Pușca lui era neatinsă. Este una din prozele lui Slavici în care străbate un fiór al fantasticului de mister. Nu vom ști

de mina cui a murit Cimbru și nici nu are importanță. Pentru moarte de om s-a făcut moarte de om. O altă lege a oamenilor lui Slavici pe care o vom vedea mai târziu.

Taina din *Hanul ciorilor*, o altă năvelă mai puțin cunoscută este o proastă împărțire a unei moșteniri, dar care nu crease totuși probleme de conștiință făptașului. Și totuși, a fost de ajuns o noapte ciudată ca să dea naștere la temeri și să schimbe hotărârea omului. Așa dar, una din legile care guvernează taina este teama. Teama de a nu fi descoperită, teama că totuși toată lumea știe ce ascunzi, în fine teama nu atât de pedeapsă cât de rușine. Așa cum se teme Cimbru că află lumea de moartea celui îngropat la margine de drum, tot așa se teme și Tașcă din *Hanul ciorilor*, într-atât încât are vedenii într-o noapte într-un lan străin. Acolo va decide să facă dreptate și să nu se bucure de o agoniseală necinstită. Dușu (*Comoara*) va trăi cu o adevărată teroare ca să nu-i descopere cineva avuția picată din cer cu blestem, căci liniște și trai tihnit nu va mai avea pînă nu va scăpa de ea.

Fiecare taină cu teama ei, uneori zdrobitoare, alteori ca o presimțire. Ghiță (*Moara cu noroc*) nu se prea teme sau nu vrea să se teamă, dar tainele care-l leagă de Sămădăul, acoperindu-i acestuia faptele, îi provocă mari neliniști.

De la teama acestor oameni obișnuți să spună adevărul vine imposibilitatea lor de a mai comunica. Ana nu-l mai înțelege pe Ghiță și îl crede mai rău și mai vinovat decît e. Așa încît tardiva ei întrebare: „de ce nu mi-ai spus-o și mie asta la vreme?” nu mai poate schimba nimic. Simina și Iorgovan se tem și ei că oamenii (părinții mai cu seamă) nu le vor înțelege dragostea și nu-și mai pot împărtași gândurile. Fug unul de altul și cînd târziu se vor apropia din nou, va fi fără folos.

Marta (*Gura satului*) se teme că tatăl ei se va împotrivi dragostei

sale pentru oierul Miron și își răbdă suferința extinzînd-o și asupra celor din jur. Într-un târziu, chiar tatăl ei o va sorti băiatului iubit, fără să-i pese de „gura satului”. Neînțelegerea dintre oameni și taina dintre oameni și taina lor duce la conștiința vinovăției (unii îi cad pradă chiar nevinovați: Marta, Simina).

Și Persida se știe vinovată de mărișul nemărturisit cu Nați și pentru faptul de a-l fi scos pe acesta din urmă din felul lui de viață, din înțelegerea mai rea sau mai bună pe care o avea cu părinții lui. Vinovată se simte și Mara, că s-a îndepărtat din vanitate de copiii ei. În ce-l privește pe Hubăr tatăl, el își simte conștiința grea de a fi lăsat pe lume un copil nelegiuit și de a fi determinat moartea de rușine și nebulie a mamei lui, Reghina.

Ana din „Vatra părăsită” are și ea ceasul ei de vinovăție apăsătoare, aceea de a nu-și fi îngrijit într-un timp casa și copiii, așa încît mezinul avea să moară. Cît despre Dușu, descoperitorul comorii, nu numai vină dar și blestem crede că a căzut pe capul lui nu atât pentru că a găsit-o cît pentru ce a tănuțit-o mai întii nevastei și mai apoi celorlalți oameni.

Vinovată se simte și Nuța în repetate rînduri, întii pentru că s-a lăsat înstrăinată de poienile ei de la țară; apoi că s-a strecurat într-o zi din casa rudelor ei din București, nimerind în locuri cu faimă nu prea bună de care ea nu prea avea cunoștință. Și mai vinovată s-a simțit cînd a părăsit definitiv casa făcîndu-se slujnică într-un salon deochiat care îi va aduce numai rău.

Dar cel mai vinovat din toate personajele lui Slavici este fără îndoială Ghiță din *Moara cu Noroc*. Și nu este Ghiță atît de vinovat de fapte rele, cît de o boală grea: agonia. Speriat de sărăcie bineînțeles, dar nemulțumindu-se numai cu un trai bun și adunînd și

numărînd bani, visînd comori de galbeni și hîrtii, el acoperă fărădelegile Sămădăului numai ca să-i împartă cîștigul. Dar Ghiță devine treptat conștient de vina lui, cum conștienți sînt toți vinovații lui Slavici și gata să se pedepsească singuri sau să primească pedepsele ce le vor fi hărăzite de legi sau de oamenii din preajmă. Unul singur din toate personajele sale trece cu ușurință peste păcatele lui : Lică Sămădăul, un soi de bandit, hoț de cai și de vite, care suprimă orice martor al fărădelegilor lui și care l-ar putea pierde. E drept, nu omoară decît pe cei ce-i stau în cale. Altminteri îl pradă pe arendaș fără să-l omoare, pentru că nu avea cum să recunoască bandiții și n-avea cum să depună mărturie împotriva lui. Dar dacă îi este viața în pericol atunci ucide femei și copii, iar dacă pentru plăcerea lui poate necinstit o casă, pentru a-și găsi un adăpost e în stare să pingărească și o biserică. Pe Sămădău toată lumea îl știe vinovat dar justiția nu-l poate pedepsi din lipsă de probe, iar oamenii nu ar îndrăzni să-l omoare. Omul crud și cinic prin excelență își va alege sfîrșitul după bunul lui plac.

După această fază a dezechilibrului începînd prin *taină* și sfîrșind prin *vină*, urmează faza tragică în sine, pe care am numit-o *ruptură*. Ruptura poate fi de multe ori o retragere în suferință sau în vină și atunci avem de-a face cu un gest tragic pasiv. Alteori se întîmplă un act năpraznic și atunci avem de-a face cu un gest activ. În „Gura satului“, Marta se rupe temporar de viață, izolîndu-se și trăind durerea de a nu-l fi putut avea lîngă ea pe Miron, oierul, flăcăul pe care-l iubea cu adevărat în taină. De cele mai multe ori actul tragic funcționează ca o pedepsire a răului făcut de mîna omului. Alteori, ca o imagine a tragicului în sine : Iorgovan din *Pădureanca*, moare strivit de roțile morii într-un moment de disperare pentru că Simina, care se depărtase de el, putea fi a altuia, iar viața lui rămînea fără de rost

în lipsa ei. Aici nu e vorba de pedeapsă ci de conjunctură tragică a neînțelegerii.

În nuvelele „Nuța“, „Comoara“ și „Budulea Taichii“, *ruptura* nu este o fază nici foarte gravă, nici definitivă. Pentru Nuța ruptura începuse cu plecarea ei de la țară într-o altă lume mai ostilă, a orașului. În casa rudelor în care fusese adusă nu se simțea străină pentru că o trăgea inima să muncească. Dar, într-un fel, era de fapt slujnica alor ei. Orfană bogată dar boicotată de rude, înrăinată în oraș, intrînd în niște încurcături fără importanță dar care iau o alură gravă în spiritul de decadență al orașului, dorind să-și recapete libertatea muncind de capul ei și nimerind într-un fel de salon de plăceri, invinuită mincinos de hoție ea fuge, evadează în spațiul curat al cîmpului și satului copilăriei. Simbolica acestei fugi este evidentă : *fuga de orașul care are aerul otrăvit pe care-l vor avea și Bucureștii Crailor de Curtea Veche*, în lumea sordidă a lui Pîrgu. După îndelungi hărțuiei, regăsindu-se într-un tîrziu cu omul iubit, Nuța se așează în tihna casei ei de la țară îngrijind gospodăria și copiii. Ruptura fusese temporară dar plină de suferință.

În *Comoara*, fuga lui Dușu la București ca să schimbe comoara în bani-hîrtii este și ea aproape o ruptură. Stanca singură acasă neștiind nimic e o grea povară pentru el. Orașul ne apare din nou cu o înfățișare degradată, loc al viciului și al corupției, care poate dauna unui om bun și curat la suflet. Reîntors, jefuit și umilit, Dușu se spovedește Stancăi care îl dezaprobă și se depărtează de el : altă fază a rupturii. Dar lepădîndu-se și de ultimul ban Dușu regăsește alături de Stanca liniștea de altădată. În *Budulea Taichii* mersul lui Nuța la învățătură are pentru prietenii săi, pentru părintele său, mai apoi și pentru dascălul Clăiță, sensul unei *instrăinări*. Temporară însă, căci Budulea Taichii se întoarce în sat să le devină folositor oamenilor.

Echilibrul se restabilește și liniștea se așează din nou. Orașul pare să rămână în pericol fie prin înstrăinare fie prin concepție.

În „Mara“, ruptura se produce mai întâi între părinți și copii. Persida fuge cu Națl afară din țară, despărțindu-se brusc de părinți. Când se întorc, trăiesc tot izolați, în singurătate și suferință. Căsnicia lor se șubrezește : a doua ruptură. În fine, pentru că părinții rămân părinți, când se naște nepotul toată lumea se împacă, viața reintră în cursul ei normal. Și totuși mai are loc o ruptură : viața lui Hubăr tatăl, ucis de copilul său nelegiuit Bondi, tocmai când bătrînul pornise să-și răscumpere vina.

Legea rupturii este mai întotdeauna pedeapsa.

În „Vatra părăsită“ ruptura este rezultatul unei invidii josnice. Ana, văduvă tină, își apropie un om căruia îi dă în folosință o moară veche și părăsită pentru ca el să-i lucreze pămîntul. Singură fiind, avea nevoie de ajutor și n-ar fi recurs în ruptul capului la fratele ei, om hrăpăreț, care spera să-i ia avuții. Zamfir, tînăr de abia ieșit din armată închele tîrgul și muncește aprig. Mai ales are de luptat cu apă din pricina căreia, în vreme de ploaie, nemaïdomolindu-se puhoiul, trebuia să sape un șanț. Muncea lîngă el Bucur, tatăl slujnicei Anei, Safta. Treaba mergea bine dar la o nouă inundație Ghiță, plin de invidie pentru folosul Anei, al lui Zamfir și al lui Bucur pleacă în toiul nopții să rupă zăgazul ca apa să inunde pămînturile. Numai că Bucur stătea de pază. După fapta sa, Ghiță nu mai poate da înapoi și încearcă să treacă de partea cealaltă a apei. Bucur îl ajunge, înțelege, dar nu-l lasă inima să-l vadă înecat. Luptîndu-se cu vijelia, mor amîndoi în vîltoarele apei. Iată și pedeapsa

pentru fărădelege dar și moartea nevinovată.

În „Moara cu noroc“, nuvela cea mai tragică, *ruptura* este și mai adîncă. Ghiță se decide să-l dea pe Sămădău pe mîna jandarmului Pinte. Ca momeală i-o lasă pe Ana. Avea ca mărturie banii primiți de el, dovediți ca furați cu ajutorul arendașului. Dar Lică pleacă la timp. Ghiță însă trebuie să ștergă pata, să-șiucidă nevasta, Rar omor atît de duios, lipsit de orice patetism : „*Ana, fă-ți cruce, fă-ți cruce că nu mai avem vreme*“, sînt vorbele simple ale lui Ghiță înainte de a-i implinta cuțitul. Sămădăul, uitîndu-și însă banii se întoarce. Asistînd la această scenă poruncește omului său să sloboadă un glonț în ceafa lui Ghiță.

Pedeapsă pentru necinstire și pedeapsă cu moartea pentru moarte. *Legea pedepsei* la Slavici e mereu prezentă („Taina Cimbrului“, „Mara“). Sămădăul, gata să fie prins de Pinte, își zdrobește țeasta de un copac. Pedeapsa și-a luat-o singur. În „Moara cu noroc“ tragismul este asemănător cu cel din teatrul clasic. Moartea e un dat căruia nu i te poți sustrage. Ana ar fi trebuit să plece, dar rămîne lîngă Ghiță. Mama ei plecase singură cu copiii. Sămădăul era bun fugit, dar își uitase banii și se întoarce.

În această fază a rupturii și a pedepsei Slavici este prin excelență un *moralist*. Oamenii lui știu să facă dreptate, știu să-și ia dreptatea. Când Mihu (*Gura Satului*) își dă fata după oier, cineva îi spune că rău face (Marta era logodită cu altul pentru că tot trebuia s-o facă) El răspunde simplu : „*Ei ! Mă fac ! Mă fac de rușinea tîrgului ! Mă fac de rușinea lumii ! Mie, urmă el aprins, nu-mi mai poruncește nimeni pe fața pămîntului ! Eu știu cît amar am răbdat !*“. Sau

Taşcă din *Hanul Ciorilor*, care va împărţi dreptatea: „*Sosit acasă, Taşcă s-a ținut de vorbă: a făcut socoteala și a despărțit cinstit ceea ce e al fetei de ceea ce e al lui*”.

Faza *reintrării în echilibru* — trecînd peste bune dar mai ales peste rele — este adevărata lecție a lui Slavici. După încheierea socotelilor, o dată cu răsplata dată după faptă, viața reintră, în mod firesc, pe făgașul ei normal. Moartea încetează să mai fie tragică, e doar liniștea de miine și uneori încă un mod de a tăinui cele mai cumplite împrejurări. După ce Iorgovan își dă sufletul în fața ei, „*Simina se dete îngrozită înapoi, se îndreptă, stete citva timp ca scoasă din fire, apoi se întoarce răpede, se uită prin casă, se duse de deschise ușa și strigă tare, dar cu glasul așezat și deschis: O luminare!*”

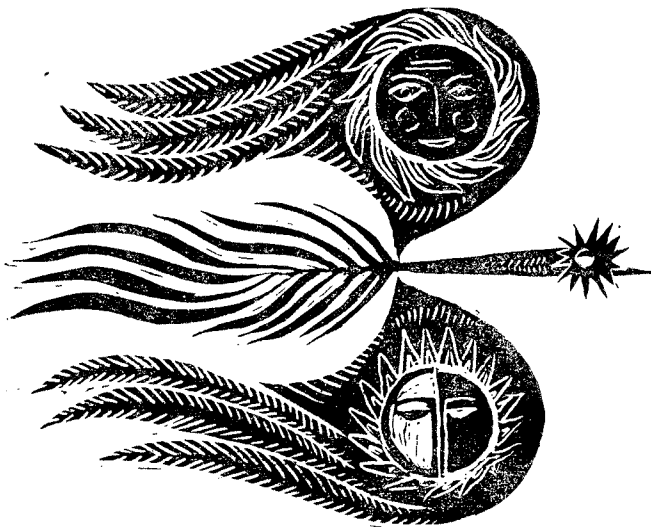
Moartea lui Ghiță și a lui Bucur din *Vatra părăsită* rămîne învăluită în taină: „*Iar din jos de sat, în dosul morii, unde viroaga dă-n*

matca Vedei, tocmai deasupra cotiturii, sînt cele două cruci puse pe un singur mormînt și știu toți copiii și o să știe și copiii lor că acolo sînt îngropați Bucur și Ghiță, care s-au încercat dîndu-și silința să oprească apa”. Sau, privind la ruinele casei arse, bătrîna din *Moara cu noroc*, pentru care adevărul, deși ascuns, era înțeles: „*ședea cu copii pe piatra de lîngă cele cinci cruci și plîngea cu lacrimi alinătoare. „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise! zise ea într-un tîrziu. Simțeam eu că nu are să iasă bine; dar așa le-a fost dat.... Apoi ea luă copiii și plecă mai departe*”.

Legile lui Slavici sînt cele ale marii simplități.

Dar rigurozitatea construcției nu este mai puțin adevărată.

Prozator de mare echilibru, Slavici își construiește lumea din fapte obișnuite, alteori cumplite, care cuprind adevărurile vietii.



petru popescu

brunea-fox: interviu sentimental

Am avut marele noroc să mă nasc într-o casă de scriitori. Mă jucam la patru ani sub masa de scris și de deasupra cobora, ca din Olimp, vocea tatălui meu și a lui Miron Radu Paraschivescu; treceam de-a bușilea pe sub genunchii de gigant ai lui Geo Bogza; mai târziu l-am întrebat odată pe Tudor Vianu ce înseamnă „fenomen“, și o asemenea întrebare la un copil l-a umplut de încântare: i s-a părut că vedea în ea un semn al nemuririi spiritului. Prin casa tatălui meu (care, vai, nu-și va scrie niciodată memoriile!) a trecut toată epoca literară și, de aceea, mă pot lăuda că am cunoscut pe unii de când mă știu. Una din luminile care strălucesc cel mai tare atunci când întorc capul ca să mă uit în grădina copilăriei, e a lui Brunea-Fox.

Il cunosc de copil, l-am tutuit copil, cu democrația inconstientă a vârstei, și îmi face și azi cinstea de a mă numi pe nume și de a se lăsa numit pe nume de mine. Mult înainte de a-l citi, vocea lui, cu inalterabilul accent moldovenesc, a fost pentru mine, copil, o lecție despre toate. Înalt și cu o ținută athletică, îmbrăcat vara în impecabile maiouri albe, Brunea-Fox, între mine și fratele meu gemăn, ne plimba prin lume. Eram la vîrstă cînd voiajul cu tram-

vaiul ne fermeca pînă la nebunie, cu cit era mai lung, Brunea-Fox ne ducea în Tei, unde ne simțeam pe altă planetă, ne explica taina concertului de broaște, se juca cu noi, ne învăța să inotăm. Pe stradă se oprea să vorbească, — dintr-un vechi obicei reportericesc — cu trecătorii, iar noi eram fascinați ca de un magician, prieten cu toți oamenii pămîntului. Dar pasiunea lui erau marginile, periferiile, lacurile. Acolo, odată cînd eram mai mari, întîlnind o turmă de capre, am văzut una cu clopot la git și cu ugerul băgat într-un fel de sac, ca iezii să nu sugă. Brunea-Fox ne-a explicat cu seriozitate că și caprele poartă sutien, nu numai doamnele, iar clopotul e ca să nu prindă șoareci. Avea talentul supra-realist de a spune glume fără să clipească și știa să ne plimbe prin București ca nimeni altul, povestind orașul, din calcan în calcan, din fereastră în fereastră. El mi-a deschis gustul pentru Bucureștiul despre care scriu azi, el care este un cunoscător fără egal al Capitalei unde nu s-a născut dar pe care a pus-o la microscopul ochiului de reporter și a cunoscut-o pînă în misterul biologic, din prima clipă în care a pășit în ea, la douăzeci de ani, acum cincizeci și patru de ani.

Dar deschidera gustului pentru București nu e singurul lucru pe care i-l datorez. Cu delicatețea și inteligența cu care ne-a plimbat de mină prin București, a ascultat și începuturile mele literare, comise cam pe la vîrsta de nouă ani, cînd scriam drame, „romane“ în versuri după modelul lui „Ovidiu“ de Alecsandri și romane-fluviu, de aventuri, după modelul lui Jules Verne. Le-a ascultat răbdător și serios și m-a sfătuit să scriu mai departe, mi-a criticat rimele prea facile, m-a învățat secretul punerii virgulei. Aproape nu există reflex literar pe care să-l am acum, în a cărui formare el să nu fi participat, cum multe din experiențele mele de viață s-au bucurat de sfatul lui. Iată de ce, compunînd acest text, fără îndoială că vibrez mai mult decît cei mai mulți cititori, care nu știu din Brunea-Fox decît scriitorul.

L-am cunoscut deci mult înainte să încep să-l citesc și cînd am început, mărturisesc că am fost surprins. Cel ce fusese atît de delicat și de poetic cu niște copii și care, ca prieten al mamei și tatălui meu fusese întotdeauna ireproșabil de fidel, de înțelegător și atent, mereu verificat la nevoie ca un admirabil sprijin, se dovedea, ca autor, nemulțumit și critic, plin de combativitate, chirurg necruțător al societății, neobosit ca un alergător de cursă lungă, gata mereu, dintr-un capăt în altul al țării să rupă masca de pe fața imposturii. Istoria literară așa îl prezintă pe Brunea-Fox: ca pe reporterul întemeietor, ager ca un detectiv, strict ca un om de știință, descriînd într-o frază limpede și amară o Românie a frămîntărilor și ceței, a muncii dar și a profitului, a bogăției dar și a furtului instituțional, favorizat de stat și apărat de poliție, o

România a fierberii pre-revoluționare, a stîngii intelectuale, a muncitorimii dornice să-și cîştige drepturile, și a speranței în viitor.

Firea lui moale și moldovenească, arătată nouă, copiilor (și care om născut în Moldova nu are talentul de a vorbi copiilor și darul de a prelungi o poveste?) era contrazisă în aceste pagini lucide, așteptate cu sufletul la gură, în timpul lor, de sute de mii de cititori ai unei excelente prese cotidiene, presa democratică a cărei tradiție o continuăm azi. Brunea-Fox mi-a arătat mai demult pagini de gazetă de pe vremuri, afișe care-i anunțau reportajele. Țin minte, între altele, unul zguduitor: lingă un gard splendid, ca un front de sulife de fier forjat înfipt într-un briu copios de piatră, o femeie în negru, cu o sarcină vizibilă, cu o privire năucă, cu o siluetă covârșită, ca un semn de întrebare: „Unde voi naște?” — întrebă afișul. Dedesubt tema: „Problema maternității în lumea nevoiașă. Drama mamelor fără asistență, fără domiciliu, fără ocrotire”. Cu altă literă, ca o schimbare de voce: „Un reportaj de Brunea-Fox”. Schimbarea literei era ca schimbarea vocii atunci cînd pome-nești un nume cunoscut, un nume de prieten și mai e nevoie să spun cît de cunoscut era Brunea-Fox, pentru cîți era scrisul lui scrisul unui prieten? „Această serie de articole apare în Dimineața” — se încheia afișul (în treacăt fie zis, iată oameni care știau și cum să scrie un reportaj și cum să-l lanseze).

Omul astfel așteptat era cel pe care-l știam de copii, cel pe care mai tirziu l-am găsit omagiat pe cărți cu dedicație: „Domnului Brunea-Fox, substanțialului și stilistului. T. Arghezi — 4 dec. 1930” — cuvinte pe un exemplar din „Poarta Neagră”, dăruit lui Brunea-Fox de exigentul, de destul de puțin amabilul altfel, Arghezi.

În noianul de dedicații, toate admirative (cărți cu dedicație, îmbujorat de plăcere, i-am dat și eu, firește), am văzut multe de la Geo Bogza, și unele referindu-se tocmai la arta reportajului, cu care însuși Geo Bogza și-a început remarcabila carieră. Pe „Anii împotrivirii”, de pildă, iată ce a scris Bogza: „Celui la care, în anii împotrivirii, mă uitam ca la un pisc strălucitor și ale cărui zăpezi de fantezie și humor au rămas la fel de pure, lui F. Brunea-Fox, cu o dragoste mult mai mare decît ar putea bănuși, din partea lui Geo”. Anul trecut, în iunie, el îi scria lui Brunea-Fox, pe o altă carte: „De fapt eu am vrut să devin reporter. De fapt, eu am vrut să-l imit pe Brunea. Dar nu am putut. Geo Bogza”.

M-am folosit de privilegiul de a cunoaște în de aproape aceste două piscuri și am fost indiscret. Dar a existat și mai există o specie de autori care nu și-au dat dedicații ca să se măgulească, să se cîştige reciproc, să se impace după o ceartă. Și le-au dat ca și cum ar fi scris niște scrisori definitive, niște ecuații sufletești. Ar trebui să învățăm, noi, scriitorii tineri, din aceste intimități care aparțin deja istoriei spirituale. În cîteva asemenea cuvinte poate încăpea o întreagă lecție de ținută.

Am fost deci bucuros și emoționat la ideea de a-i lua un interviu lui Brunea-Fox azi, cînd mă pot numi și eu scriitor și cînd lecția lui a dat roade în mine. Căci eu am crezut întotdeauna în proza adevărului, sinceră ca un reportaj, cum am crezut în acest oraș în care m-am născut. De aceea a vizita pe unii oameni înseamnă pentru mine a vizita niște surse. M-am dus din nou în casa din Schitu Măgureanu ca să-l găsesc pe Brunea-Fox neschimbat pentru mine. De fapt, ideea interviului, a unui interviu festiv măcar în aparență, îl îmbufna puțin, cum îmbufnează pe oamenii rămași tineri orice aniversare la care ei, sufletește, încă nu au ajuns. Cînd era tînăr, prin maturitate Brunea-Fox își depășea vîrsta. Azi, el e mai tînăr decît timpul pe care l-a trăit — paradox al personalităților creatoare.

despre terapeutică a humorului

B. F. — Văd că ai venit cu mașina de scris, ca să mă impresionezi. Să nu-ți închipui că ai să mă poți steno-dactilografia. Nu suport zgomotul ăsta mitraliat, îmi perforează gîndurile. Pune mîna pe condei, dacă vrei să notezi. Dar dacă nu te uiți în ochii mei, n-am făcut nimic, eu am nevoie de un interlocutor, nu de un scrib robot. Și nu-ți lua aerul ăsta de școlar silitor. Dacă vrei un interviu eminentement serios, nu ne înțelegem. Eu pe un interviu fără două-trei bancuri nu dau doi bani.

— Să facem unul cu bancuri, dacă altfel nu se poate.

B. F. — Fără bancuri, adică fără humor nu se poate nimic, nu numai interviul ăsta. Viața însăși nu e posibilă fără humor. Psihoterapia prin humor, asta propuneau de curînd niște savanți din America, speriați de marasmul în care se afundă societatea. Acest marasm, spuneau ei, provine din faptul că omul nu mai știe să rîdă, nici de alții, nici de sine — am citit asta de curînd, știi cum citeșc eu ziarele, rînd cu rînd.

Cred că e adevărat, și părerea mea e că în toți oamenii (asta o spun și despre mine) trăiește un clown refulat. Toți avem nevoie de bufonerie și nu numai s-o privim așezați în scaun, ci chiar să fim o parte din ea. De-a lungul istoriei, societățile consolidîndu-se și devenind tot mai ceremonioase, mai rigide, au persecutat sistematic, uneori chiar prin legi, vocația omului de a fi bufon. Supapa rîsului, cheltuirea prin rîs au fost adesea atacate de diversele specii de puritanism. După cîte știu, nu s-a descoperit nicăieri pe lume, nici măcar în vreo insulă pierdută din Pacific, un cult, o religie

dedicată risului. Religia și rostul dogmelor, în general, te învață să fii serios. Risul e suspect pentru mulți, ca un semn de inferioritate, de imaturitate. Invers, există prejudecata că omul serios, de calitate, cinstit, nu poate fi decit grav.

Gomez de la Serna, minunatul scriitor spaniol, susține că se poate aprecia gradul de sănătate al unei colectivități după ușurința cu care râde. El însuși, în „Le docteur invraisemblable“ prescrie unui bolnav, a cărui ascunsă indispoziție o reperează, o cură de ris. Pacientul suferea de insuficiența glandei ilarante, ca să spun așa, tot atât de necesară organismului ca și secrețiile tiroidale.

Cel mai feroce tiran al risului e războiul, și a trebuit să așteptăm marea eliberare — tu erai încă în scutece, dragul meu — ca risul să fie repus în drepturile sale, ca atâtea alte bunuri de care fusesem privați. Îmi vine în minte o întâmplare petrecută în 1945 la Cluj, al cărei nefericit erou a fost un cetățean de acolo, unul dintre puținii supraviețuitori ai lagărelor naziste. Bietul de el era în restanță cu risul de vreo două mii de ani și abia atunci, în zodia dezrobirii, și-a zis că-și poate îngădui un chiolhan de ilaritate, cum n-au mai văzut mileniiile mohorite. Și atîta a ris, atîta de tare a ris, la o comedie încît și-a dat sufletul în plin hohot, pe umărul unui spectator vecin. Nefericitul a fost victima bulimiei sale. Întărcat atîta vreme de veselie, s-a năpustit asupra ei ca un lihnit. Ar fi trebuit poate să știe că risul, ca și piinea, trebuie consumat cu măsură, după o îndelungă infometare.

Ei da, în momente de mari retriște colective, pentru ca risul să nu se piardă definitiv, trebuie pus la păstrare ca tezaurul prețios. În timpul războiului am asistat la un fel de serbare organizată la un orfelinat, unde totul era sărac: copii săraci în sală, copii săraci pe scenă, părinți săraci, bunici săraci, decor sărac și chiar bogătași săraci. Se juca o revistă cu și pentru cei mici. Din cînd în cînd intervenea ca un leit-motiv un cîntec. L-am memorizat. Dă-mi voie să ți-l cînt: „Hai să ridem, Ha! ha! ha! / Risul e sănătos, băieți / Vă poftesc să nu tăceți: Și-mpreună iac-asa / Hai să ridem, Ha! ha! ha! ha!“... Și toată sala a ris cu seriozitate, înțelegînd că risul e un exercițiu, o lecție ce trebuie învățată pe de rost, folositoare mine, în orice împrejurare: acasă în familie, la treabă în ateliere, pretutindeni unde e îndemnat să exprime mai copios bucuria de a trăi.

În fond, de ce mă duc la teatru? Ca să rid. Să rid de alții, de alți clovni, ca să mulțumesc clovnul nesatisfăcut din mine. Comediile lui Baranga, excelente, îmi oferă totdeauna prilejul. O viață întregă am făcut haz pe stradă, oprind trecătorii și vorbind cu ei. Țin minte că odată am văzut un om cu un topor în mînă. „Neică, dumneata trebuie să fii liber-cugetător, i-am spus eu, vād că ai luat barda ca să dai în Dumnezeu!“ Și n-a știut să rîdă de asta, n-a înțeles!

Fiindcă am pomenit de teatru : îmi place că acum se joacă Shakespeare altfel, fără pompă, insistându-se pe hazul lui inimitabil ; am văzut un spectacol de Peter Brook care m-a încântat. Era natural și frumos ca stampele vechi... În fine ce să mai vorbim, ca să mă întorc la humor, mi se pare o funcție socială foarte importantă, de care toți trebuie să țină seama. Vorba ceea : muștele nu se momesc cu otet, iar cine uită să facă haz de necaz a îmbătrînit.

Uite-așa fac și eu haz de necaz la vîrsta mea, și m-am certat astă-toamnă cu o cuconiță, fiindcă se speriasse de cățelul meu, care alerga prin parc cu nasul prin iarbă, cotrobăia, că doar e șorecar de vînătoare. „Duduie, i-am zis eu, cățelul e ascultător și dresat, scurmă prin iarbă fiindcă-mi caută mie o idee care mi-a picat pe-aici pe-aproape, că acum, dacă-s bătrîn, mi-e și memoria ca un buzunar găurit, pierd mereu cîte ceva !“.

... Stai să iau o aspirină : mă doare pieptul, poate de fumat, ori cine știe. Nu mă duc la doctor. Știi că una din armele din panoplia lui e să te sperie cu moartea. Eu nu mă tem de ea. N-o adulez, dar nici n-o afurisc. Mă port cu ea cavalereste și ea la fel. Și apoi moartea încă mi se pare o minune, și ca orice minune vreau să se întimplă pe neașteptate, nu să mă anunțe bolind. Pînă atunci, cu leacuri băbești, te pomenești c-o mai tîrasc o bucată de vreme.

despre reportaj

— Ai spus adineauri că citești ziarele rînd cu rînd. Nu te-ai plictisit, de atîția ani ?

B. F. — Deloc. Întîi că le citesc din invidie. Dau alții știri pe care le-aș fi putut da eu. Pe urmă, toată viața am învățat cîte ceva din presă și grație ei mi-am completat cu vîrf și îndesat escapadele făcute aievea în unele locuri de pe harta continentelor, călătorind cu gîndul, cînd nu s-a putut altmînteri, prin atîtea și atîtea alte meridiane ale globului, rămase, vai ! definitiv virgine pentru mine. Asta a fost forma mea de ubicuitate.

Dar a umbla nu evocă doar o noțiune de spațiu geografic, înseamnă contact cu oameni și locuri, adică cu realități interesante, necunoscute, pe care le poți descoperi oriunde, dincolo, aici la noi în țară, mai ales aici. Lucrurile acestea eu le-am detectat nu cu baedekerul, ci cu ochiul și curiozitatea reporterului. Și alții.

Dă-mi voie să fac apologia reportajului, pe care-l consider cel mai sigur detector de realități. Așa se explică de ce romancierii, nuveliștii care pe vremuri refuzau măcar să-l coopteze în panorama literaturii, îl folosesc nu ca un exercițiu marginal, ci ca un strașnic instrument de cunoaștere a vieții, a peisajului social. Acum vreo patru decenii, într-un interviu luat celebrului scriitor francez Paul Morand, venit în capitala noastră să se documenteze pentru o monografie romanțată a Bucureștiului, — a fost atunci de față și Ilarie Voronca — l-am întrebat ce l-a făcut să abordeze reportajul, incompatibil cu maniera lui literară, comparabilă cu pictura de șevalet pînă la un moment dat.

Mi-a răspuns că reportajul l-a familiarizat cu orizonturi necunoscute. Fără el n-ar fi putut lua contact aievea cu România, de exemplu, pe care Occidentul o situa eronat chiar și sub raport geografic. Reportajul i-a oferit prilejul de a se reabilita. L-a ridicat de pe scaunul cabinetului de lucru și i-a dat brînci în lume. Grație lui priveștiștile nu mai erau fantasmagoriile lanternei magice desuete, oamenii nu mai purtau travestiul din litografiile și albumele ilustrate, vetuste. Reportajul l-a apropiat de peisaje și oameni din Scandinavia, Africa, America, care acum figurează în volumele sale... Altminteri — zicea Paul Morand — le-ar fi descris din birou, ca scriitorii sedentari din secolul trecut.

Știi de ce ți l-am pomenit pe Morand? Pentru că, spre deosebire de alți scriitori parizieni care au luat-o razna după primul război mondial de-a lungul și de-a latul planetei — romancierii, poeții, esești — Morand era cel mai puțin predestinat pentru acest gen plebeian de literatură, reportajul. Aparținînd burgheziei înstărite, oxfordian, monden, pregătit pentru cariera diplomatică, însurat cu o prințesă româncă, intrat în cîmpul literaturii franceze cu o carte de poeme simboliste, cu romane din culisele Operei și saloanelor, scrise elegant și cu o imagistică bogat colorată — nu era, precum vezi, format pentru aventura reportajului. Și totuși...

— Ai făcut aluzie și la alți scriitori francezi din perioada aceea, care au luat drumul reportajului. La cine te referi?

B. F. — La mulți: André Gide, cu reportajele lui din Spania, din timpul războiului civil, cronicile judiciare, cărțile de drumeție africană. Și alții: Georges Duhamel, Blaise Cendrars, Pierre Mac Orlan, Luc Durtain, Joseph Kessel, Cocteau... Mai sînt, dar nu-mi vin în minte. Cărțile lor ne-au adus inedite și fremătătoare revelații despre lumea privită de aproape, ne-au dezvăluit extraordinare aspecte ale clocotirilor ce și începuseră să frămînte popoarele prin repercusiunea formidabilelor zguduiri sociale ce și-au avut epicentrul în Rusia revoluționară.

— Dar scriitorii noștri ? Cum au tratat reportajul ?

B. F. — Cu interes, ba chiar unii, care dețineau un loc de seamă în galeria literaturii noastre dintre cele două războaie, l-au practicat cu pasiune. Mă gândesc la Cezar Petrescu, la Zaharia Stancu, la poetul Adrian Maniu — acest prim reporter arheologic al Sarmisegetuzei, la Camil Petrescu, la Ion Vinea — subtil și pătrunzător cronicar parlamentar, la Geo Bogza, Tudor Teodorescu-Braniște, Eugen Jebeleanu — explorator al periferiilor mizerabile, Mihail Sebastian — excelent reporter judiciar, Ion Călugăru, Ionel Teodorescu, cu reportajele sale sportive. Și pentru poet reportajul a fost un teren de investigație plin de surprize telurice. Mă gândesc la Voronca și mai ales la Gheorghe Dinu, care a găsit în reportaj — și mă mândresc a-l fi călăuzit — un splendid debușeu pentru poemul lui avangardist sincronizat cu aspirațiile sale revoluționare.

Odată, la un banchet pe care conducea „Adevărului” l-a dat la restaurantul „Luzana” lui Liviu Rebreanu cu prilejul apariției „Răscoalei” în editura întreprinderii din Sărindar, — uite o poză de la festinul acela, mă recunoști ? cel de lângă mine e taică-tău, ceilalți sînt Alexandru Sahia, Horia Roman, Mircea Grigorescu, Constantin Graur, Emanoil Socor, Braniște — marele romancier a făcut o „coserie” despre jurnalistică și literatură. Spunea, îmi amintesc, că dacă nu fugi din turnul de fildeș, dacă nu sari din el, dacă nu cazi în cap, cu riscul sinuciderii, către forfota vieții de jos, n-ai nici o șansă ca prozator. O asemenea cădere, care poate avea ca efect o înălțare artistică, este educarea prozei prin gazetărie, prin reportaj. Reportajul — a spus Rebreanu, nu din complzență pentru meseni — e marea artă, e arta cea mai grea, pentru că trebuie să miște pe mulți fără să fie sărac în gândire, să oblige la meditație fără să fie teoretic, să emoționeze fără să fie lacrimogen. Ca orice gen limitat, el îți dă posibilitatea, și uneori te obligă, să fii genial, ca să exprimi totul în puțin și să faci lumea din nimic.

— Vasăzică, pentru tine reportajul e totul.

B. F. — Da, dar ar trebui să fie și pentru tine, dacă pretinzi că ești realist, și pe urmă reportajul, de la etimologia cuvîntului, ne duce la reproducerea vieții așa cum e, adică la arta scriitorului care știe să vadă și știe să scrie, mă rog arta adevăratului scriitor. Scrie reportaj, ai să cunoști lumea. Eu așa am cunoscut-o, luînd-o razna prin orașe, prin sate, cu carnetul în mînă, pînă cînd realitatea visată, inchipuită, citită, a devenit realitatea trăită, pipăită, ciupită, strînsă în brațe, adică viața. Vezi tu, din fotoliu viața se distinge prost, distanța topește nuanțele într-o singură culoare, care adesea e un roz foarte înșelător.

Pentru că presa apropie de viață (dacă presa e bună, firește), ea are cel puțin tot atâta rol de „inițiere“, în sens spiritual, cât are și de informație, de aceea și face parte presa din cultură. Nu-i suficient faptul divers, dacă nu fecundează gândirea, dacă nu formează omul — el trebuie deci ales cu grijă, și prezentat cu adîncime. O știre prost scrisă distruge evenimentul care a creat-o. Și pe urmă ziarul, ziarul bun, e mai mult decît o colecție de știri, e o lume spirituală. Așa era pe vremea mea, și cred că așa ar trebui să fie și azi. De pildă, în provincie, pe vremuri erau oameni care citeau cu sfințenie un jurnal, ca pe o Biblie, nu numai fiindcă n-aveau altă distracție, ci fiindcă ziarul era pentru ei viața, gândirea, lumea, se identificau total cu presa pe care o citeau, ea le dicta gesturile, în politică, de pildă. Mulți oameni cu carte, în provincie, citeau și cite o gazetă străină. Țin minte, de pildă, un contabil de la Botoșani — parcă-l văd — care avea cărți de vizită așa: „Iosif Gherțovici“, și dedesubt, ca identitate, „abonat la „Neue Freie Presse“.

„Neue Freie Presse“, gazeta vieneză democrată, a avut un imens răsunet, și la noi, și în întreaga Europă. Între altele, a luat parte la polemica internațională care s-a dus în jurul cazului Dreyfus, exista un cult pentru presa bună, dar presă bună înseamnă gazetari care cunosc viața.

— Ce înseamnă un gazetar care cunoaște viața ?

B. F. — E acela care nu caută pretexte s-o ocolească, pentru că viața nu e așa cum ți-o închipui din redacție — comodă, surfzătoare, mirosind a apă de trandafiri. Gazetarul care ezită s-o abordeze de aproape, ca să-și menajeze ciuboțelele, nasul, răbdarea, gusturile estetice, n-o va cunoaște niciodată. Și apoi oamenii nu sînt oricînd dispuși la taciale, la confidențe așa, hodoroc-tronc, pentru că ești ziarist. „Ia mai lasă-mă în pace, domnule, nu vezi că am treabă, că mă preocupă problemele mele, că n-am chef pentru chestionarul dumitale ?“.

Așa că, în ce mă privește, nu-i deranjem cînd erau prinși de muncă, care, oricît ar vrea s-o pastelizeze unii, e acaparantă, dură, epuizantă. Așteptam — vorba lui Creangă — momentul cînd munții nu se bat în capete, cînd poți trece printre ei ca să ajungi la sălașul Smeului. Așa trebuie procedat, din respect pentru actul muncii, din respect pentru omul care o săvîrșește.

Cîndva, într-un oraș de provincie, vara, m-am oprit pe stradă ca să-l întreb pe un pavagiu care repara caldarîmul, ceva referitor la ceea ce făcea, o întrebare de genul stereotip: „Grea muncă, tovarășe!“ Era o zi flerbinte, copleșitoare. Omul ingenunchiat peste bolovanii pe care-i orînduia, nici n-a ridicat capul, nu mi-a răspuns nici măcar cu un mormăit. Altă dată, de mult, să tot fie vreo

patru decenii de atunci și mai bine chiar, în bazinul portului din Constanța m-am ținut de un scafandru să mă ia cu dinsul în adîncul apei. Era obosit, trebăluise nu știu cîte ceasuri și nu-i ardea să se erijeze în profesor pentru capriciul unui reporter avid de aventuri insolite. Și atîta l-am pisat că a cedat. În silă. Mi-am îmbrăcat costumul, m-am încălțat cu bocancii cu talpă de plumb de zece ocale, mi-am pus casca și am coborît. Ce să-ți spun, m-au tras afară aproape leșinat. M-am ales și cu o surzenie la ureche, de care n-am scăpat pînă azi.

Ehei, altfel se întîmplă cînd omul și-a isprăvit munca, a lăsat din mîna sapa, barosul, perforatorul. Atunci e mai accesibil, mai sociabil s-ar zice, cu pisălogii. Altfel se destinde la un pahar de vin, la o snoavă. Asta înseamnă pentru reporter, în sens rentabil, cheltuială de timp și în sens mai puțin sau deloc rentabil, cheltuială... bănească. Chestia asta îmi dădea de furcă la decontare, pe vremea cînd scriam la „România liberă”. „Dar țuica nu costă?” — îl întrebam pe simpaticul administrator, strict pe capitolul speze — „îți închipui că pe un miner, un sondor, sau un simplu baci de stîină, îl poți îmbia la vorbă cu apă minerală?”.

Pe scurt, gazetarul trebuie să știe „să se bage”, să fie indiscret cînd trebuie, altfel nu află nimic. Reportajul, în fond, e o indiscreție, uneori genială. „Le journalisme mène à tout, à condition d'en sortir”, spunea Tardieu. Și eu pot spune, parafrazînd, că reportajul poate cuprinde totul, cu condiția de a se depăși pe sine. E vorba de o depășire morală, pe care o permit perfect exigențele „fizice” ale reportajului.

— Atunci, ce e cu adevărat reportajul ?

B F. — Din moment ce admitem ideea depășirii, mai putem răspunde ca la școală ? Cum vezi, cei ce au practicat ani de zile reportajul și s-au lansat prin el, azi vor să facă literatură mai „serioasă”. Au ars, în fond, ce-au adorat, au renegat genul care i-a născut. Poate că sînt mai serioși, dar nu-s mai fericiți. Unii spun că nicidec odată n-au părăsit reportajul, că-l continuă în romanul realist. Dar am răspuns mai bine la întrebarea asta, în 1934 dacă nu mă înșel, în „Vremea”, tot unui interviu, luat de... Geo Bogza ! Atunci, din pasiune pentru reportaj, îi mărisem sfera atît de mult, încît ajunsesem să-l includ în ea și pe Homer, pe care l-am declarat un mare precursor, cu reportajul de război Iliada, și cel de voiaj, Odiseea, amîndouă în cînturi, adică „seriale”. Geo a scris atunci despre mine și m-a lăudat foarte mult, a spus că prin mine reportajul s-a rupt de formele stupid festive, de stilul sec, proces-verbal de poliție, și că am adus la lumină o lume necunoscută (lumea bieților mahalagii, pe care mai apoi, fiindcă devenise la modă, s-au

apucat s-o bîntuie toți, și unii o bîntuie și azi, referindu-se tot la acei ani).

Arghezi, care a fost întotdeauna extrem de binevoitor cu mine, a zis că am scris cu o peniță de aur, cu o cerneală de aur. Alții, destul de cunoscuți, s-au declarat și ei impresionați de genul de presă pe care îl sprijineam eu. E vorba în fond de o optică, optica adevărului. Asta e singurul lucru sigur. Reportajul e în fond o convenție, o ficțiune, un mister. Numai reporterul există, și vocația lui, talentul lui de a descoperi viața, curajul de a scrie, lupta de a tipări adevărul.

— Cred că așa ceva nu poate înțelege toată lumea

B. F. — Cred și eu că nu poate. Mai ales aceia care privesc viața de la fereastră. Îmi vine în cap o întâmplare cu tîlc. Îndată după război, se tipărea la noi o revistă în franțuzește pentru străinătate. Secretarul de redacție știa franțuzește, asta era singura lui calitate, altfel n-avea ce căuta în presă (de atîtea ori în gazetărie sînt oameni care n-au ce căuta acolo, care n-au venit din vocație ci pentru că trebuiau plasați). În fine, secretarul mi-a cerut să scriu un reportaj despre niște descoperiri arheologice senzaționale, de la Constanța. Stîrniseră vîlvă. Erau primele descoperiri din 1950 mi se pare, făcute de Vasile Canarache, vechi prieten și fost în tînețe reporter la „Dinmineața”. Acceptasem și eram gata să plec pe teren, cînd m-a oprit din ușa: „nu ne dați dinainte așa, o schiță, un proiect, cam ce o să scrieți?”. Am fost absolut uluit. Nu știam ce să răspund. Se vedea că acest om nu știa ce este un reportaj. Poate că nici nu citise vreunul în viața lui. Vroia să aștern pe hîrtie cele văzute de mine la Constanța, a priori, înainte de a le vedea aveau la fața locului. Nu m-am mai dus, firește.

Asta e o întâmplare cu un sens mai general. Literatura nu se face de către redactori, ori de către secretarii de redacție, cum nu se face nici reportajul. Dar vai, literatura nu se face nici de către critici. Unii critici sînt pur și simplu rentierii romancierilor. Ce ar deveni ei dacă romancierii ar înceta să scrie? Și tocmai pe criticii de acest gen soarta îi face funcționari, îi pune să hotărească în cultură, în teatru, în cinema, îi așează în redacții și edituri. Nu știu dacă pentru toți asta are cel mai bun efect.

Poate că mă înșel, eu văd lucrurile bătrînește, dar întotdeauna, ca cititor și ca om nu m-am putut dezbăra de un anume maniheism — bine-rău, alb-negru, îmi place nu-mi place. Așa judec și azi și un om și o carte. În orice caz eu nu m-am comportat niciodată ca un critic și cînd ceva nu mi-a plăcut, m-am ferit s-o spun autorului în față. Poate e o greșeală, dar eu nu cred că putem ajuta scriitorul sfătuiindu-l doctoral. El scrie bine, ori rău, fără ajutorul nostru, și de îndreptat, dacă e să se îndrepte, tot singur se îndreaptă. Une-

ori, o anumită critică poate demoraliza în așa hal, încît unii pot părăsi o literatură pentru care nu erau mai puțin dotați decît alții. Iar dacă cineva e nedotat de-a binelea, timpul și lipsa de interes a cititorului i-o arată mai drastic decît orice cronică literară. Eu am mers pînă acolo încît, simțind că e nevoie de o vorbă încurajatoare la un tînăr în care aveam încredere, l-am lăudat chiar dacă îl citeam în grabă și pe sărite. Așa bun samaritean, am stîrnit indignarea severului Geo Bogza, care s-a certat o dată cu mine fiindcă elogiisem pe un scriitor — ne întîlnisem cu el la Șosea, unde ne plimbam — pe care nu-l prea citeam, și Geo mi-a spus că de acum înainte se va îndoi de fiecare dată cînd îi voi spune și lui că l-am citit și că mi-a plăcut. Eu îl iubesc mult pe Geo, pentru constanța în sentimente, pentru bogăția sufletească, pentru partea lui dulce, lirică, neprevestită de înfățișarea lui publică, intransigentă și judecătoare. Dar trebuie să știi să cobori în sufletul omului. Sufletul lui Bogza, adînc ca o sondă, ascunde în el mari filoane. Acestea sînt, în fond, filoanele operei. Dar nu era vorba de asta: ne-am certat atunci, am luat-o fiecare pe un trotuar și ne-am împăcat firește peste puțin în piața Victoriei, dar eu tot nu m-am schimbat, tot așa mă port.

— Sar de la una la alta. Cum îți place să fie un roman ?

B. F. — Băbește răspunzînd : să fie nou, original, bine scris. Și dacă se poate, într-o epocă de uși deschise, să nu le forțeze pe cele mai scîrțitoare, ci pe cele unse mai bine. Și să-mi descopere iar lumea. După mine, un roman realist trebuie să-mi ofere realitatea, însă în forma ei unică, originală, zguduitor transfigurată. Altfel, un roman realist care nu-mi dă decît realitatea plată e un trist pleonasm. O dublură seacă, așa ca în oglindă. O copie cu indigo la mașina de scris a vieții. După zecile de mii de romane care, în rafturi pline, ar putea înconjura ecuatorul, e greu să invenți motive noi, orice teme și se par cunoscute, orice tip de personaj are precursori. Dar, slavă domnului, omul are o constanță, o permanență. Datele nobile din el rezistă. Rezistă și generozitatea, și instinctul muncii, și iubirea de aproape, și lupta pentru perpetuare, și vocația artistică, și năzuința înscrierii în istorie. Rezistă și naturalețea, chiar dacă societățile urcă din treaptă în treaptă, tot mai sus. Talentul și forța de transfigurare a scriitorului sînt menite să arate ceea ce e schimbător, progresiv, în societate, și ceea ce e etern, rezistent în om. Societatea evoluează și evoluează și omul cu ea. Dar datele umane nu sînt distruse de goana ne bună a tehnicii și nici zborul pe lună nu ne-a răpit sentimentele umane cele mai banale, cele mai cunoscute și mai previzibile și, după mine, cele mai frumoase. Uite, eu cred că nu trebuie să ne temem că omul va fi vreodată biruit și dominat de mașină. Umanitatea îl va ajuta

în această luptă, dacă ea se va da, și omul va învinge. Dar cu o condiție.

— Care ?

B. F. — Omul să nu-și piardă capul, amețit de propriile lui succese. Să nu se zăpăcească. Să se umilească, să se smerească, cum zice Dostoievski. Adică să nu-și piardă simplitatea, generozitatea, firescul. Calitățile care l-au deosebit, o dată cu rațiunea, de restul naturii.

— Din cartierele bucureștene pe care le-ai explorat ani de-a rândul, uliță cu uliță, care ți-a rămas mai întipărit în amintire ?

B. F. — Calea Griviței. Cu ea mi-am început, în 1923, în „Gazeta nouă“, și în 1925, în „Dimineața“, lunga mea hoinăreală prin mahalalele bucureștene. Deh... s-au scurs o leacă de ani de când o cunosc. Mă văd tropăind cu vechiul meu tovarăș de reportaj, Bermann-fotograf, prin ulițele de clisă, chioare, unde căderea nopții eră ca o poartă hermetică. Nici tu felinar, nici tu vardist întruchipind în prezența lui veghetoare, contrapondera durerilor neastimpărate ce-și adunau legiunea, o dată cu amurgul, în străzile cu aceleași nume : Georgescu I, Georgescu II, Georgescu III etc. Acolo, la răscrucea huditelor aliniate acum, pavate, se întindeau gropile lui Ouatu, tablou supraviețuind doar în memoria lui nea Ioniță, bătrîn acum, circiumar pe atunci, și în aceea a reporterului ce i-a notat cîndva curiozitățile. Adică dulăii sburliți și sălbateci, năpădiți pe hoiturile în descompunere, munții de gunoaie, tinichelele și cutiile de conserve din care vagabondul își clădea „bidonville-ul“, culegătorii de zdrențe, porcii... Peisaj de zalhana și vidanjerie. Pe locul de pomină, nivelat, huzurește astăzi o grădină căreia localnicii îi zic parc, cu bănci, copaci, se înalță imobile moderne.

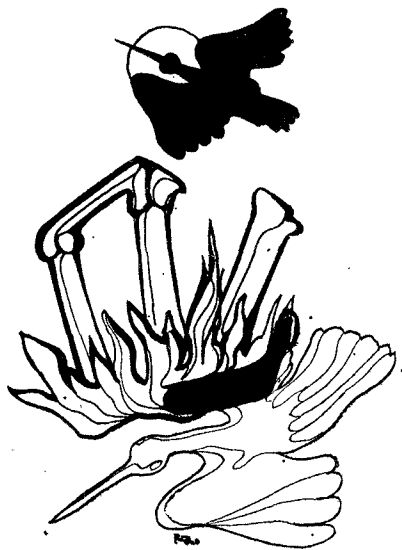
Ceea ce mă impresiona mai tare erau, în partea dinspre Gara de Nord, căsuțele înșiruite una lângă alta, de-a lungul șinelor, la cîțiva metri de linia ferată. Despre cei care locuiau în ele, am scris în „România liberă“ din 1947 un reportaj pe o întreagă pagină de gazetă. Dă-mi voie să-ți citesc un pasaj :

„Admirabilă și oțelită populație ! Oamenii și-au durat existența pe malul trenurilor, pe faleza huruitului. Robotesc, mîncînd, procrează, se hodinesc în plină inundație sonoră. Zilele și nopțile lor sînt learcă de sgomot, innoată și plescăie în sgomot. Și nu se resimt. Rîd și gem, cîntă și oftează ca semenii lor din cartierele moderne, îmbălsămați în apartamente cu uși capitonate și cărămidă refractară. Viață traversată de vagoane, străpunsă de locomotive chiuitoare. Acceleratele trec prin gura locatarului, prin beregata lui, la ora dumaticatului ; peste somnul lui fuge ca o urechelniță cu numeroase picioare, Rapidul ; ceasul lui de dragoste e ca o tam-

ponare și ceasul de durere, ca o deraiere. Am văzut aici o lehuză în dordora facerii. Aștepta Expressul ca pe un spasm care să-i ușureze „expulzarea”. „Haide! — o îndemneau suratele strinse în jurul patului. „Să treacă Acceleratul de 11“ — gema lehuza“.

Era un cartier agitat, bîntuit de figuri și temperamente sui-generis, care foiau în preajma Gării de Nord, unde existau tot felul de birturi, cîrciumi, case clandestine cu paturi de închiriat. Și pe oamenii aceia i-am cunoscut. Cînd trec uneori prin cartier îmi apar în minte. Li revăd.

Vezi tu? Viața unui cartier se fixează cu vremea, potolită, în jurul unui nucleu, singurul rămas fierbinte, incandescent. Oricît l-ar acoperi progresul înfășurîndu-i dogoarea, din cînd în cînd svicnește duhul tăinuit. Dintr-o nimica. Într-un chiot, un gest, o vorbă, un zîmbet. Așa descoperi urma universului de ieri. Așa readuci în actualitate, cu ajutorul cîtorva picături din elixirul amintirii, o imagine amorțită numai, nu îmbătrînită. Nițică răbdare doar. Căci Calea Griviței nu palpită numai în trenurile ce săgetează fără odihnă, în lumea ce trece de la o zonă la alta peste paserelele negre ce domină șerpăria liniilor ferate. Nu palpită numai în echipele muncitorilor îndreptîndu-se spre atelierele cuprinzătoare, în furnicarul gării, în activitatea ei comercială. În mașinăria ei, mai sînt și alte piese, secundare desigur, literare, mărunte, dar care dau obiectului un anume freamăt, că tic-tacul ceasornicului de buzunar. Și mă întreb — scriam atunci — cum o voi recunoaște mîine, cînd i se va mistui în trecut și acest „semn particular“ Căci mîine, și oameni și străzi vor fi tineri, scoși din amintiri, pregătind altă amintire, care de la dînșii purcede ...



alexandru george

Șerban Cioculescu: „aspecte literare contemporane”

La aproape o lună după ce toată ginta literară și mai ales confrății de critică fatalmente mai tineri l-au sărbătorit pe Șerban Cioculescu pentru împlinirea celor șapte decenii de viață, apare mult așteptatul volum al maestrului: *Aspecte literare contemporane*, prin diligențele cam întârziate dar nu mai puțin laudabile ale editurii „Minerva”. Să nu scăpăm împrejurarea fără a spune, în stilul ironic de atâtea ori manipulat de autorul cărții, că toată sărbătorirea a semănat cu o ciocnire de pahare în sec, după care convivi au fost trimiși acasă, urmînd ca festinul să se completeze cu substanță ulterior. Noi înșine am contribuit cu un articol despre care nu credem că ar avea alt merit decît acela că a fost primul și acum vom căuta să judecăm mai mult cartea de curînd a părută decît activitatea întregă a

criticului. Să nu uităm că la un scriitor ceea ce contează e ceea ce scrie, fapt la care cronicarul e obligat să se aplice, așa că, prelungind comparația potatorică, vom spune că, în cazul domniei sale, spre deosebire de banchetele anuale ale „Junimii”, mîncarea e temelie, iar băutura numai fudulia.

Și ne grăbim să arătăm că *Aspecte literare contemporane* reprezintă una dintre cele mai substanțiale lecturi pe care le poate oferi literatura noastră critică. Volumul acesta compact și elegant deschide calea adevăratei considerări a operei de critic a lui Șerban Cioculescu, în forma ei aplicată, vie, imediată, despre care generația actuală de cititori ai săi nu are o idee prea precisă. O serie de articole și de studii pe care cu greu le puteau găsi chiar frecventatorii presei din epoca 1933—1947

stau acum la dispoziția cititorului și ne dau posibilitatea să încercăm unele considerații mai bine întemeiate cu privire la activitatea sa în genere.

Dar să nu ne lăsăm înșelați de aparențe. Volumul de față, oricât de amplu, nu cuprinde toată activitatea de cronicar literar a lui Șerban Cioculescu, începută cu un deceniu mai devreme și mult mai extinsă chiar pe spațiul în care se încadrează actuala culegere. Au fost lăsate pe dinafară o serie întreagă de articole, alcătuiră volumului făcându-se după un criteriu selectiv încă nerevelat. O prefață cu un minimum de lămuriri ar fi fost necesară. Altfel, sîntem îndrituiți la tot felul de presupuneri. Nu știm, de pildă, de ce au fost excluse toate articolele privitoare la Eminescu, apărute în decursul anilor, începînd cu acelea care examinează edițiile de opere (Const. Botez, în „Rev. Fundațiilor” I, 1934, 1; M. Dragomirescu, idem, IV, 1937, 10; Al. Colorian și Al. Iacobescu, idem, VII, 12), traduceri la lui L. Barral (idem II, 1935, 2), volumele omagiale (*Comemorări*, idem I, 1934, 11) și pînă la acel mic dar capital eseu *Universalism literar* („Lumea” I, 3, 1945) în care discuta problema situației poetului nostru în cadrul literaturii universale. Să se fi considerat că ele au îndeplinit un simplu oficiu în epocă, perisabil prin natura lui de contribuție documentară? Dar măcar un model de astfel de analiză temeinică ar fi trebuit să ni se dea, spre a exemplifica ce e aceea analiză pe text și pe manuscrise, o operație în care criticul e un adevărat maestru. Au fost reținute însă discutarea traducerilor lui Al. A. Philippide din Hölderlin, Novalis, Mörike și Rilke, în *marginea unei traduceri* „Rev. Fund.” VIII, 1941, 6, în volum la p. 95, sau tălmăcirile din Rilke ale lui E. Jebelianu, G. Fonea și Maria Banuș *Poezia lui Rilke în românește*, p. 209).

De ce au intrat acestea și nu și altele? — „Infern și maledicțiune!” vom spune și noi, ca perso-

najele melodramelor din veacul trecut, folosindu-ne de expresia ironică a criticului în fața unui procedeu care-i procură mari nedumeriri (p. 235). Și, ca să încheiem acest capitol al mirărilor, vom spune că e pentru prima oară în cariera noastră de cititor de cărți cînd un volum ne surprinde pe la pagina 700 cu un... *Cuvînt înainte*. E de bună seamă o introducere la o rubrică pe care criticul o inaugura la vreo revistă: e un text dintre cele mai importante, poate că ar fi putut sluji de prefață chiar actualei antologii. Publicarea lui, într-o anumită formă, era de toată oportunitatea, dar tot atît de necesare ar fi fost unele lămuriri.

Volumul se alcătuește din trei tipuri de articole. Unele sînt cronici, recenzii la cărți de cîrînd apărute, ceea ce constituie negreșit partea cea mai puțin cunoscută din activitatea de critic a autorului, care în ultimile două decenii s-a dedicat „revenirilor” asupra unor subiecte și probleme dezbătute, abandonînd de fapt critica aparițiilor curente. Ceea ce M. Sebastian numea, aplicînd lui Ș. Cioculescu o vorbă a lui Sainte-Beuve, „postul său de fiecare săptămînă” (*Essouri-Cronici, Memorial*, p. 473) este ilustrat cu strălucire de aceste pagini, negreșit de primă instanță, dar conținînd judecăți precise, acute, peste care nimeni și nici criticul însuși nu a putut reveni decît cu unele nuanțări și corecturi. Exprimarea categorică și concisă predomină în acest fel de texte, în care criticul se limitează la o carte a cite unui autor despre care poate reveni altă dată cu o judecată de ansamblu. Iată cîteva asemenea judecăți: Despre romanul *Ochii Maicii Domnului*: „Tudor Arghezi rămîne în roman desăvîrșitul artist al broderiei: pe podul palmei, liricul invăpăiat de sentimentul care-l stăpînește, neputînd să i se subordoneze sau să i se adapteze”. (p. 301) Despre Hortensia Papadat-Bengescu: „Logodnicul este o capodoperă de plicti-seală. Cititorul de romane moțăie

treaz în timpul lecturii. *Jumătatea a doua a cărții se scurge fără să se petreacă nimic. Iar prima jumătate este fastidios de neinteresantă [...] Logodnicul e un roman semnat de H. Papadat-Bengescu, în care nu o recunoaștem în cea mai mică măsură*" (p. 301—302). Despre Constant Tonegaru: „Cred că nu mă înșel relevînd în Constant Tonegaru pe poetul cel mai înzestrat dintre tinerii viși în ultimii cinci ani” (p. 237). Despre Donna Alba de Gib Mihăescu: „Gib Mihăescu se confirmă încă o dată ca maestrul conflagrațiilor erotice, pentru unii necruțătoare, care prăbușesc în crimă sau zmintea, pentru alții izbindătoare, care înalță masculinitatea la potențialul cel mai ridicat. Un ced modern al bărbăției, neînfricoșat de consecințele ultime ale goanei hăituite după femeie, este romanțierul *Donnei Alba*” (p. 308).

Din acest sector care-l definește atît de bine pe Șerban Cioculescu au fost excluse totuși atîtea pagini care ar fi putut intra în volumul de *Aspecte literare contemporane*, încît neputînd să găsim o justificare criteriilor prea severe de selecție vom adăuga că acest fapt se întîmplă tocmai în paguba criticului despre care acest volum trebuia să ne dea o imagine cît mai completă. Judecînd numai după ce ne oferă el, s-ar putea ca cititorul să creadă că, de pildă, ultimul său cuvînt în ceea ce-l privește pe Camil Petrescu e fraza următoare: „Camil Petrescu e un notoriu megaloman, a cărui activitate a scăzut calitativ și cantitativ, de cînd s-a lăsat năpădit de complexul grandorii și de mania persecuției. [...] Cea mai mărunță și îndreptățită obiecție critică exasperează în Camil Petrescu impresia patologică a unei conspirații universale” (p. 707) Or, cititorul din zilele noastre nu are de unde să cunoască lunga serie de cronici publicate de Șerban Cioculescu în „Adevărul” și în care comenta de multe ori entuziast toate volumele pe care autorul lui Danton le-a făcut să apară între 1930—1933. Cum asupra lui

Camil Petrescu criticul n-a revenit cu un studiu de ansamblu (ca în cazul lui Rebreanu, Lovinescu, Bogdan-Duică, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban,) cîți dintre cititori se vor mai duce să dezgroape aceste articole față de care autorul lor însuși s-a dovedit atît de sever? Mai e nevoie să spunem că inșiși studioșii operei acestui scriitor nici nu pomenesc de ele?

Din grupa a doua de articole, care se referă la personalități cu activitatea încheiată și care pot suporta o judecată de ansamblu, omisiunea cea mai regretabilă ni se pare studiul amplu publicat la moartea lui Ibrăileanu („Rev. Fund.”, III, 1936, 5). Dar cele care rămîn sunt totuși suficiente pentru a defini demersul critic al autorului într-o altă ipostază. Sînt tot niște pagini de critică, dar nu în același stil slobod, uneori ușor polemic, dacă nu împotriva celui în cauză în tot cazul împotriva unor opinii curente despre acesta. De data aceasta predomină a anumită gravitate a tonului, tendința este expresia sintetică rezultînd dintr-o perspectivă care depășește instantaneul critic. Investigația critică se face cel mai ades paralel cu o incursiune istorică în activitatea celui în cauză, producîndu-se nu de puține ori date la acea oră inedite, sau trecute cu vederea de alții.

În sfîrșit, ultimul sector al volumului cuprinde articole despre critici și mai ales despre critică; ele datează cu precădere din ultima parte a epocii circumscrise de actuala culegere. Sînt mai mult pagini din timpul războiului și de război — adică de luptă împotriva unor orientări critice cu care Șerban Cioculescu nu e de acord. Și acestea nu sînt puține și nici lipsite de importanță, dacă ne gîndim că el respinge deopotrivă impresionismul sau subiectivismul unui E. Lovinescu sau G. Călinescu, purismul eticist al lui Iorga, tracomania epocii războiului, „trăirismul” (termenul mi se pare creat chiar de domnia sa) lui N. Ionescu și

C. Noica, sau falsificările istoriografiei germane în timpul nazismului. Acestea sunt pagini aproape necunoscute: criticul, după suprimarea „Adevărului” și îndepărtarea sa de la „Revista Fundațiilor” a trebuit să-și susțină colaborarea la publicații mai obscure, sau, cum se întâmpla în acele vremuri de nesigură pentru cei intransigenți, eferemul.

Dar nu numai din acest motiv vom stărui mai mult asupra lor, ci și pentru că, definindu-și o anumită poziție, criticul propune un anume dialog cu critica, încă de parte de a fi încheiat chiar în zilele noastre, și în cadrul căruia nici azi el nu are de partea sa majoritatea.

În acel atît de rău așezat *Cuvînt înainte* criticul face o profesiune de credință, adăugînd și constatarea cu care se mîndrește, și anume că nu a evoluat în timp. El afirmă că s-a „cantonat într-o poziție [...] intelectualistă și estetică” și că nu a „simțit niciodată nevoia de a schimba punctul de perspectivă, în vederea nu știu cărei revelații. Am năzuit din primul ceas către acea obiectivitate a judecății care garantează înțelegerea operelor literare de cît mai variată fizionomie și nu m-am încrezut nici un moment în capriciile, de tip feminin, ale subiectivității, care pot da totuși criticii o încîntătoare alcătuire impresionistă”. (p. 701) Oricine va citi această declarație de principii, modestă dar fermă, va recunoaște în ea imaginea reală a criticii, așa cum o înțelege Șerban Cioculescu. Precizările acestea nete, reluate și în alte împrejurări, tind să stabilească o serie de noțiuni antinomice: obiectivitate, înțelegere a operelor, supunere la obiect, iar de cealaltă parte: subiectivism, impresionism, dezlănțuire a fantaziei în legătură cu opera din vana năzuință de a concura literatura și, formulată ceva mai recent: critică creatoare. Oricine a înțeles că Ș. Cioculescu are aici în vedere deopotrivă pe E. Lovinescu și pe G. Călinescu, față de care ține să-și păstreze distanța,

neomițînd a le recunoaște talentele. Întrebarea e: oare procedînd în felul celor doi de mai sus exercițiul critic duce la rezultate bune celor dobîndite pe calea criticii „obiective”? Răspunsul pe care-l întrezărim noi e negativ și ne îngăduim să stăruim asupra acestui punct, deoarece astfel de afirmații au neajunsul de a-l scoate pe autorul *Aspectelor*... din seria autenticii de spirite căreia îi aparține, împingîndu-l spre alta, cu care greu l-ar putea cineva identifica. Scriind favorabil despre Bogdan-Duică și plin de rezerve despre criticii mai sus pomeniți, Ș. Cioculescu poate face pe cineva să creadă că-și caută o apartenență iluzorie, printr-un proces bovaric pe care tocmai spiritul său lucid ar trebui să-l respingă. Căci păcatul lui Bogdan-Duică de a nu înțelege nimic din literatura contemporană e mult mai grav decît absența spiritului istoric la G. Călinescu sau decît cochetăriile cu arta ale lui Lovinescu, pe care criticul le denunță. El ajunge de fapt la aceleași rezultate cu ultimii doi, de care e legat prin afinități, formație intelectuală, gust și mai ales inteligență. Negreșit, există la Ș. Cioculescu o înclinație spre documentar, spre istorie, spre precizarea hotărîtă a unor date în discuție, dar e problematică că acestea toate îl definesc și mai ales că ele definesc adevărata critică sau măcar îl conferă „obiectivitatea”

Iată numai un exemplu; contribuția sa documentară la cunoașterea operei și vieții lui Caragiale este enormă. Publicarea de texte, de documente, rectificarea de date, stabilirea altora noi, toate acestea îl onorează negreșit, dar reprezintă ele oare „știință”, în timp ce un simplu articol de afirmații răspicate despre un roman oarecare să fie „subiectivism” sau „impresionism”? Încercăm o mare îndoială. Ba încă paradoxul se declară mai aprig în cazul tocmai al autorului domniei sale favorit, Caragiale: contribuția sa critică și estetică e surprinzător de restrînsă în contrast cu cea „documentară”, în

timp ce alți autori, despre care criticul a scris doar citeva pagini de foileton, îi datorează judecăți fundamentale și definitive.

Să ne înțelegem: în atmosfera epocii Ș. Cioculescu a ținut să se delimiteze de orice acțiune care ar nega sau s-ar îndepărta de raționalitatea exercițiului critic, dar este tot atât de sigur că accentuat prea apăsător asupra unor atitudini care nu sînt chiar la antipodul celei profesate de domnia sa, ci numai corelative. Or, e tocmai în spiritul adevărului să ocolim exagerarea chiar și în cazul celor care exagerează slujind adevărul. Ne vom referi de exemplu la o serie de termeni pe care domnia sa îi blamează și pe care ajunge să-i numească „mistici”. Unul dintre ei este „intuiția” care stă la temelie actului critic și care ar însemna o acceptare a iraționalului în raporturile criticului cu arta. Nu negăm că termeni de acest fel pot fi manipulați de unii pentru a zdruncina încrederea noastră în posibilitățile de înțelegere rațională a artei. Dar, în primul rînd, ar trebui să ne întrebăm ce anume punem în locul lor, înlocuindu-i, și mai apoi dacă abuzul poate anula uzul. Să ne gîndim la termenul „emanație”, atât de utilizat în limbajul științific: cine se mai gîndește la originile lui neoplatonice? Sau chiar la termenul „energie”: l-ar refuza vreun fizician pentru simplul motiv că el este utilizat de toți astrologii și teozofii și, în genere, de toți șarlatanii științei? Iar dacă am merge pînă la capăt, ar trebui să eliminăm din vorbire cuvîntul *spirit*, de care nu mai e nevoie să amintim că e o vocabulă de bază a oricărei religii sau filosofii idealiste.

Șerban Cioculescu își definește așadar poziția prin negarea unor atitudini comune altor critici, care în fapt se aflau foarte aproape de domnia sa, dar care făceau imprudenta să declare caracterul intuitiv al acțiunii lor. În acest sens, să ne oprim puțin la un text în care el se confruntă cu o situație de na-

tură să-i trezească adversitatea cea mai hotărîtă. E vorba de un moment din *Memoriile* lui Lovinescu, în care acesta își dezvăluia procesul „muzical” al elaborării ideilor, mergînd pînă într-acolo încît să afirme că gîndirea sa se elaborează „fără suport științific decît cel subconștient”, „trecerea de la stările obscure de conștiință la formularea precisă” făcîndu-se „prin intervenția miraculoasă a unei simple foi de hîrtie albă, dinaintea căreia efluviile muzicale devin cugutare organizată”. Ș. Cioculescu comentează cu totul defavorabil aceste afirmații.

Nu întîmplător, acest loc stîrnie cu cîțiva ani înainte verva polemică a lui Camil Petrescu, scriitor de orientare lucidă și intelectualistă, în multe privințe asemănător cu Ș. Cioculescu (*Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile*, 1933, p. 19). Dar e o întrebare dacă procedeul poate fi blamat atât de decis cum o fac ambii: Ș. Cioculescu în termeni mai politicoși („Numai un scriitor de mediocră alcătuire se așează la masa de scris lăsîndu-se în voia condeiului și așteptînd ca „inspirația” să-i dicteze întîmplări asupra căroră n-a meditat”) și autorul lui Danton în termeni mai brutali: („Ceea ce crede d-sa că sînt ideile sale, nu sînt decît reminiscențe ideologice, readuse de o stare muzicală. În sens clinic numai cretinii și euforicii au idei muzicale”. *Op. cit.* p. 18—19).

În realitate, procesul de elaborare al unor idei este tot atât de obscur ca și acel al creației artistice. Mulți oameni de știință de cea mai mare rigoare au mărturisit perplexitatea față de felul în care le „veneau” unele idei, subconștientul jucînd un rol destul de însemnat, asemănător întru totul „inspirației” poezilor. H. Poincaré a dat expresie acestei nedumeriri într-o pagină celebră, și el era departe de a fi un cretin sau un euforic. Blamînd totuși procedeul, Ș. Cioculescu nu omite să arate că Lovinescu nu făcea decît să apro-

pie felul de a gândi al teoreticianului de acela al poetului. Ceea ce, minus blamul, e purul adevăr, și aici ar fi trebuit să vadă tocmai caracteristica principală a stilului de gândire lovinescian, fără a-l respinge atât de categoric, căci el este verificat de bunele rezultate ale criticii acestuia.

Același lucru s-ar putea afirma și despre termeni ca „intuiție“ sau „inefabil“. Primul a fost folosit de Bergson, dar și de Husserl, a căror solidă formație științifică era notorie; faptul că s-a abuzat de acest termen, opunându-se intuiția intelectului nu e un motiv serios ca să-l respingem. Cît despre „inefabil“, el este sigur de sorginte croceană; cel care l-a introdus în vocabularul critic românesc e Lovinescu, dar Călinescu l-a folosit mai mult. E inutil să mai amintim că nici unul dintre aceștia nu a fost, nici măcar în unele momente, un mistic. De altfel prin acest mult mai inocent decît pare la prima vedere „inefabil“, cei trei critici mai sus numiți de noi nu făceau decît să traducă un fapt de constatare banală a celui care practică această disciplină: imposibilitatea criticii de a analiza integral misterul operei. Fapt pe care îl recunoaște în-suși Ș. Ciuculescu într-o pagină destul de răspicată pentru a-l defini și totodată a încheia discuția: „*Pirghiile de rezistență ale adevăratei critici sînt credința în frumos (prin aceasta criticul se integrează în familia spirituală a creatorilor) și credința în puterea de aproximare a frumosului, deoarece nu este în posibilitățile criticii de a stoarce pînă la sleire esența frumosului. Cea dintîi: credința în frumos, trebuie să fie absolută și neșovăitoare, ca și credința religioasă. Cea de a doua: credința în puterea de aproximare a frumosului, e prin firea ei relativistă; cu cît e mai lucidă, critica e datoare să-și recunoască limitele, provenind, pe de o parte, din structura subiectivă a criticului, pe de alta, din înfinitatea de aspecte ale operei de artă.*

Oricît de complexă ar fi alcătuirea morală a criticului, ea nu va găsi niciodată mijloacele integrale de a interpreta opera de artă exhaustiv“. (p. 701)

Ba, mai mult, într-o pagină oarecum izolată în scrisul său prin care el aduce un cald omagiu personalității profesorului N. Iorga și stilului său de expunere, Ș. Ciuculescu ajunge să afirme: „*Un intuitiv, adică un spontan, încreștat asupra concretului, este profesorul, și un vizionar care se desprinde de concret, ca să privească ceea ce alți oameni de știință pozitivă socotesc că este un domeniu închis, deoarece implică un câmp prea îndrăzneț de conjecturi și ipoteze. Prof. N. Iorga mi-a apărut de pe atunci ca un vrăjitor al insondabilului, al causalității și al finalității dincolo de documente și de date certe, care știe să smulgă necunoscutului secretul, prin darul unei clarviziuni ce depășește «metoda științifică». Din frecventarea cursurilor de istorie universală, desigur n-am dedus zădărnicia metodelor exacte, dar am înțeles că ele nu sînt suficiente și mai ales că ele nu sînt apte să învie trecutul, arheologia. Pentru aceasta se cere o nouă modalitate a cunoașterii: devinația. Este o metodă facilă de a-i tăgădui prof. N. Iorga spiritul de exactitate, însușire esențială omului de știință, scoțindu-i în vedere «temperamentul» covârșitor. Ca și cum acest temperament ar fi o infirmitate, iar nu o încununare!“ (p. 634) E un motiv în plus ca să ne mirăm văzîndu-l în altă împrejurare, atunci cînd supune unei critici strînse Istoria literaturii române de Călinescu, reproșîndu-i autorului absența „simțului istoric“ care nu e „înnăscut, nu e o predispoziție favorabilă ca talentul, ci o facultate ce se dobîndește prin studiu, prin frecventarea statornică a periodicelor, prin citirea răbdătoare a tuturor cărților literare, indiferent de plăcerea pe care ar putea-o procura“. Nu vrem să prelungim discuția infundîndu-ne în*

noțiunea „mistică“ (și ea) de talent, dar ne limităm a afirma că simțul istoric sau măcar înclinarea de a vedea istoric e o predispoziție înnăscută ca și talentul: că, întâmplător, G. Călinescu nu o posedă, avându-l cu prisosință pe acesta din urmă, nu înseamnă că ele ar avea altă sorginte decît vocația și că vreuna ar putea fi dobîndită prin studiu.

De aceea ni se pare că Ș. Cioculescu rupe inutile lănci împotriva „talentului“ care dimpotrivă îl caracterizează și pe care-l posedă din plin: el este un mare critic nu prin ce va fi dobîndit prin studiu, „prin frecventarea statornică a periodiceleor, prin citirea răbdătoare a tuturor cărților literare, indiferent de plăcerea pe care ar putea-o procura“, ci prin intuițiile sale sigure, prin gustul aproape fără greș, prin capacitatea de a-și susține și dezvolta logic impresiile. O spunem cu atît mai virtos cu cît avem surprinderea să citim într-un loc că, despre sine, Ș. Cioculescu crede că a dobîndit o stare de spirit eficientă judecării operelor altora din pricina... absenței propriului său talent („Poate pentru că nu m-am amăgît niciodată cu posesia vreunui talent literar, mi-am rezervat bucuriile pasiunii pentru frumosul realizat de scriitorii propriu-ziși“, p. 701). În realitate, dacă expresia „talent“ are vreun sens, trebuie să spunem că domnia-sa este în posesia unui mare talent, numai că acesta nu trebuie înțeles ca o calitate supraadăugată, ci este o formă de organizare a discursului logic în raport cu operele artistice și o pătrundere rapidă în inima lor. L-am asemăna cu Zari-fopol și, încă o dată, cu Camil Petrescu, naturi esențialmente dialectice; mai receptiv însă la varietatea fenomenului artistic decît primul și mai cumpănit în judecăți decît al doilea.

Impresionist, nu mai puțin decît Lovinescu și Călinescu (pe care-i privește cu rezerve) sau decît Perpessicius (pe care-l acceptă cu

amabilitate), Ș. Cioculescu aparține aceleiași familii de spirite: a adevăratei critici, vii, active, combative, de reacție imediată. Dintre toți criticii interbelici el a insistat cel mai mult asupra „obiectivității“ sale, pe care de pildă Pompiliu Constantinescu o realiza fără să o proclame; aceste declarații nu-i pot ascunde adevărata natură. Fără să cedeze „impresiei“ prime, el nu o respinge ca punct de plecare al exercițiului său critic, după cum îl trădează unele fraze („Sfîrșitul lecturii ne-a impus însă un categoric regret. Am fost siliți să ne întrebăm la capătul sforțărilor noastre: ce a determinat-o pe H. P.— Bengescu să pășească într-o aventură așa de plaiă?“ (p. 301) Sau: „inapținutudinea epică a lui T. Arghezi pare a fi structurală“ (p. 297) Sau: „Despre Șt. Stănescu [...] am păstrat privitor la începuturile sale imaginea unui poet al problemelor metafizice...“ etc. (p. 187). De aici încolo urmează faza reflecției critice, prezentă și la ceilalți colegi ai domniei sale, dar mult mai accentuat pusă în valoare la autorul *Aspectelor*. În timp ce majoritatea criticilor se mîndresc cu intuirea directă și imediată a cîte unui nou talent, ori vor să lase impresia că sînt în stare de acest lucru, Ș. Cioculescu ajunge uneori să-și susțină o judecată mărturisind un proces laborios de recepție, cum se întîmplă în cazul Blaga: „Față de acest fenomen liric, ne-am numărat cîndva printre sensibilitățile cărturărești închise farmecului său imponderabil; rezerva noastră din trecut a pornit dintr-o conformare impropriu raționalistă față de invitațiile la evaziune din real și rațional, care sînt esențiale poeziei. Ne-a trebuit o disciplină de scuturare din inerția unei metodologii eronate și, prin reeducarea apetenței lirice, am izbutit să ne familiarizăm cu puternicile virtuți sugestive ale unei asemenea poezii“ (p. 80).

Ceea ce ne dezvăluie în subsidiar acest volum de *Aspecte lite-*

rare contemporane este imaginea unui critic mai sever cu sine însuși decât cu alții ; poate chiar faptul adunării atât de tardive a acestor cronici să stea sub același semn. În tot cazul, conștiința critică a zilelor noastre trebuie să-l primească cu onoruri pe acel care

din atâtea puncte de vedere se dovedește o parte componentă a ei și, încă mai mult, să facă efortul de a-l căuta printre rînduri, de multe ori în subtextul declarațiilor explicite și, cine știe ? poate cîndva și în nu puținele texte neadunate în volumul de față.

florin mihăilescu: „e. lovinescu și antinomiile criticii”

La aproape trei decenii de la moartea sa, și după o oarecare eclipsă a interesului ce merita să-i fie acordat, Lovinescu a reintrat în cercul preocupărilor fundamentale ale criticii noastre tinere, care nu numai că este obligată să ia act de existența lui dar descoperă că multe din idealurile lui sau problemele la care el a fost obligat să răspundă sînt temele de totdeauna ale disciplinei. Întru aceasta stă mărturie și ultima monografie **E. Lovinescu și antinomiile criticii** de Florin Mihăilescu, lucrare care nu se ocupă atîta de situația istorică a criticului cît de problematica acțiunii sale, altfel spus : de „conflictele intrinseci” ale disciplinei sale, pe care mentorul „Sburătorului” le-a trăit cu mai multă acuitate, a încercat să le dezlege, să le depășească. E o cercetare doctă și armonios încheată, cea mai bună de pînă acum închinată marelui critic și purtînd ca an de redactare martie 1970. De atunci,

discuțiile în jurul lui Lovinescu nu au încetat să se poarte, aducînd noi contribuții, interpretări, lămuriri, uneori complementare, altele contradictorii sau formulate în spirit exclusivist. Nici unul dintre criticii de dinainte de Eliberare nu a atras atîtea discuții.

Este deci tot atît de firesc ca unul dintre cercetătorii operei sale să-i descopere și să-i ia în discuție „antinomiile”. Pusă sub un astfel de titlu, cercetarea lui Fl. Mihăilescu ne duce cu gîndul la aceea mai veche a lui N. Tertulian **E. Lovinescu și contrazicerile estetismului** (1959) care deschidea seria dezbaterilor din jurul mentorului „Sburătorului”, făcînd precizări de natură ideologică dintre cele mai utile pentru acel moment istoric, toate slujind la risipirea unor confuzii și la reabilitarea măcar parțială a celui care altora le păruse a cumula toate păcatele „estetismului”. Ceea ce am avea să-i re-

proșam lui Tertulian (critic prin excelență al „ideilor“) e că l-a considerat pe Lovinescu un teoretician și l-a judecat în măsura în care era consecvent cu un anume sistem ideologic. Or, Lovinescu n-a fost, decît în subsidiar, un cap teoretic și, în acest caz, sociologul, criticul literaturii, teoreticianul politic nu pot fi înțeleși ca decurgînd din poziția „estetistă“ preconizată doar în parte de el. Căci estetismul proclamă sau cultivă indiferența față de problemele extraliterare; el nu susține o anumită poziție bine precizată în diferitele domenii ale științelor sociale: întimplător, Lovinescu a fost un liberal în politică și un partizan al sincronismului în problema culturii. Între toate acestea și judecarea estetică a artei nu există un raport de cauzalitate: ele nu sînt nici măcar atitudini strict corelative, angajînd adică o sferă noțională bine precizată.

Mergînd pe alte căi, Fl. Mihăilescu acceptă personalitatea lui Lovinescu în devenire, dar nu o deduce din confruntările ei cu problemele disciplinei, cărora adică s-a simțit obligată să le răspundă, ci procedează metodic, oarecum după o schemă de principii: Impresionism și dogmatism, sincronism și diferențiere, relativism și valoare, estetism și militantism estetic sînt problemele capitale ale criticii și Lovinescu a fost obligat să și le pună, devenind criticul care a ilustrat cel mai bine procesul de clarificare a disciplinei sale, și deci care a și beneficiat de pe urma acestei situații. Pe vremuri, Camil Petrescu a speculat cu exagerare într-o pagină polemică aceste oscilații ale gândirii lui Lovinescu, punîndu-le în contradicție una cu alta în numele unei definiții mai precise, dar și mai rigide, a criticii: mai rămînea de văzut cum s-ar fi putut și realiza efectiv o astfel de critică, sau una altminteri de cum o făcea Lovinescu. În acest sens, mai mult decît de niște antinomii ale gândirii, noi am propune să se vorbească de lungă aventură a criticii sale. Căci spre deosebire de

Maioreescu, care s-a rezumat să proclame o atitudine critică și să autorizeze numai o acțiune, Lovinescu a și efectuat critică, lovindu-se de toate obstacolele și inconvenientele unei acțiuni pragmatice. Romanul lui Rebreanu l-a obligat, de pildă, să pună în surdina „antițărănismul“ său, proclamat în plină epocă sămănătoristă. Capodoperele realizate de Sadoveanu în următorul sfert de veac al activității sale au contrazis teoria lui despre inferioritatea stilului „liric“ în alcătuirea romanului. Efortul sincer de promovare și recunoaștere a valorilor l-a dus pe Lovinescu la o obnubilare a teoriei sale prea radicale privitoare la perimarea operelor trecutului pe măsura trecerii timpului. În sfîrșit, necesitatea luptei pentru apărarea unor principii l-a silit să părăsească scepticismul amabil de la începutul activității sale publicistice și să dea o bază principială fermă atitudinii sale și un stil de luptător cu destule inflexiuni dogmatice.

În cazul lui Lovinescu, la început nu a fost principiul, ci o irezistibilă vocație de a-și apropia fenomenul artistic pe cale istorică, critică și prin proprie experiență practică. Pînă în jurul primului război mondial (mai precis, pînă la apariția „Revizuirilor“) nu se știa cu certitudine ce va deveni acela care semna prin tot soiul de reviste tot felul de articole și făcea să apară cărți cu un nu mai puțin variat conținut. Acestea toate îl făceau pe Lovinescu să apară sub semnul diletantismului, deși contribuțiile lui în toate sectoarele abordate erau de tot interesul: profesor de limbi moarte, specialist în literatura franceză contemporană, critic literar, cronicar dramatic, autor de romane, de fantezii, de scenete. Numai teoreticianul ezita să se declare, căci luările lui de poziție, sprijinite de unele incursiuni în domeniul ideilor, ascultau de un principiu al oportunității, fiind legate de polemicele momentului istoric.

Despărțindu-ne așadar de orice interpretare care ar face din Lovinescu în primul rînd un teoretician, vom recunoaște că discutarea ideilor sale despre literatură și despre critică e totuși de un interes major. Și în acest sens, analiza oarecum interioară a acțiunii lui Lovinescu făcută de Fl. Mihăilescu este cea mai importantă din cîte s-au întreprins pînă acum. Căci dacă majoritatea criticilor au încercat să ne prezinte un Lovinescu prin lunga istorie a acțiunii sale, stăruind prea puțin asupra motivelor adînci ale unor schimbări de direcție, ba chiar văzînd între ele unele „contraziceri“, Fl. Mihăilescu se îndreaptă tocmai spre aceste momente de maxim interes, ba chiar le atribuie de multe ori un accent acut sau dramatic, dar cău-tîndu-le și antecedentele în istoria disciplinei. Pentru prima oară atmosfera intelectuală a formației lui Lovinescu e reconstituită altfel decît din citații nominale: Faguet, Lemaître, Anatole France (deși numele lui Rémy de Gourmont este trecut cu vederea, și totuși de la autorul **Disociațiilor** a adoptat Lovinescu mult din atitudine și chiar titlul volumelor **Pași pe nisip**). Critica lui Lovinescu s-a născut în atmosfera crizei intelectuale pe care o trăia Europa încă de la sfîrșitul secolului precedent și a ambianței de exacerbare națională care a agitat peste totopinia publică în deceniul de dinainte de primul război mondial. Scepticismul său nu e străin de relativismul din filosofia sfîrșitului de secol, cu neîncrederea ei în știință și în determinismul de toate nuanțele. Impresionismul e numai formularea mai precisă a rezervei pe care, în genere, artiștii au arătat-o încercărilor de a se explica arta prin categorii generale și prin sisteme. În fapt, intuiționismul, care autoriză impresionismul, este mult anterior sistemelor științifice și deterministe, și el derivă din critica fără pretenții, orală sau foiletonistică.

Desigur că impresionismul proclamat teoretic (nu acela practicat ta-

cit) incomodează pe criticul care ar vrea mai apoi să impună și să dea directive. Lovinescu a simțit inconveniențele acestei atitudini, ca să nu spunem ale acestei erori, și a căutat să treacă peste ea. Noi considerăm că adevărata problemă a definirii criticii începe de abia de la depășirea momentului impresionist, adică începe de la acela al traducerii intuiției în limbaj logic. În acest sens, Iorga, de pildă, nu mai puțin impresionist decît Lovinescu, a dat intuițiilor sale forma pasională a unor „credințe“ sau a unor idealuri, care păreau cu atît mai sigure cu cît erau mai generale. Și Lovinescu pare de multe ori un dogmatic; pare și poate chiar și e în momentele de afirmare hotărîtă a unor intuiții. Spre deosebire de prima parte a carierei sale, cînd încerca să facă concurență artei sau să ajungă la ea, prin înscenări pe marginea ei, ceea ce l-a făcut să rămînă stigmatizat cu epitete ca: impresionist, capricios, subiectivist, după perioada **Revizuirilor** el dă o formă mult mai fermă judecăților sale, mult mai logică și, surprinzător, chiar mai artistică.

Să nu ne mire deci importanța în cariera lui Lovinescu și în monografia lui Fl. Mihăilescu a problemei „militantismului estetic“. Lovinescu a fost și un mare luptător al cărui nume a fost amestecat în mai toate bătăliile literare ale primelor patru decenii ale veacului nostru, și aceasta nu din motive personale, ci pentru impunerea sau apărarea unor principii. Fără a marca prea acuzat un spirit exclusivist sau partizan în problemele literare, el a vădit un adevărat fanatism în ceea ce privește drepturile artei. Aceasta se va accentua spre sfîrșitul vieții sale, în perioada antonesciană, cînd avea impresia că trăiește „sub o teroare amenințătoare“ (p. 332) și cînd el a apărut din răsputeri libertatea artistului, amenințat uneori și în persoana lui fizică.

Pentru a da o bază mai solidă luptei sale, el a căutat să o lege de

numele lui Maiorescu, atît în ceea ce privește punerea în circulație de către acesta a unor principii, cît și lupta pe care criticul de la „Convorbiri“ a purtat-o în situații similare. De aici, lărgirea frontului de luptă și subordonarea criticului „modernist“ față de o tradiție a criticii românești în forma ei militantă și activă. Lovinescu a murit în acel moment al istoriei noastre în care zările unor speranțe se întrevedeau limpede, iar profesionalismul disciplinei erau cu toții cîștigați de același spirit pe care mentorul „Sburătorului“ voise să-l facă să supraviețuiască. Mai generos cu înfățișarea istorică a lucrurilor, în acest capitol decît în cazul altora, Fl. Mihăilescu ne prezintă numeroase mărturii în acest sens, venite de la democrați de diferite nuanțe și care înseamnă toate o recunoaștere a justeței poziției lovinesciene. Monografia sa valorifică deopotrivă substratul teoretic al acțiunii lui Lovinescu și aspectele ei istorice, dînd însă o pondere mai însemnată, în cadrul cercetării, primei probleme, sau pornind de la ea. Noi considerăm că Lovinescu n-a fost în primul rînd un om de idei ca Maiorescu și nici un disociator al lor ca Ralea, ci un om care a cîștigat cîteva principii solide prin

confruntarea lui cu anumite realități în cadrul unei acțiuni pragmatice.

De altminteri, Fl. Mihăilescu arată extrema libertate pe care o dovedește Lovinescu în alegerea unei atitudini și în adaptarea unor noțiuni în serviciul propriei sale cauze. El vorbește chiar de „**acceptiile destul de paradoxale**“ ale termenilor lovinescieni fundamentali și de „**necesitatea de a glosa cu cea mai mare atenție în marginea**“ lor. De altminteri, aceasta e și principala realizare a lucrării sale. Ea este în primul rînd opera unui spirit sistematic, care, uneori, fără a nesocoti prea mult realitatea, îi atribuie și lui Lovinescu această structură. Aderăm cu totul la concluzia lui Fl. Mihăilescu, după care critica lui Lovinescu e marcată de „**nostalgia după rigoare, după criticii, după principii**“, dar acest lucru nouă ni se pare că se întîmplă după o lungă experiență de neconținute căutări, ezitări, chiar deziceri. Și o salutăm pentru că noul analist al mentorului „Sburătorului“ pune în valoare astfel „**tensiunea dialectică a experienței sale critice**“, care este aceea a oricărei acțiuni lucide, pe deplin conștiente de importanța ei și cu adevărat radicale.

florin mihăilescu

n. tertulian: „critică, estetică, filozofie”

De mulți ani de zile, am zice chiar de la începutul carierei sale de cercetător, N. Tertulian s-a con-

sacrat studiului relațiilor de interferență dintre critică, estetică și filozofie. Orientîndu-se cu perseve-

rență după câteva idei dominante, într-o remarcabilă continuitate de preocupări, el a urmat un proces laborios de formație pentru a ajunge astăzi să reprezinte neîndoiește unul din punctele cele mai avansate ale investigației istoricofilozofice de filiație marxistă.

După un volum consacrat ideologiei lui Lovinescu în 1959 și care dădea încă de pe atunci măsura pertinentei sale interpretative, N. Tertulian semna în 1968 o amplă culegere de „Eseuri“, a căror severitate exegetică și siguranță a expunerii conceptuale distonau în chipul cel mai fericit cu contextul oarecum impresionist al criticii momentului. Interesat în primul rînd de idei și de disocieri teoretice, cercetătorul dovedea o aplicație impresionantă spre abordarea și elucidarea aspectelor controversate. Împletirea rigorii cu suplețea explicației deterministe indicau prezența obsesivă a încercării de a preciza mai bine locul și rolul artei printre formele spiritului, fără adulterarea esenței sale specifice, dar, în același timp, fără cea mai infimă concesie față de o înțelegere aprioristă a fenomenului estetic.

Stăruința contactului din ultimii ani cu sistemele de estetică generală ale lui Croce și Lukács l-a apropiat mai mult ca sigur pe critic de dezlegarea antinomiilor proprii sale concepții. Rodul acestui contact extrem de fertil și de binevenit îl constituie volumul apărut anul trecut la editura „Cartea românească“. Încît, dincolo de caracterul său de introducere în problematica estetică și filozofică a unor mari gânditori, lucrarea în cauză este profesiunea de credință a unui spirit aspirînd spre certitudină și sosit acum, în urma unui drum îndelungat dar cituși de puțin sinuos, la un prim liman al întrebărilor sale. Pe de altă parte, nu putem să nu distingem în această ultimă carte a lui Tertulian un mod indirect dar nu și mascat, de

a participa cu o atitudine proprie, fie și rezultată din azeziunea la concepția unui maestru ca Lukács, la schimbul de idei contemporane, la marea confruntare a veacului nostru între poziții, cînd radical distincte și cînd complementare. Aspirația spre esențe și spre totalitate, atît de proprie marelui filosof maghiar, îl caracterizează nu mai puțin și pe sagacele său exeget. Poate de aceea, pe urmele lui Lukács, caută și el de cele mai multe ori, fără a eluda diferențele de principiu, elementele de joncțiune fecundă între perspectivele filozofice cele mai variate, cu condiția bineînțeles a valabilității și a sincerității efortului lor creator. Lukács arătase în chiar prefața „Esteticii“ sale necesitatea de a considera dialectic marxismul nu numai prin prizma elementelor sale de ruptură (împrejurare care a generat dogmatismul unei perioade din fericire apuse), dar și a celor de continuitate prin care el se inserează într-o istorie și într-un context de cultură. „Este uimitor să constăți, observă și Tertulian, cît de complementare sînt în substanța lor, cum își răspund unul altuia, într-un contrapunct sui-generis, chiar în diferențele și opozițiile lor radicale, sistemele filozofice ale timpului nostru. Se simte pretutindeni o comunitate, dacă nu o identitate, a problemelor cu care sînt confrunțați gânditorii remarcabili ai secolului. Alienarea, reificarea, manipularea, dialectica autenticității și inautenticității, a autonomiei sau a heteronomiei persoanei umane, a libertății și necesității — sînt terenul comun din care s-au înălțat diversele construcții filozofice“ (p. 341).

Nu reiese de aici desigur o eludare a conflictelor care, dincolo de comunitatea de teme ale gândirii contemporane, apar limpezi la nivelul interpretărilor și soluțiilor, avansate din unghiuri diferite de vedere. Iată de exemplu atitudi-

nea lui N. Tertulian față de Croce. Valorificând cu hotărîre și simpatie elementele valide ale sistemului estetic al marelui cugetător italian, criticul său român de orientare marxistă se delimitează net de erorile și impasurile acestuia fie că vine vorba de opoziția radicală instaurată de Croce între creație și reflectare prin care se anulează de fapt tensiunea fundamentală între subiectivitate și obiectivitate în artă, fie că e respins monismul spiritualist sau principiul autogenezei spiritului uman etc. etc.

Dar afirmarea drepturilor artei la recunoașterea unei existențe specifice, proclamarea categorică a implicației inerente dintre critică, estetică și filozofie întîmpină din partea cercetătorului nostru o adîncă și entuziastă aprobare. Tertulian subliniază cu satisfacție confirmarea prin autoritatea lui Croce a ideii sale favorite conform căreia „**judcățile inadecvate asupra operei artistice trimit inevitabil la o concepție filosofică defectuoasă**” (3), după cum un contact adecvat și **judcata corespunzătoare asupra unei opere de artă ar implica o estetică și o filozofie a spiritului adecvate**” (pp. 40—41).

Circularitatea perfectă a relației între critică, estetică și filozofie în opera lui Croce îi permite exegetului român să considere că deoarece „**Judcățile sale critice și teoria estetică pe care se întemeiază, cu postulatul ei fundamental: «l'autonomia del valore estetico», sînt inevitabil gravide de un sistem de teze și supoziții aparținînd filozofiei sale generale**”, „**ele se mențin sau cad odată cu această filozofie generală a spiritului**” (p. 41). Întreaga demonstrație a lui N. Tertulian se va călăuzi de aici înainte după efortul de a reabilita ideea de determinism, supusă de Croce unui riguros tir de obiecții, pe cît de neînțelegătoare pe atît de ne-

drepte. Dar cercetătorul nostru are modestia, altfel absolut nemotivată, de a nu se opune direct și amplu preopinentalului său, ci de a-i alătura contrapunctic și semnificativ în ansamblul cărții marea figură a lui Lukács, încît confruntarea principială devine aceea dintre tot ce a dat mai bun gîndirea clasică burgheză a veacului nostru și un alt sistem de estetică, impunător și el prin forța lui de construcție, întemeiat însă de data aceasta pe teoremele fundamentale ale marxismului.

Studiul consacrat de N. Tertulian lui Georg Lukács este în fond o monografie aproape completă asupra gînditorului maghiar, urmărind metodic geneza și structura concepției sale estetice și filozofice. Intenția centrală a întregii analize este în fond, prin opoziție cu tezele croceene, aceea de a argumenta fără nici o concesie față de obligativitatea nuanțelor o teorie științifică a determinismului artistic. Ce este de fapt întreaga evoluție a gîndirii lukácsiene decît o dramatică aspirație, în sfîrșit împlinită, spre înțelegerea și acceptarea ca atare a constrîngerilor ei obiective care prezidează deopotrivă și domeniul vieții noastre materiale și acela, distinct dar nu contradictoriu, al formelor spirituale ?

Iată de ce, cum precizează de mai multe ori cercetătorul său, „**dialectica relațiilor dintre subiectivitate și obiectivitate stă în centrul Esteticii lui Georg Lukács**” (p. 130). Prelucrînd și dezvoltînd observații exprimate dar nefructificate integral de Marx, esteticianul maghiar va conferi acestui raport o funcționalitate cu totul originală la nivelul creației artistice, postulînd adevărul cardinal, în concepția lui, că subiectivitatea estetică se desăvîrșește și se manifestă plener într-un raport direct proporțional cu intensificarea contactului multi-

lateral și profund cu obiectivitatea lumii reale. Soluția lukácsiană este dezvoltată cu o stringență logică și cu o consecvență filozofică așa de mari încît cu greu s-ar putea descoperi pe acest tărîm fie și cea mai modestă fisură.

Contactul între subiect și obiect fiind însă general-uman, esteticianul marxist va căuta să fundamenteze regimul specific al subiectivității estetice. Aceasta îi apare radical diferită de subiectivitatea empirică și particulară prin însușirea sa de a se manifesta ca fenomen de autoconștiință a umanității ca specie; de conștiință de sine a omului considerat în integritatea esenței sale ca reprezentant al genului din care face parte.

O disociere necesară este de asemenea aceea dintre obiectivitatea estetică și prezența lumii obiective în viziunea conceptual-științifică. Lukács introduce aici noțiunea de viziune antropomorfizantă sau, invers, dezantropomorfizantă, afirmînd particularitatea artei de a reflecta realitatea în conformitate cu idealurile genului uman.

În ultimă instanță, ținta raționalmentelor lukácsiene, reproduse cu mare fidelitate și vigoare descriptivă de către exegetul său, este afirmarea paradoxului dialectic după care arta constituie produsul organic al unei „**imposibile sinteze**”, care în ordinea demonstrației și explicitării ei filozofice cuprinde în mod armonios și perechea: autonomie-determinism. În viziunea cercetătorului român, estetica lui Lukács izbuște să realizeze o asemenea performanță dialectică, intervenînd nu odată ca un ideal „*tertium datur*” în hățișul controverselor ideologice aparent irezolvabile sau dezlegate unilateral dintr-o perspectivă anistorică și metafizică.

Ceea ce face interesul lungii și nuanțatei analize întreprinse de N. Tertulian este însă urmărirea constituirii concepțiilor lui Lukács printr-o cuprinzătoare evocare a evoluției lui spirituale, una dintre cele mai accidentate dar și mai organice prin sensurile ei din cîte a cunoscut cultura contemporană, avînd, cum spune pe drept cuvînt criticul său, „**valoarea unei paradigme pentru destinul intelectualității europene a secolului XX**” (p. 102). Rămîne de-a-dreptul pasionantă relatarea avaturilor acestei conștiințe de la neokantianismul tinereții din „**Sufletul și formele**” (1911) pînă la marxismul maturității din „**Estetica**” și din „**Ontologia existenței sociale**”, trecînd mai întîi prin etapa hegeliană, strălucit întruchipată în cartea de mare ecou european „**Istoria și conștiința de clasă**” (1923). Teza lui Tertulian, destul de curajoasă întrucît ar putea fi opusă propriilor considerații ale lui Lukács, afirmă cu insistență o anumită continuitate între ideile tinărului și maturului Lukács, cel puțin în ceea ce ele au avut întotdeauna esențial. Spiritul de finețe al autorului îl ferește însă de a estompa vreodată sensul evolutiv al gândirii pe care o studiază cu devoțiune desigur, dar și cu o netăgăduită obiectivitate. Am regretat chiar raritatea și sobrietatea relațiilor temeinice, pentru a puncta mai bine niște reacții personale fatalmente inevitabile.

Măcar o singură problemă și tot ar fi meritat să fie mai stăruitor comentată, cu atât mai mult cu cît și în această privință Tertulian pare a fi de acord cu maestrul său. E vorba de problema realismului. De la o estetică a subiectivității pure, Lukács ajunge la maturitate la una a tensiunii dintre subiectivitate și obiectivitate, interconștinționînd dia-

lectic acesti doi termeni, adică evi-
dentînd fără nici un echivoc în-
tîietatea determinantă a obiectivi-
tății dar și, tot așa de hotărît, em-
faza subiectivității umane ce se
manifestă prin ea. Întrebarea, pe
care Tertulian o are de altfel în
vedere în clipa cînd evocă disputa
lui Brecht cu tezele lui Lukács (pp.
242—234) sau cînd amintește obiec-
ția lui Istvan Mészáros, ar fi dacă
nu cumva concepția estetică lukács-
siană a evoluat de la amplitudinea
unei estetici universale a artei la
asumarea unei poziții partizane în
slujba ideii de realism, sau, întru-
cît „realismul, în evoluția concretă
a artei, nu este numai un stil prin-
tre multe altele, ci caracteristica
fundamentală a artei configurative
în genere“ (Estetica, p. 559), dacă
nu cumva Lukács săvîrșește în cele
din urmă eroarea de a identifica
arta cu realismul, compromițînd
astfel irevocabil utilitatea concep-
tului, Tertulian însuși recunoaște
la un moment dat „**Impresia noas-
tră este însă că Lukács pune un
accent mult mai energic și mai in-
sistent pe rezistența opusă de den-
sitatea și opacitatea realului iniția-
tivelor și scopurilor umane, decît
pe geneza și emergența acestor sco-
puri și inițiative. Logica reflectării
realității în actul travaliului stă
mult mai mult în centrul atenției
sale decît logica invenției și a ac-
telor de creație**“ (p. 244). Altun-
deva autorul citează vorba unui
comentator conform căreia Lukács
ar fi fost stăpînit de un adevărat
„demon al obiectului“ (p. 131).

Se știe că Lukács s-a manifestat
constant ca unul din cei mai incle-
menți critici ai evoluției artei mo-
derne, în speță ai evangardei. Or, în
măsura în care nu se poate con-
testa valoarea unor opere de artă
ieșite din asemenea îndrumări, cum
le vom încadra în universul, și ge-

neros, dar și restrictiv, al esteticii
lukácsiene? Perseverăm în această
privință în convingerea că aici
apare din nou confuzia dintre rea-
lism și reflectare. Or, să repetăm:
dacă reflectarea e o lege generală
a artei, realismului e numai una
dintre modalitățile reflectării artis-
tice. Lukács diferențiază pe drept
cuvînt reflectarea artistică de cea
științifică, dar nu sînt cu puțință
diferențieri, bineînțelese subordonate,
și în interiorul acestor modalități
categoriale?

În fine, o absență pe care o re-
gretăm de asemeni în cartea lui N.
Tertulian este descrierea și inter-
pretarea concepției critice a lui
Lukács, începută deja pentru epoca
tinereții (pp. 164—174), dar între-
ruptă tocmai în momentul în care
mutația de viziune urma să se pro-
ducă prin înlocuirea și chiar incrim-
inarea ideii despre critica de artă
ca o formă a artei însăși. Monogra-
fia la care autorul știm că lucrează
ne va răspunde poate mai din plin
la aceste doleanțe.

Trecînd peste alte pagini bogate
în sugestii, mai ales că tratează
probleme imediate ale actualității
ideologice și sociale și salutînd încă
o dată inițiativa lui Tertulian de a
afirma, argumentînd-o pe larg, de-
pendența criticii de estetică și de
filozofie, trebuie să remarcăm în
încheiere că momentul fericit al
apariției cărții sale coincide cu
acela al traducerilor din Croce și
din Lukács, amîndoi deopotrivă
„**reprezentanți ai unui tip de gîndi-
tor tot mai rar pe planeta noastră:
spirite cu cultul sintezelor totali-
zante, cu o imensă cultură și cu o
formație enciclopedică în sensul su-
perior al cuvîntului, capabile să
exprime, pe planul unei extraordi-
nare înlănțuirii categoriale, marile
probleme ale timpului lor**“ (p. 341).

Un program ce conținea în sine germenele rodniceii exista, și era acela al orientării înnoitoare a simbolismului, dar momentul maturității sale creatoare avea să vină ceva mai târziu. Situația probează încă o dată caracterul prin excelență tranzitoriu al epocii, caracter ilustrat în fond cum nu se poate mai bine de cartea Adrianei Iliescu.

În altă ordine de idei, credem că stăruitoarea combatere a așa numitului „autonomism junimist“ (pp. 43—44, 49, 58) nu poate fi dreaptă decât în măsura în care se însoțește cu o clară recunoaștere a meritelor istorice ale acțiunii maioresciene. A fost într-adevăr Maiorescu un exponent al unei concepții estetizante, antisociale? Ni se păruse că lucrurile s-au lămurit: de la considerațiile asupra condiției ideale a poeziei din 1867 și pînă la discursul academic asupra lui Goga din 1906 criticul rămîne absolut consecvent în ideea lui: arta nu-și respectă condiția decât atîta timp cît obiectul ei rămîne pasiunea dezinteresată în sens ideal. Estetica modernă în genere, dar și cea marxistă în speță (vezi Lukács) n-au

făcut decît să confirme această intuiție.

Stimulative în cel mai bun înțeles al cuvîntului sînt paginile care dezbate ideile lui Gherea și problemele realismului (93—108). Întîlnim aici prețioase observații și distincții cu care sîntem integral de acord în esență, chiar dacă ne deosebim parțial în detalii. Ideea tensiunii dintre subiectivitate și obiectivitate pe care Adriana Iliescu o pune aici în slujba demonstrației sale nu pare să fie o reminiscență de lectură din Lukács, ci o pură coincidență, ceea ce firește nu-i scade cu nimic valoarea, ba chiar i-o sporțește.

N-am putea încheia fără să evidențiem stilul aplicat la obiect și aspirînd la exactitate, dincolo de unele neglijențe care trădează o insuficientă revizie a textului. Altfel Adriana Iliescu, cum am spus, nu numai autoare de monografii, dar și nuvelistă și romancieră, scrie cu ironie și umor intelectual, fapt care împrumută textului și implicit lecturii o calitate rară, din păcate, în paginile atîtor și atîtor „contribuții“ ale istoriei noastre literare.

m. petroveanu

zaharia stancu: „sabia timpului”

Ce e de mirare în legătură cu „Sabia timpului“ e că autorul volumului, prezent de altfel în li-

brării și cu o antologie omagială a întregii lui activități în versuri, continuă să scoată sunete pline, de

un lirism nu o dată total — din aceeași filozofie simplă, elementară și servită de aceeași artă poetică atît de transparentă, de evidentă în procesele ei.

Ca și în culegerea precedentă, „Cîntec șoptit”, sau, dacă-l avem în vedere pe povestitor ca și în „Ce mult te-am iubit” și chiar „Sătra”, „Sabia timpului” este teatrul disputei cu moartea, al unei vitalități care, nici în declinul vârstei, nu acceptă înfringerea. Sub asaltul cînd insinuant, cînd năpraznic, al timpului, încolțitul se îndoieste pînă la neliniște și, la limită, pînă la spaimă, de rezistența sa, de șansele lui într-o întrecere în care, spre a folosi limbajul sportiv, el suportă handi-capul vârstei gravate în trup: „Nu cu aceste picioare uscate, păroase, / Am să merg noaptea la cules de stele. / Nu cu acest trup strîmb și uscat / Am să aștept ceasul învierii, / Și nu cu aceste arme de lemn / Am să mă bat cu lei pustiuului” (Nu cu aceste picioare). În asemenea împrejurări survine, inevitabil, gîndul capitulării, eventual al renunțării ab initio la o bătălie nu numai fără șanse proprii, dar și fără sens, de vreme ce viața în general pare, în perspectiva pieirii tuturor lucrurilor, o enigmă insondabilă, protejată de iluziile pe care le răspîndește în cugetele scormonitoare după adevăr: „Poate viața nu e decît mirare, / poate viața nu e decît un șir de năluci, / Vin nălucile dintr-o parte a zării, / Și aleargă spre altă parte a zării. / Dar dincotro vin nălucile? / De ce vin? / Și încotro aleargă? / Intreabă brotacul, întreabă cucuvăile, / iar dacă nu-ți ajung întrebările, / Intreabă cucul și mierla” (De unde vine steaua). Un timbru de eclesiast însoțește atunci evocarea vanităților: „Și împăratul și sluga lui / tot o tigvă lasă în urmă” (Tot o tigvă), sau: „Văzusem oameni nemuritori / Murind în patul lor de mătăasă. / Puseseră străji la uși, la ferestre, / Dar moartea tot intrase în casă. / ... / Văzusem

puternici care strigau / Al lor să fie întreg pămîntul. / Ciolanele albe sclipeau în soare. / Țărîna lor o luase vîntul. / ... / Văzusem oameni înarmați cu săbii, / Voiau să taie luna în două, — / Au pierit de sete pe-un morman de gunoaie, / Tînjind după cîteva boabe de rouă” (În seara albastră). Spre deosebire însă de „Cîntec șoptit”, tonalitatea defetistă și, în cadrul ei, viziunile întunecate, terorizante, de călău, ale morții, sînt niște dispoziții mai mult ori mai puțin acute, însă repede reprimare, ca un strigăt gîuit, un geamăt infundat, o crispare în adînc. „Am vrut să înalț un imn vieții, / M-am pomenit scriind despre moarte” (Vulpea lunii). Fulgere fără furtuni apocaliptice, pe un ecran sufletesc guvernat de o stare de spirit opusă? Pot fi surprinse, într-adevăr, erupții de mindrie și revoltă împotriva tentației de abandonare a terenului, priviri sfidătoare, tăioase, azvirlite adversarului, chiar semnale ale unei voințe de luptă crîncenă: „Îmi dă ocol într-una un înger sprîncenat / Văd pașoșul ce arde și totuși nu cutează... / Tăcutul, cruntul sol m-ascultă, mă privește / Apoi se-ndepărtează cu aripile blegi / El ce-a tăiat și trupuri și suflete de regi”.

Caracteristica actualei reprize din marea confruntare este însă așteptarea răbdătoare, aproape calmă a desnodămîntului și exorcizarea monstrului, întîmpinarea morții nu ca un spectru generator de „teamă și tremur”, ci ca un vrăjmaș la scară umană, cu care trebuie să te măsoari într-o trîntă voinicească. Pierzîndu-și sau cel puțin estompîndu-și trăsăturile fantomatice, teribilul antagonist adoptă și fizionomia anodină, familiară, a crainicului, a călăuzei, a tovarășului de drum. Chiar cînd își păstrează identitatea (diavol, înger negru), ori se încarnează în pielea animalelor fioroase (lup cu colții rînjiți, urs uriaș) sau fabuloase (balaur), nu reprezintă decît pseudo-nămele unui destin, ale unei forțe

implacabile, dar nu mai puțin naturale, pămîntești : „Mă plimbam singur pe un drum de seară./Seara era albastră ca floarea de in,/ Cîteva clipe o vedeam din plin./ Dintr-un crîng sărac mi-a ieșit în cale/Urlînd de foame un lup jîgărit./I-am spus c-aș putea să-i ofer un picior/Dacă e chiar atît de lihnit.//A rînjit și mi-a arătat dinții,/Nu erau de oțel, ci de os./I-am arătat și eu pe ai mei,/Lupul s-a-ntors în crîngul frunzos“ (În seara albastră).

Mod de reprezentare în esență popular, tărănesc, sensibil în înțelepciunea tonului, în strunirea impulsurilor impetuoase, a virulenței native, și în aparatul figurativ de un realism domestic, sub aerul evocator al lumii de dincolo. „Raiul e departe, e foarte departe,/Hai să mergem la el cu căruța./Căruța are oiștea strîmbă,/Căruța are roțile strîmbe./.../Vizitiul rîde de mine, caii/Și ei se uită la mine și rid./.../Vizitiul se urcă-n căruță,/Plesnește din bici și caii pornesc,/Opt aripi le cresc cailor, opt,/Căruța se schimbă-n căruța de foc./.../Eu rămîn singur, singur de tot./Din pădure iese o căprioară,/Mi-întinde botul, s-o sărut pe bot“ (Întimplare în munți).

Atitudinea aceasta, desigur de o seninătate relativă, atît cît permite un temperament iremediabil febril, devorat de apetențe și setea acțiunii, de plăcerea doborîrii obstacolelor cu mîinile sale, reflectă un echilibru rareori atins, unul din momentele de catharsis ale poeziei lui Stancu. Catharsis fără de care ar fi inexplicabilă seninătatea pe care o respiră retrospectivă furnizată de cea mai mare parte a versurilor din *Sabia timpului*. Văzută într-un ceas de cumpănă, toată biografia poetului — cea interioară, se înțelege, așa cum o cunoaștem de la primele lui versuri — își convoacă din nou motivele favorite, spre a le dispune în alte constelații. În spațiul său poetic reintîlnim „caili de țarnă... ai vîntului“, cîinii care „ne știau

limba dar n-o vorbeau“, „măgarul cu urechi lungi, mult prea lungi“ care-l „va duce la cer“, cocoșii care sparg liniștea nopții, în timp ce poetul nu-și găsește somnul, păsările plămuite „din plumberea de aur“, zburătoarele din lumea copilăriei : „Fluturi sîntem, cu aripi pictate,/Ne naștem în zori, pierim în amurg“ (*Cîmp cu măguri*), peștii de argint și de aur, pe care refuză să-i prindă în undiță, leopardul, leul, elefantul, care intră — franciscan — în fauna de altădată : „Sprinten eram și vinșos eram./Ca un leopard, ca un leu“ (Brătări), tufanii noduroși ca trupul său îmbătrînit, via cu struguri, grăunțele de orz cu care vrea să ademenească primăvara, merii, zarzării, vișinii, alături de sălcii care nu mai știu să cînte. Din decorul cosmic : luna, „ca un păianjen de aur“, „ca o dropie“ ; pajiștea fumurie a cerului, vîntul în multiplele lui fațete, „Oamenii și cerul cu nori ori cu soare“. Odată cu universul poetic, este reînviată adolescența, tinerețea, cu dorurile și visele carnale sau irizate, cu nostalgia altor ținuturi, cu iscodirile ei lacome, iubirea care-l însoțește și mai tîrziu ; pînă la ultima clipă : „Oasele mele sînt din varul lunii,/Carnea din pămîntul oacheș, străbun,/Ochii albaștri, cicori deschise/Spre mărițele cerului bun./Curînd voi da totul înapoi,/Dar sufletul, gingașă adiere,/Va rămîne lîngă umerii-ți goi,/Șal cald, mătășos de tăcere“ (*Cintec scurt*). Evocarea fostului avatar are în același timp ceva din conturul „anilor de fum“, ai vîrstei revolte și din tăria „ierbii fiarelor“.

Ceea ce era deci aspirație, tînjire, ambiție de a poseda, devine satisfacție de a fi. Cu alte cuvinte, conștiință a unei bărbății, în sensul în care bărbăția este virtutea celui ce știe lecția și prețul existenței, consumate pentru sine, dar și pentru ceilalți, în sfera insului propriu, dar și în cetate. În noul climat moral, sortit poate să nu dureze, n-are importanță — literar vorbind — înțelegem de ce Zaha-

ria Stancu poate să se contemple cu o detașare din care n-au dispărut, în care s-au resorbit numai toate chemările ființei sale.

Tonul cu care-și prezintă propria trajectorie este egal, fără ridicări sau coborâri, descriptiv sau enumerativ, de bilanț. Intervalul este bogat, și atitudinea, nemăturisită, este identificarea cu destinul rezervat, de „ratificare” a unui parcurs laborios, chinuit, totuși plin de sevele trăirii. Nu este firească, atunci, declarația de recunoștință făcută sorții, pentru darul unei cariere culminate într-o glorie imperială: „Am avut o soartă de aur, / Slavă Domnului, har al Domnului / Lin am plutit pe-o zdreanță de plaur / Pe apele tulburi ale nesomnului, / Monezile mele au fost cuvintele, / Vestmintul meu : mantia de safir a nopții / Iubirile mele — cumițele ori smintitele — / Vorbe topite-n flacăra șoptii. / Nașterea nu mi-a fost vestită prin cărți, / Moartea spre că-mi va fi, cit de cit !” (*Soartă de aur*) / Gustul apoteozei, de asemeni, inedit, pe cât știu, în poezia lui Zaharia Stancu, nu trebuie să ne sugereze o satisfacție beată, o complacere amestecată întru slavă. Tot ce am arătat pînă aci, inclusiv finalul, brusc întunecat, al aceleiași poezii („Pe coloratele ce-

rului hărți / Am fost purtat cu ștreangul de gît. / Nimeni nu stăpînește pe vecie pămîntul, / Stelele nu se oglindesc ziua în lac. / După ce-a căzut vîntul, / Ostenite, pădurile tac”) divulgă persistența lucidității, a coeficientului de scepticism care, propriu mentalității țărănești și experienței personale, împiedică iluzionarea de sine. Vegheată de un fel de „memento mori” sau de un „fortuna labilis”, însăși conștiința plenitudinii vieții atît de pătimaș preamărită, este în realitate conștiința unui țel vremelnic accesibil, de atins, dar nu și de stăpînit. Ca urmare, și în acord cu întreaga poziție a lui Zaharia Stancu, mai curînd îi înțilnim expresia specifică într-un jurămînt de fidelitate față de viață: „Dar cu ochii cu care am văzut moartea / Am să văd mai departe viața, / Cu gura cu care am blestemat moartea / Am să cînt mai departe viața”, ori în acea ofrandă a propriului eu: „I-am dat vieții ce mi-a cerut, / Peste ce mi-a cerut i-am dat, / Zimbetele mele le-am dat vieții, / Lacrimile mele le-am dat vieții, / Cîntecele mele le-am dat vieții, / Mîinile mele le-am dat vieții, / Și chiotele mele prelungi, / Strigătele mele de suferință, / Strigătele mele de bucurie” (*Vieții*).

eugenia tudor

vladimir colin: „capcanele timpului”

E ciudat cum genuri literare mai speciale, ca literatura destinată ci-

*) Editura Albatros, colecția „Clepsidra”, 1972

titorilor copii sau tinerilor, ca și literatura numită „științifico-fantastică”, trec destul de neobservate uneori. Ele sînt privite cu coada ochiului (cam plictisit și cam rece)

al criticii literare, considerându-se poate că nu *acolo* se află adevărata literatură... Prejudecățile în care ne complacem de ani de zile (cel puțin de vreo douăzeci !) din lipsă de timp sau din lene, prejudecățile acestea (cu tradiție) au luat, firește, ființă, și datorită faptului că aici, la un moment dat, s-au cantonat și improvizatori de ocazie, nechemăți (și poate că ei nu au dispărut cu totul). Totuși, prejudecățile în legătură cu un gen de literatură care se citește — aceasta e realitatea — care primește cele mai mari tiraje și, cu sau fără voia criticii, circulă în cercurile largi ale cititorilor tineri — și nu numai în aceste cercuri — ar trebui, oricum, în clipa de față să beneficieze de o mai mare atenție. În definitiv, poate replica cineva, ce se mai poate spune *nou* într-o literatură care, la un moment dat s-a lăsat handicapată sau vrăjită de caracterul vertiginos al celor mai teribile invenții tehnice? Ce mai poate aduce inedit literatura științifico-fantastică în epoca călătoriilor pe lună sau a sputnicilor trimiși pe Marte sau Venus? S-ar părea că știm tot, sau aproape tot. Atunci ce să mai așteptăm de la literatura științifico-fantastică, azi, când pînă și copiii de vîrstă școlară cunosc rachetele și le construiesc în micile laboratoare ale școlii? Și totuși, cine-și imaginează că literatura sau genul de literatură științifico-fantastică — unde fantezia autorilor pare a fi concurată sau umbrată de realizările concrete ale tehnicismului modern nu cunoaște astăzi o eflorescență — se înșeală! Se înșeală fiindcă artistului îi rămîn mereu deschise noi posibilități de explorare (cel puțin tot atîtea cît și savantului sau medicului) în lumea atît de inedită încă a *omnescului*. Lectura ultimei cărți a lui Vladimir Colin, cunoscut autor

de basme, de cărți științifico-fantaste și de literatură fantastică în genere ne-a întărit convingerea că *omul*, acest univers mereu studiat și mereu rămas în stadiul unei „necunoscute“ poate constitui pe mai departe obiect de studiu și pentru literatura științifico-fantastică.

Cartea „Capcanele timpului“ conține mai multe bucăți literare, unele foarte scurte, dar deosebit de sugestive pentru psihologia omului modern, a omului contemporan. Vladimir Colin, am mai spus-o și cu alt prilej, este un poet căruia nu-i scapă nici cele mai recente descoperiri în domeniul tehnicii, dar ceea ce predomină în această carte (ca și în „Viitorul al doilea“ sau în „Dincolo de zidul de neon“) este senzația acută că ai fost atras într-un joc de umbre și de lumini, într-un joc plăcut, unde arcuirea fanteziei este nespus de atrăgătoare, dar unde, după *joc*, descoperi cu uimire că, de fapt, scriitorul s-a folosit de *joc* pentru a strecura în mintea cititorului niște idei foarte contemporane, foarte grave, la care urmează să meditezi, niște idei majore, toate avînd în centrul lor de greutate această necunoscută ce se numește *om*.

Iată, de pildă, o splendidă bucată, intitulată *În cerc, tot mai aproape*, cu care se încheie volumul: poemul acesta tragic, în care un „*hoț de timp*“ cum l-aș numi pe acel tînăr din viitorul foarte îndepărtat (în care oamenii vor putea să stăpînească — într-un fel — și acest neîmblînzit monstru care ne devoră, timpul — în mitologie ca și în basme el este balaur sau monstru, e un poem care ne wimește mai puțin prin decorul său ultramodern, prin fantasticele posibilități de a întreprinde călătorii de explorare a trecutului umanității, (apeși un buton și reiei filmul *viu* al unei epoci, de unde vrei, pentru a o studia mai profund, ba, ne asigură scriitorul, te și poți integra ei, ace-

lei epoci îndepărtate, până la un punct) — cit mai ales un poem care impresionează prin capacitatea scriitorului de a sugera tragismul unei iubiri stranie. Un tânăr din echipele de intervenție reia, cu aceeași pasiune și disperare, filmul unui trecut care-i este dat în seamă, vrînd să împiedece catastrofa iminentă (distrugerea într-un cataclism a unui oraș) pentru simplul și omenescul motiv că s-a îndrăgostit de o tinăra a aceluși timp pe care îl studiază. Și pentru acel motiv (simplu și profund uman) el încearcă, pentru a doua oară, să salveze viața iubitei sale, care moare însă, din nou sub ochii săi, pentru că dorința tinărului de a o salva ar contraveni unui întreg sistem de ordine, rece și calculată, a aceluși viitor îndepărtat...) și „Modificarea istoriei ar depăși limita îngăduită...” „Cunoști legea?” îl avertizează pe eroul nostru un coechipier, pus, bine înțeles, să-l supravegheze. Fiindcă Stel nu vrea să se supună imuabilității legilor istoriei, fata moare a doua oară. Dar ca un om în care speranța e tot atât de mare ca și iubirea sa, el reia, mereu neobosit, filmul timpului, acționează într-un fel sau în altul pentru a-și salva iubita. Și cine știe dacă pînă la urmă el nu va afla un mijloc pentru a o salva? E un poem despre iubire și despre timpul, la fel de crud și de inevitabil în epoca noastră modernă, ca și acum două trei mii de ani, cînd oamenii și-l înfățișau ca pe un monstru și creau o mitologie în care luptau cu el pentru a-l înfrînge. Afirmația că actuala carte a lui Vladimir Colin este semnificativă pentru problemele de conștiință ale omului modern este întemeiată nu numai pe această opresiune a timpului, care

poate ucide în el valorile umane universale (care uneori le-a și ucis, în rușinoase războaie sau acțiuni de exterminare în masă) ca: respectul pentru umanitate, pentru conștiința omenescă, pentru valorile intelectuale și artistice pe care omul le-a dat și le poate da încă, dar există evident în cartea aceasta, prezent în cele mai frumoase pagini (și nu sînt puține) sentimentul unei nestrămutate încrederi în *permanențele omului*. Chiar dacă Vladimir Colin este un iscusit ironist sau parodist, uneori, îmbinînd adesea ironia de calitate, gluma (mai rar satira), cu tonul serios, grav, în care abordează problemele epocii contemporane, bîntuită de tot felul de pericole (precum, printre altele și de acela al unui tehnicism sterp sau periculos, al autodistrugerii planetei sau al pierderii bunurilor unei culturi cîștigate cu truda și inteligența ațtor veacuri), parodia sa este uneori înscrisă în limitele mai ales grave ale unui poem tragic. Metafora sa are culoare și consistență, chiar cînd vizează plictisul unui veac stors de *graba de a se consuma* (Din nou, timpul!). Goana cu care făpturile misterioase, numite *arfi*, vor să treacă dintr-un trup în altul, trupuri devenite un soi de recuzită jalnică a unei vieți nesățioase, care nu se pricepe pe sine („Sub alte stele”) satirizează un mod de viață modern și superficial, sau cu înseși vorbele scriitorului: „agonia unei vieți firave”, în care marile manifestări ale spiritului nu mai au preț, după cum nici trăirea autentică, nerămînd valabil decît sentimentul inuman al urii, adică sffirșitul. Ură este sinonim cu distrugere și nu e întimplătoare asociația dintre acest arf din schița pomenită — de altfel Colin este un ingenios în ceea ce privește numele de

locuri, de planete sau de personaje, ca și în basmele sale, — și Generalul pedepsit, simbolizând aceeași ură, întrecută doar de sentimentul distrugerii —, din „Diversismenț pentru vrăjitoare“, bucata cea mai amplă a volumului și cea mai plină de semnificații. Trebuie subliniat că o constantă specifică a individualității artistice a lui Vladimir Colin e scrierea unei literaturi aparte în cadrul genului științifico-fantastic. Metaforele sale se inspiră din realitățile anticipației, dar ele trădează în egală măsură influența realității psihologice a omului contemporan, ca și frecventarea miturilor pe care într-o viziune originală, aducînd cu basmul, cu feeria, le absoarbe și le *retalmăcește* în scrisul său. Ion Hobana, bun cunoscător al genului, numește acest gen aparte, în postfața sa, cu un termen de circulație printre specialiști : „*heroic-fantasy*“ sau „*science-fantasy*“. Revinînd la mituri, trebuie spus că Vladimir Colin află o manieră originală în reluarea și interpretarea acestor mituri, — multe biblice — imbinînd miraculosul cu elementele anticipației. Viziunea poetică a lui Colin este generoasă, amplă, el întrevece nu numai peisaje stranii prin bogăția culorilor sau a vegetației luxuriante, ori prin deșerturile ce străbat aceste planete necunoscute pe unde rătăcește perechea sa „privilegiată“ sau „cuplul ideal“ — dar imprimă un nou și modern sens miturilor biblice. Perechea fericită, Mela și Cril, întilniți în ipostaze diferite, în timpuri diferite, pînă departe, în viitorul abia perceptibil prin dimensiunile sale pîlpîitoare, cutreieră cartea sa nu ca niște **damnați la suferință** și amărăciune precum biblicii lor strămoși, ci ca un semn etern și distinctiv al **fericirii umane**, bazată pe dragoste. Ideea permanenței

cuplului, alături de ideea permanenței omului, străbate luminos paginile cărții. Pentru Mela și Cril, ca și pentru înțeleapta Amaralata, de pe planeta bogată pe care o amenință cu distrugerea fadul, uscatul General, fericirea e : „*bucuria de a fi, de a te mișca, de a gîndi. Bucuria dragostei. A faptei. Bucuria omenească, pe care ați lepădat-o la picioarele mașinilor... Dar e singurul lucru pe care mașina nu vi-l poate da. Cei vechi au înțeles. Au încercat să vă deschidă ochii și Părintele Infailibil v-a poruncit să-i ucideți*“. În treacăt fie spus, acest Părinte Infailibil este, simbolic, pericolul tehnizării totale, al creierului electronic, calculator fără greș, dar în ultimă instanță robot fără simțire, fără orizont. „Capcana timpului“ este așa dar — poate fi — și capcana tehnicismului modern care ucide fertilitatea naturii, o dată cu natura însăși, cu plantele și cu vietățile ei. Și nu putem trece peste această idee, fără a sublinia ingenioasele procedee ale scriitorului de a sugera firescul sentiment de nostalgie a omului modern pentru pieirea unor elemente naturale în raport invers cu apariția flăcărilor otrăvite (citește : poluare) cum ar fi, de pildă, caii. Sentimentul de adorație al celor de pe planeta Amaralatei pentru *arvani*, cum sînt numiți caii, semnifică evident nostalgia omului contemporan pentru fauna naturală, împutînată și ea de efectul distrugător al civilizației moderne, al mașinilor, arvanii rămînînd să trăiască doar în visurile oamenilor. Poate că același sentiment pentru o natură populată armonios cu tot felul de vietăți și de plante o determină pe Mela să alunge fișiiile de cețuri albe (energia materiei ce se dorea întreruptă, organizată). Creînd cu gîndurile sale planeta Laga, asemănătoare

pământului, care rămîne pentru scriitor, ca și pentru cititorul său, cea mai frumoasă lume, Mela este și ea un om tinjind de dorul unei naturi, pe care o crează, ca într-o nouă *geneză*, gîndind-o. Gîndind niște certitudini. Iar forța ei de a crea *gîndind*, „puterea“ acestei vrăjitoare, semnifică forța creatoare a inteligenței umane, armonia ei echilibrată în lumea banală poate, dar încă atît de frumoasă a planetei. La antipodul puterii creatoare a omului, scriitorul situează forța neagră a distrugerii, semnificată prin crimă, cucerire, război etc. Crima, fie că este comisă mișelește, cu o rudimentară săgeată de către un... „mip“ (un fel de căpetenie de pe planeta celor cu patru brațe și ochi verticali), fie că ia înfățișarea unei intruziuni care anunță un atac armat cu roboți („auxiliari“ îi numește scriitorul) este evident condamnată și pedepsită ca în basme, ca în mituri, sau ca în cărțile de anticipație. Uneori, scriitorul apelează la ironie pentru a atrage atenția asupra ideii — prețioase — de a prelua și păstra neatînse bunurile culturii și civilizației umane, grija pentru „frumos“, indiferent de forma pe care o îmbracă, chiar dacă ea poate părea demodată onora, din viitorime. Pe ultramoderna navă spațială, denumită Xala, unde funcționează un ultramodern sistem de hibernare și o instalație, la fel, pentru nutrirea pasagerilor, numită ironic „servobufetul“, Mela își permite observația (evident ironică) — asupra formei prea stilizate a tacimurilor celor din nava viitorului. Mela regretă frumoasele, ornatele, poate cam greoaiele, dar împodobitele tacimuri din casa părintească (din evul mediu) care plac însă soției aceluia *alt* Cril, din viitor. Scriitorul insinuează cu subtilitate (ca și în atîtea alte cazuri, pe parcursul acestui microroman fantastic) o nostalgie pentru ideea de „frumos“, atît de firească la

omul contemporan coplesit de aglomerarea în spațiu și timp. Citim, printre rînduri, că e vorba de mai mult, e vorba de ideea de artă, poate, pe care oamenii din secolul viitorului o exclud, păstrînd doar noțiunea de „util“. (Foarte posibil o aluzie la ideea de „criză“ a culturii). Masa oferită pe nava spațială a posibilului an 2500 (și ceva) nu are nimic frumos, decorativ, plăcut, tacimurile din plastic, urite, care se aruncă după întrebuințare, farfuriile, la fel de urite, paharele sugerează o lume grăbită interesată doar de aspectul util, practic al problemelor. Ceea ce rămîne însă permanent, chiar și în nava spațială a viitorului, este sufletul omului. Ca și Cril, acel alt Cril (care se numește : Clir!) nu poate suporta ideea despărțirii de partenera sa, care este Mela, ce se numește Alma. O Alma ce fusese ucisă de săgeata rudimentară a unui mip. Cu forța ei miraculoasă, Mela îi redă lui Cril pe Alma, făcîndu-l de fapt să-și recapete echilibrul, dragostea, fericirea — pare a spune scriitorul — permanente ce vor înfrunța timpul, ca și moartea sau durerea, ele însele permanente ale firii omului, fie el oricît de evoluat din punct de vedere tehnic. „Cuplul privilegiat“ — altul decît cel biblic — seamănă mai curînd cu Philemon și Baucis, cu Hero și Leandro, ori cu oricare alt cuplu de îndrăgostiți care au ajuns la noi peste timp. „Divertisment pentru vrăjitoare“ este, de fapt, un inedit și fermecător poem despre dragoste, scris cu subtilitate și culoare, traversat de ironie, dar și de dramatism. Dacă am presupune că niște oameni din viitorul imaginat de Vladimir Colin în această poveste, din viitorul cel mai depărtat, ar putea citi povestea Melei și a lui Cril, poate că am putea presupune și că acel cuplu al viitorului s-ar recunoaște în această „posibilitate“ imaginată de scriitor, chiar dacă lumea aceluia viitor n-ar fi „o lume calmă, de aur și argint, ca într-o carte cu poze“.

horia aramă: „țărmlul interzis”

Și Horia Aramă este unul dintre susținătorii fervenți ai genului științifico-fantastic la noi, alături de vreo alți cîteva devotați printre care amintim un A. Rogoz sau un Victor Kernbach. Horia Aramă a scris vreo cîteva asemenea cărți; știu că scriitura sa intelectuală se nuanțează printr-o tehnică a detaliului concludent, a amănunțimii revelatoare. Cartea de față, „Țărmlul interzis”, confirmă afirmațiile de mai sus, întrucît ceea ce face interesantă această carte nu e numai învelișul „anticipației”, nu e numai surpriza sau „aventura” într-un încă necunoscut (pentru nespecialist!) imperiu de butoane și de mașinării care, toate, deschid căi spre înțelegerea formidabilei forțe a progresului tehnic al științei moderne. O forță capabilă să capteze energii gigantice și să le metamorfozeze neașteptat sau să le elibereze într-un joc pe cît de abil, pe atît de periculos pentru viața însăși a sistemului planetar. Ceea ce face interesantă la lectură cartea „Țărmlul interzis” e ceva mai mult decît atît, și anume surprinderea foarte atentă a unor reacții intime, sufletești, ale omului social, ale omului zilelor noastre. Dar și crearea unei atmosfere adecvate, a unei atmosfere uneori crepusculare în care se consumă această viață sufletească a oamenilor cu care vrea să coexiste sau să-i domine „supraomul” ce moștenește butonii miraculoși ai amiralului, și prin intermediul cărora izbuteste să se reîncarneze în trupul unui alt om viu (cu prețul u-

ciderii celuilalt, în care a sălășluit pînă la un moment dat). Dacă la Vladimir Colin problema învingerii timpului se punea într-un plan mai vast, uneori miraculos, la nivelul planetelor și al sistemelor de viațuire, la Horia Aramă problema este oarecum restrînsă la nivelul individului, în sensul că, cel ce tinde la supraviețuire vrea să supraviețuiască aici, pe planeta noastră, schimbîndu-și trupurile (în care se bagă ca un intrus) ca pe niște haine, pe care uneori le alege la întîmplare. Horia Aramă a intuit că în arta individualizării subzistă interesul pentru subiectul ales, acela al peregrinării, al refugiului în altă individualitate, a personajului său. Un fel de Faust? Într-o măsură, da. Dar pactul cu diavolul rămîne necunoscut, se dezvăluie tîrziu celui ce rătăcește din trupul și viața unui pensionar, într-al unui vestit și adulat actor, ori într-o existență periclitată de accidentul biologic al întineririi, (adică un proces biologic invers, împotriva firii, care contrariază și ațîță în oameni sentimente de ură și răzbunare). Falsul supraom (căci sînt doi, dar numai unul dintre ei, amiralul, poate fi numit astfel, fiindcă numai el este cel investit cu o „viață-program”, decurgînd din calculul unui strălucit savant, numai el, amiralul, are o viață „dirijată” și care-l împiedică să devină o individualitate adevărată) deci falsul supraom, sau mai exact, posesorul butonilor crede că-și poate prelungi la nesfîrșit viața, prin intruziunea în trupul și sufletul al-

tui om. Conviețuirea se dovedește cel mai adesea imposibilă, intrucît pe de o parte, cei ce se tot încarnează nu este mulțumit de individualitățile, de caracterul sau de viața sufletească a celor în care temporar, există, pe de altă parte, acei în trupul cărora poposește, au și ei, la rîndu-le, vederile lor prii despre lume, societate, viață etc. De aici eterna peregrinare, pînă la urmă nefericită, care nenorocește deopotrivă pe tinărul și superficialul actoras, pe apaticul Delios, visător nevertebrat și lipsit de voință, ca și pe omul care, în loc să îmbătrînească, întinerește. Din nou replică dată lui Faust? Sau se întrezărește aci ideea de inevitabil în lupta dintre om și timp. Nu întinerea, biologic vorbind, poate aduce omului fericirea, dimpotrivă, în cazul eroului din partea „a treia a cărții, „Dincolo de iubire“, ea înseamnă nenorocire. Dacă prin cuplul privilegiat Vladimir Colin făcea apologia iubirii ca singura modalitate de biruire a timpului, dincolo de ea ne mai existînd nimic, și singura în stare să supraviețuiască, Horia Aramă, mai puțin romantic, află dincolo de iubire, se pare, femeia, — mai exact complexul feminin, compus și din mult egoism și din gelozie și din oroarea îmbătrînirii, iar biruirea timpului i se pare o himeră, o imposibilitate. Iată cum aceeași idee poate duce la două căi deosebite de interpretare. Distingem în scrișul lui Horia Aramă un analist dublat de un fin moralist, care amendează superficialitatea zgomoasă, nutrindu-se cu propria ei substanță, sau aparența înșelătoare a mulțumirii pensionarului, ascunzînd de fapt amărăciunea unei rătări. Aparență înșelătoare este, de fapt, și „întinerea“ lui Jerebian atribuită de scriitor categoriei „monstruosului pozitiv“, din moment ce realitatea era alta. Horia Aramă are, cred, reale virtuți de scriitor mai puțin fantast intrucît imaginarea unor procedee fantastice de captare a fericirii sau timpului, a duratei individuale se

circumscrie mereu unui adevăr psihologic, unei atmosfere de un puternic realism. N-aș vrea să se înțeleagă cum că aș nega posibilitățile de imaginare a *jocului*, specifice acestui gen de literatură (pe care scriitorul o cunoaște în profunzime) și nici îndrăzneala ficțiunii, după care ajungem să urmărim teribila realitate — tristă însă — a omului în eprubetă, a omului semi-artificial, amiralul, prin care scriitorul vrea, de fapt, să amendeze *monstruosul* la care poate duce exacerbară inteligenței, a orgoliului acestei inteligențe, și el la un moment dat monstruos. Vroiam să subliniez însă faptul că Horia Aramă este un dotat analist și, cum spuneam, un moralist degizat. Ca și Vladimir Colin, el refuză exagerarea tehnicistă, domnia tiranică a creerii electronice, sugerînd-o însă cu alte mijloace artistice, ce țin de îndeminarea de a introspecta psihic, de a crea o atmosferă ce se nutrește și crește din proiecția unei poezii vagi, inefabile. Remarcăm în acest sens momentul tulburător al ivirii în cîmpul imaginar și afectiv al abulicului Delios, imaginea fetei ce fusese cîndva iubita amiralului. Metoda preferată a scriitorului e tehnica cinematografică (a filmului mut, parcă), a peliculei șterse, pe care răsăr umbrele estompate, „cadrilul de umbre“ cu aer ușor veltust, ușor melancolic. Și Horia Aramă este un bun creator al unei atmosfere de crepuscul, de melancolie, el creionează discret amurguri, sau sugerează sensibil atmosfera spațiilor închise, cu un parfum specific: a unei piațete rinascimentiste (pe care personal cred că am întîlnit-o undeva), a unei odăi, umbrite, în care mobilele au nu numai contur și volum, dar și personalitate, degajînd parcă afectivitate. Horia Aramă este, cred, un... analist în cadrul genului literaturii științifico-fantastice, și la aceasta îl conduc atît arta introspecției minuțioase și atente, cît și știința de a crea o atmosferă poetică atît de necesară unei stări.

jean grosu

jaroslav hašek: „par lui-même”*)

Un om care scrie atât de frumos ca mine — spune Hašek într-un soi de cuvîntare electorală — trebuie să dispună, fără doar și poate, de-o mare frumusețe sufletească. N-am nici o îndoială că în viitoarele alegeri pentru Dieta imperială se va ivi prilejul ca, ales fiind în unanimitate într-una sau mai multe circumscripții electorale, să spăl parlamentului austriac rușinea de a fi fost pînă în prezent lipsit de aportul celui mai nobil bărbat al imperiului austro-ungar! Nu-i nevoie, sper, să mai precizez că acest „cel mai nobil” bărbat sînt chiar eu. În încheiere, declar textual că înseși aceste rînduri constituie una din acele opere grandioase și nobile de care vorbeam,

căci ce poate fi mai frumos și mai înălțător decît să ridici pe cineva în slăvi în mod cu totul dezinteresat?”

Cuvîntarea, al cărei aer de parodie nu scapă cititorului, a fost rostită la o întrunire a „Partidului progresist moderat în limitele legii”, el însuși o imensă parodie imaginată de autorul lui Svejk.

Hašek însă era cu adevărat dezinteresat. Fiîndcă, dincolo de umorul lui, dincolo de cinismul lui, în măsura în care umorul și cinismul alcătuiesc la el un tot, Hašek este un spectator, martorul unei epoci, cronicarul ei. În excelența monografie pe care i-o consacără Gustav Janouch, se relatează afirmația lui Z. M. Kudej, după care Hašek nu era capabil să fie eroul unei normale desfășurări active, că

*) 50 de ani de la moarte

era mai de grabă un fantast, un poet înzestrat cu darul de a vedea lucrurile din jurul lui și de a le da o structură. „Era... un mare om răătăcit în mijlocul unei lumi divizate și descompuse și tocmai în aceeași vreme a constatat sensul tragic al vieții lui și incapacitatea marii majorități a oamenilor epocii în care a trăit de a-l înțelege cu adevărat“.

De altfel, această lipsă de înțelegere l-a însoțit pînă în ultimele clipe ale vieții. La 2 ianuarie 1923 — povestește ziaristul Michal Mareš — fratele lui Hašek a telefonat la redacția ziarului „Tribuna“ că să anunțe că scriitorul era pe moarte. Dar nimeni nu voia să creadă. Totuși, tonul pe care-l folosea fratele lui, tremurul întretăiat de lacrimi al vocii, erau convingătoare. Mareš se hotărâște să plece de îndată la Lipnice, unde Hašek își trăise ultima perioadă a vieții. Dar redactorul șef era de altă părere: „Mareš, nu fi copil! Hašek, știi doar, e un bătrîn mistificator. Dar dacă totuși vrei să te duci, du-te, însă pe socoteala ta. Noi nu-ți suportăm cheltuiele“.

Și Mareš s-a dus. Iar Hasek murise într-adevăr.

Poate că una dintre cele mai pătrunzătoare monografii consacrate lui Jaroslav Hašek este și cea mai recentă, aceea pe care Radko Pytlík și-a intitulat-o „Pasărea vagabondă“. „Hašek, scrie Pytlík, a început prin a fi un boem, un excentric, un mistificator, un umorist popular. Însă el a creat o operă care a uimit lumea. Iar personajul său, Švejk, reflectă propria lui viață“. Și autorul monografiei demonstrează că acest vagabond etern, acest out-

sider al literaturii, acest om necăjit, gata totdeauna să participe la orice aventură nebunească, acest bon viveur de circiumă și improvizator de cabaret, era înainte de toate un creator.

Ce fel de creator?

Intr-o prezentare scrisă cu mulți ani în urmă, exprimîndu-și uimirea față de spectacolul realizat de Erwin Piscator cu Švejk, la Berlin, Jean-Richard Bloch relatează că pe atunci circula ca un fel de cuvînt de ordine, cu privire la Hašek și Švejk-ul său, următoarea expresie: „Acesta e Don Quijote-ul nostru! În sfîrșit, iată-l pe Don Quijote-ul nostru!“ La auzul numelui lui Hašek, cercurile intelectuale ale tinerei republici cehoslovace obișnuiau să roșească, destulă vreme încă după primul război mondial. Dar broșurile lui Hašek continuau să se vîndă pe la colțuri de stradă tot astfel cum odinioară erau vîndute Aventurile domnului Pickwick ale lui Charles Dickens. Lui Švejk i s-au găsit de altfel și i se vor mai găsi poate multe înrudiri literare, dar el continuă să fie proiecția inimitabilă a mentalității populare a unei epoci, proprie acelor milioane de oameni mărunți ai Europei Centrale. Și aceasta într-o asemenea măsură, încît astăzi e foarte posibil ca vreun tînăr oarecare să nu fi auzit încă de Hašek; mai greu e însă să nu fi auzit de Švejk.

Îmi amintesc cum, în urmă cu ani, călătorînd de la București la Praga, am discutat și ne-am distrat o noapte întreagă pe socoteala lui Švejk cu tovarășul meu de compartiment. Era un tînăr tehnician ceh care se întorcea acasă. Cu-

noștea bine peripețiile bravului soldat și se complăcea, în discuție, să le și comenteze. Singurul lucru pe care-l ignora era numele autorului. Pentru el, peripețiile lui Švejk înneau de natura povestirilor populare, Švejk însuși semnificând pentru el un simbol, o noțiune, un fel de erou popular transmis din generație în generație. Și aceasta deși, cu totul și cu totul întâmplător, numele interlocutorului meu era chiar... Jaroslav Hašek.

În ce constă deci forța creatoare a acestui scriitor de mari dimensiuni, și care este izvorul creației sale? Se știe că dacă Švejk este principala sa operă, el a scris nu mai puțin de 1500 de scurte povestiri umoristice care, luate în parte, își au fiecare valoarea lor de fragment al unei cronici impresionante, iar considerate în totalitate alcătuiesc o cronică spirituală a vieții popoarelor Europei Centrale și în speță a poporului ceh aflat la întâlnirea a două secole. Radko Pytlík și-a pus și el această întrebare, de fapt întrebarea-cheie a întregii sale lucrări și conchide în cele din urmă că resursele inspirației lui Hašek, rădăcinile optimismului său imbatabil și credința sa nezdruncată în viață și în oameni se află în faptul că Hašek a descoperit un adevăr de multă vreme uitat și anume acela că cea mai mare valoare în viață și unicul element sesizabil al eternității e clipa. Švejk, de pildă, nu protestează, ci suride și transformă totul în paradox.

Pentru cine parcurge întreaga operă a lui Jaroslav Hašek și nu se mulțumește numai cu lectura lui Švejk, lucrurile sînt evidente. În aproape fiecare dintre povestioarele lui se regăsește, sub o formă sau alta, aceeași atitudine. Și pentru cine-i pătrunde viața, legătura dintre om și operă se reliefează pînă la evidență. În viața de toate zilele, risul lui Hašek era un mod de a se apăra. Cei ce l-au cunoscut îl descriu mai de grabă ca pe un melancolic și încă de natura cea mai complexă. Iar astăzi, mai ales în lumina ultimelor monografii, se știe că suferea de depresii grele. În consecință era un temperament labil, iar umorul era pentru el un fel de mijloc de tranchilizare și de păstrare a echilibrului. Nu trebuie să uităm că în același timp risul lui Hašek era agresiv. Armele erau cuvintele și ele loveau greu, dar publicul, care nu se simțea lovit, se lăsa vrăjit. Și așa cum astăzi paginile ce ne-au rămas sînt capabile încă să fărmece și să subjuge, tot astfel la vremea lui glumele sale alcătuiau una dintre cele mai îndrăgite atracții ale diferitelor localități de noapte. Fiindcă săgețile satirice ale umorului său nu ținteau și nu țintesc niciodată omul pur și simplu, cu slăbiciunile sale, ci lovesc exclusiv în modul cum îi este organizată existența, în scheme depășite sau eșuate în convenții și relații denaturate, izolate cu totul de viața reală. Tocmai de aceea povestirile lui sînt cel mai adesea un dar, o dăruire a propriei lui ființe către semenul său sau, cum spunea

același Janouch, poate că Hašek a avut marele merit de a fi fost cel mai mare interpret al sufletului poporului său, pe care-l asculta, îl înțelegea și-l restituia apoi în forme viabile. Ele nu sînt deci ceea ce s-ar putea numi literatură, sau literatură pur și simplu, ele nici nu înfrumusețează și nici nu întunecă lumea, ci mai degrabă limpezesc, reliefează ceea ce e contradicție în viața umană, îndulcind tensiunea prin bagatelizarea conflictelor, afirmînd în ultimă analiză existența prin ris. În această ordine de idei, volubilitatea eroilor din povestirile lui satirice, o volubilitate în gamă minoră față de cea majoră din Peripețiile bravului soldat Šveik, nu înseamnă poate altceva decît un mod de a conjura pericolul și de a împrăști atmosfera de teamă, o mască și gestul de autoapărare al unui bufon, o sursă a imunității și un antidot uman dobîndit după lungi suferințe și pierderi. S-ar putea spune deci că Hašek este un bard, un exponent al esenței sufletului popular, un interpret al epocii sale care hălăduiește pe drumuri și prin taverne, neputîndu-se adapta unui sistem și unui ritm de viață artificial, neputîndu-se încadra într-o schemă socială alcătuită nu pe baza autenticelor nevoi umane, ci după cu totul alte considerente, cu care intră în veșnic conflict.

Literatura satirică a lui Hašek exprimă în ultimă analiză sănătate și robustețe, chiar și în acele cazuri mai rare cînd cinismul devine amar. În sensul acesta e cum nu

se poate mai tentantă o paralelă între modul cum a oglîndit Hašek viața și modul cum a filtrat-o contemporanul său Kafka. Legați nu numai prin contemporaneitate — data nașterii și morții acestor doi scriitori aproape coincid — și unul și celălalt au fost cronicari fideli ai epocii lor. Dar în vreme ce Kafka, lipsit fără îndoială de elanul vital propriu unui Hašek și înțelegînd totul prin prisma unui intelect dispus să dea realității doar interpretări cu valoare de simbol, să transforme această realitate prin forța aproape maladiivă a înțelegerii care își află refugiul în fantastic, Hašek rămîne un combatant. Pesimismul de o parte și optimismul de alta, acestea ar fi cei doi poli ai înțelegerii lor, cele două modalități de a reține pentru posteritate particularitățile adeseori tragice ale aceleiași vremi. Kafka este un izolat, se refuză lumii, se retrage în sine, trăiește pe planuri imateriale o realitate care capătă forme germinative cu evoluții absurde; Hašek, în schimb, în ciuda grelelor sale melancolii și depresivități, nu se refuză vieții ci dimpotrivă e însăși viața, însuși elanul vital adaptat împrejurărilor și epocii. De aceea este accesibil oricui.

Excentric, mistificator și umorist popular, Hašek a fost mult mai mult decît un simplu anarhist. Ca soldat al armatei austro-ungare, își îndrepta împotriva acesteia toate săgețile satirei sale în timpul primului război mondial, pentru ca mai tîrziu, înrolat în armata roșie, să devină propagandist și luptător

în Siberia împotriva legionarilor cehi. Toate acestea sînt elemente de completare ale unei fișe strict personale, fiindcă dincolo de ele Hašek a conturat, cu sau fără voia lui, portretul celui mai mare și, în orice caz, al celui mai cunoscut scriitor ceh, popular astăzi pe toate meridianele globului. Din toate elementele cunoscute ale vieții lui, din toate amintirile, consemnările sau mărturiile contemporanilor, îl cunoaștem astăzi ca pe un om la care umorul era o componentă de viață. Umorel lui putea îmbrăca orice formă și putea lovi cu maximă virulență, dar nimeni nu l-a putut auzi vreodată proferînd vreo grosolănie și nu există nici o pagină în întreaga lui literatură care să facă vreo concesie prostului gust. Era practic incapabil să folosească gluma sau „vișul“, ca pe un vehicul al grosolăniei sau al gustului îndoielnic și poate că Gustav Janouch are dreptate atunci cînd scrie că așa precum primitivul, folosindu-se de formule magice, încearcă să se elibereze și să alunge duhurile rele, tot astfel încerca Jaroslav Hašek cu umorul său să depășească agresivitatea lumii potrivnice în care trăia. „Umorel lui, scrie același Janouch, nu era un mijloc sau o expresie a umilinței, ci dimpotrivă, a înălțimii omului. Era o tehnică magică de luptă, un mijloc de depășire, izvořit din profunzimea sensibilității și forței sale de reprezentare, un fel de practică magică, primitivă, a acțiunii, o căutare a omeniei simple și curate... o punte spre copilăria pe care nu o tulbură nici un sistem de valori, fie ele intelectuale,

fie utilitare. Povestirile mai mult sau mai puțin mușcătoare ale lui Hašek sînt produsul unei nostalgii neobosite după demnitatea și libertatea umană“.

„...Mă simt dator, scria Hašek în aceeași scurtă „cuvîntare electorală“ amintită la începutul acestor pagini, să fac o cit mai obiectivă dar și tot atît de cuprinzătoare apreciere a poziției și acțiunilor mele, pentru ca nu cumva vreuna din admirabilele trăsături ale caracterului meu să scape cuiva din vedere. Vă rog să mă credeți că au fost în viața mea momente cînd, entuziasmat de vreo realizare personală, m-am trezit șoptindu-mi de unul singur : „Doamne, ce flăcău de ispravă sînt !“

Și era într-adevăr un flăcău de ispravă, dar incapabil de vreo ispravă în viața practică. Înzestrat cu o veritabilă ură față de tot ce ar fi putut să însemne o exploatare a unui om de către un altul, era incapabil să comită chiar și cea mai elementară „minciună comercială“. Generos pînă și în momentele cele mai critice, nu se putea tocmi nici cu el însuși și nici cu ceilalți, și deși de multe ori, multe lucruri le-a scris pentru a-și procura elementarele mijloace de existență, nu era în stare să-și înșele cititorul. Multe dintre povestirile lui au constituit la un moment dat o marfă, dar cîte asemenea mărfuri nu s-au vîndut și nu se vînd și în zilele noastre și cîte dintre ele rămîn ? „Marfa“ lui Hašek își păstrează însă strălucirea și astăzi, la o jumătate de secol de cînd a părăsit lumea, la Lipnice, iar astăzi se ride cu Hašek tot ast-

fel cum se ridea și pe timpul lui, și poate mai mult, cu deosebire că astăzi îl cunosc mai mulți oameni decât atunci.

„Doamne, ce flăcău de ispravă sint! La ce bun însă toate astea — continuă Hašek — dacă lumea nu le-ar afla! Lumea trebuie să ajungă la această concluzie, omenirea trebuie să mă prețuiască așa cum se cuvine, și nu numai pentru remarcabilele mele însușiri și aptitudini cu adevărat fenomenale, ci mai cu seamă pentru strălucitul talent și incomparabilul caracter cu care am fost înzestrat. Firește, se vor găsi și dintre aceia care își vor pune întrebarea: de ce oare acest imn de slavă n-a fost scris de o altă persoană, mai autorizată, de ce mi-am supus singur modestia unei asemenea torturi cum e lauda de sine?”

Răspund: pentru că nimeni altul nu mă poate cunoaște mai bine decât mă cunosc eu însumi și tocmai aici rezidă garanția că nu se va scrie despre mine ceea ce ar contraveni realității.”

S-a scris mult despre Hašek și, probabil, se va mai scrie. După cum el însuși, într-o viață în fond risipită și chinuită, a scris mult, cu mult peste puterile unui scriitor obișnuit, cuprinzând în paginile pe care ni le-a lăsat un fel de frescă a acelei epoci, cu planurile și straturile ei sociale, cu multitudinea ei de contradicții, anomalii și slăbiciuni umane. Și e aproape de necredut câtă putere de pătrundere și câtă forță de exprimare lapidară au stăpinit talentul acestui cu adevărat mare scriitor, dacă ne gândim doar la faptul că aproape nu există

domeniu al vieții sociale a timpului trăit de el pe care să nu-l fi creionat în schițele lui. Schițe care realmente nu iartă, nici pe alții și nici pe sine, dar în care și autorul, și cititorul înțeleg totul. Toate slăbiciunile omenеști sau cel puțin slăbiciunile capitale, prinse în insectarul povestirilor lui: Alcoolicul, infidelul, panglicarul, prefăcutul, falsul apostol, patosul de paradă, conformismul, minciuna și prostia, toate și-au găsit locul, condamnarea și înțelegerea, dar nu înțelegerea filistină a burghezului, ci aceea a omului care își pricepe aproapele prins în angrenajul unei vieți din care nu se mai poate desprinde. Umblînd mult și cunoscînd mai ales o întregă galerie de oameni, Hašek a putut intui forțele cele mai elementare ale spiritului uman și le-a putut desprinde cu o abilitate uluitoare trăsăturile cele mai pregnante. În felul acesta povestirile lui umoristice nu ne oferă numai o frescă, nu ne oferă numai o cronică, ci și o veritabilă galerie de portrete. Să ne gândim numai la Jogelli Kloper, ghidul străinilor din orașul șvăbesc Neuburg pe Dunăre, la pescarul Gulaj, la suita de mici portrete din Serata abstenenților sau Distracție americană, la acel suculent portret care este și un autoportret din Destinul unui om sociabil, la admirabila creionare a lui Cetlička, la silueta domnului baron Dekker von Prehorov și la atîtea altele încă.

Dar poate că cel mai mare merit al lui Jaroslav Hašek, al acestui talentat meșteșugar al umorului, care genera risul cu cea mai mare seri-

ozitate, și rizind el însuși, își închina viața presărată cu multe jertfe cauzei supreme a omului, este acela că deși scrisul lui cuprinde elementele unui mediu dat, cu particularități specifice și oglindesc o mentalitate mult diferită de altele, este instinctiv înțeles pretutindeni. Peripețiile bravului soldat Švejk au fost traduse în 47 de limbi și au sfârșit prin a găsi aceeași rezonanță ca în propria lor patrie, și aceasta pentru bunul motiv că ele înseamnă ceva mai mult decât simpla oglindire a unor oameni și a unei epoci. Lipsite de orice dogmatism, operele lui Hašek înțeleg

omul la nivelul universal și lovesc cu săgeata glumei toate dogmatismele ascunse ale violenței și ale anacronismului.

În fond Hašek luptă împotriva forțelor demonice ascunse în întimplările mărunte ale unei vieți nedrept și anacronic organizate, împotriva forțelor nesănătoase ale epocii, pe care le caută cu patimă de vânător în mediul în care trăiește și în propria sa ființă, deci pe vastul domeniu al unei experiențe cunoscută cotidian, pentru a le deposeda de putere prin risul sănătos și franc al omului simplu.

j. hašek

misterioasa dispariție a profetului ilie

În orașul sirian Chalat, a fost descoperit, nu de mult, un vraf de papirusuri a căror descifrare a avut de întâmpinat mari dificultăți. Dar pînă la urmă, cu chiu cu vai, treaba a reușit și lumea civilizată s-a îmbogățit cu o nouă perlă a scrisului antic.

Pe cît se pare, este vorba de o dare de seamă judiciară publicată într-un ziar ce apărea în Israel încă pe vremea regelui Achab. Iată textul integral al acestui articol :

„Cititorii ziarului nostru își vor aminti desigur de misterioasa dispariție a profetului Ilie, care a fost văzut ultima oară la Școala profetilor din Galgola, unde pe la orele zece dimineața consumase o bucată de salam de măgar. În aceeași zi, în jurul orelor trei după amiază, el a ajuns la Bethela, unde s-a întîlnit cu Eliseus. După cum declară Eliseus, profetul Ilie era într-o excelentă dispoziție și foarte jovial, s-a întreținut cu sătenii care munceau la cîmp. Și au mers amîndoi pînă la Ierihon, de unde au pornit să coboare spre apa Iordanului ca să ajungă înainte de lăsarea întunericului în Israel. Cam la vreo două ore depărtare de oraș au intrat într-o pădure, locul preferat pentru excursii al populației din împrejurimi. Într-o poienică zburdau cîțiva băieți din satul apropiat Baubotha ; aceștia, cum îl zăriră pe profetul Ilie care, așa cum se vede din portretul publicat în numărul trecut al publicației noastre, era pleșuv, începură să strige în cor : „che-lu-le, che-lu-le !“.

Potrivit celor relatate de elevii Ieha și Nabot, profetul Ilie a scos un fluierat prelung și din desîș au răsărit numaidecît doi urși căre au sfîșiat, în total, opt copii neastîmpărați, după care au spălat putina în pădure. Profetul Ilie, văzînd urmările nefaste ale actului său ne-cugetat, se făcu nevăzut și pînă în momentul de față nu i s-a putut da de urmă. Eliseus, tovarășul său de drum, care a fost arestat, afirmă că proorocul s-a înălțat spre ceruri într-un car de foc, ceea ce, după cît se pare, n-ar fi decît un subterfugiu foarte stîngaci, avînd drept unic scop inducerea în eroare a organelor de anchetă.

Părinții copiilor sfîșițați sau lăsați în zdrențe au depus numaidecît o plîngere împotriva profetului Ilie, cerînd despăgubiri civile, iar în ședința de ieri a tribunalului am putut afla că intenția lor e să stoarcă din toată istoria aceasta anumite avantaje, știut fiind că profetul Ilie este proprietarul casei, cu numărul poștal 247 în Israel și al casei cu numărul 8 în Bethela. Completul de judecată a cedat propunerii făcute de apărătorii juridici ai celor păgubiți și, întrucît inculpatul n-a putut fi descoperit, el fu depozat, în contumacie, de toată averea, pentru acoperirea pagubelor a căror valoare a fost stabilită chiar în ședința de ieri.

În ce ne privește, nu ne pronunțăm nici de o parte, nici de cealaltă, dar sîntem de părere că vina este mai cu seamă a nefericitelor victime ale acestei triste întîmplări. Copiii de azi nu știu să-i prețuiască pe oamenii de valoare, deoarece educația lor este de o revoltătoare superficialitate. Nu citesc decît romane polițiste, frecventează spectacole de teatru care, fără pic de îndoială, nu sînt de natură să le

innobileze sufletele. Chiar și cinematografele își au în această privință partea lor de contribuție nefastă. Oamenii vrednici și onorabili ai națiunii, cum a fost de pildă dispărutul profet Ilie, sint ignorați de tineretul nostru și socotim că ar fi momentul ca în locul fotografiilor pornografice, tineretul nostru să privească portretele bărbaților de seamă, și cu siguranță că atunci nu va mai fi cu puțință să se ajungă la tragedii cutremurătoare ca aceea petrecută recent lângă Baubotha. În baza cercetărilor preliminare, s-a constatat că urșii cu pricina erau perfect domesticiți, ei fiind proprietatea veneratului profet Ilie care, pe vremuri, colindase cu ei întreaga Palestină, iar în momentul în care a îmbrățișat cariera profeției, din recunoștință, a lăsat dobitoacele în libertate, acolo, în pădurea din preajma Baubothei, cerind fi-rește, pentru aceasta, încuviințarea onoratului Guvernămint teritorial al Palestinei. Așadar, misterul n-a fost încă elucidat așa cum se cuvine, întrucît martorul și totodată acuzatul principal, în speță profetul Ilie, absentează. A fost lansat zvonul cum că s-ar fi sinucis aruncîndu-se în Marea Moartă. Repetăm încă o dată ceea ce am scris la timpul său, anume că această versiune e pur și simplu ridicolă, deoarece densitatea Mării Moarte este de patru ori mai mare decît a apei marine obișnuite, așa că este exclus să se fi putut îneca; precum se știe, pe suprafața Mării Moarte se poate dormi foarte comod. Cu mult mai probabil e că veneratul profet Ilie a fugit în Fenicia de unde cu siguranță că într-un viitor apropiat ne va face o surpriză cu un frumos și captivant editorial politic, care întotdeauna se bucură de aprecierea cititorilor noștri.

Dezbaterile ședinței au început în jurul orei opt dimineața și primul și-a prezentat pretențiile domnul Metzles, al cărui băiat a fost sfîșiat și devorat de urși.

— La cît apreciați paguba dumneavoastră ?

— **Gott der Gerechte, was heisst** apreciați ? Paguba mea e atît de mare încît nu-s în stare să-mi revin. Păi feciorul meu Aron era un băiat așa de cuminte și avea pe el două perechi de pantaloni... Da' ce tot spun, patru perechi de pantaloni. Avea pe el și patru veste, cinci hăinuțe și în fiecare buzunar cîte un ceas; și toate astea s-au dus, **Gott der Gerechte**. Băiatul s-a dus, pantalonii s-au dus, și vestele, și hainele și ceasurile, toate s-au dus.

— Ascultă, domnule Metzles, nu poți să spui că în ziua aceea băiatul dumitale a avut atîtea pe el.

— **Gott der Gerechte**, cum să nu fi avut; a avut pe el chiar mai multe: opt perechi de pantaloni, opt veste, opt hăinuțe și în fiecare buzunar cîte un ceas cu lăntșor și cîte un bănuț de aur, pardon... vroiam să spun, onorată curte, ... cîte trei bănuți de aur !

— Ascultă, domnule Metzles, se pare că dumneata exagerezi. Ai face mai bine să ne spui sincer cum s-au petrecut lucrurile.

— Eu exagerez ? Iehova mi-e martor că spun adevărul precum curată vă este inima, **Gott der Gerechte** ; uitați-vă, plîng, da plîng. Să vedeți cum s-au petrecut lucrurile. Vine la mine Aron și-mi spune : „**Tataleben**, eu mă duc să mă plîmb”. Știți, mie băiutul ăsta mi-era tare drag și fiindcă afară era răcoare i-am zis : Aron, mai pune pe tine o pereche de pantaloni, o vestă, o haină, și ține aici două ceasornice ca să știi cînd să te întorci acasă.

— Și de ce, mă rog, două ?

— **Gott der Gerechte**, unul l-a vîrit în buzunarul primei veste și cînd și-a pus pe-a doua a băgat în ea celălalt ceas ca să nu trebuia să se descheie. Dar iată că în clipa aceea apare și **mamaleben** și-i spune : „Aron, afară e frig, mai i-ați o pereche de pantaloni, o vestă și o haină și mai ia-ți încă un ceasornic, ca să nu fie nevoie să te deschei”. Pe urmă a venit și bunica și i-a spus : „Aron, mai ia încă un ceas, încă o pereche de pantaloni, o vestă și o haină și mai ia de aici și ceasul meu, ca să știi cît e ceasul”. Pe urmă a venit fratele. Un frate, al doilea frate, al treilea frate, al patrulea frate.

La care președintele interveni ironic :

— Dar cum e cu sora ?

— Slăvit să fie Iehova, că slavă domnului, a avut și surori. Prima soră, a doua, a treia, a patra, a cincea, da, și a mai avut și unu, doi, trei unchi și trei mătuși și fiecare i-a spus, pe rînd : „Mai pune-ți o pereche de pantaloni”. Dar ce tot vorbesc ? ! I-au spus așa : „Mai ia pe tine două perechi de pantaloni, două veste, două haine și ceasornice”. Aron a dat ascultare — că era băiat cuminte — și s-a dus așa cum i-a spus **tataleben**, **mamaleben**, bunicul, bunica, cei patru frați, cele cinci surori, cei trei unchi și cele trei mătuși. Socotiți și dumneavoastră, onorată curte, și veți vedea că la un loc sînt nouăsprezece pantaloni, douăsprezece veste, nouăsprezece haine, nouăsprezece ceasornice și nouăsprezece bănuți de aur. Ah, lăudat fie numele lui Iehova ! Urșii l-au mîncat cu tot ce avea pe el și acum eu am rămas pe drumuri ca un cerșetor. Da, ca un cerșetor. De aceea cer despăgubire o tonă de argint pentru pierderile suferite, una pentru spaima pe care am tras-o, una pentru năpasta ce s-a abătut peste capul meu, una pentru părerea de rău, una pentru plîns și în sfîrșit, una pentru că mi-am pierdut întreținătorul..

— Nu vă supărați, îl întrerupse președintele, dar nu pricep cum putea un băiat ca ăsta să vă fie întreținător ?

— **Gott der Gerechte**, cum să nu fie cînd își întreține părintele ? ! Să nu fi fost el, cum aș fi putut eu să cer acum șase tone de argint ? Și atunci, spuneți și dumneavoastră, **Gott der Gerechte**, am pierdut sau nu întreținătorul ?

După care, tribunalul amină dezbaterile sine die.

henri wald

scop și mijloace în socialism

„Nu trebuie să uităm nici un moment că mai presus de orice se află omul: dezvoltarea lui multilaterală trebuie să stea în centrul tuturor preocupărilor partidului nostru, trebuie să fie felul suprem al societății noastre socialiste“

NICOLAE CEAUȘESCU

Este limpede pentru noi toți că făurirea socialismului nu este o misiune ușoară.

Stadiul în care se află cercetările noastre în domeniul axiologiei ne obligă să îngăduim păreri deosebite, dacă nu chiar divergente. Ar trebui să abandonăm teama superstițioasă de „confuzii“. Nu mai e chiar atât de sigur că o teză clară, dar *perimată*, este mai puțin dăunătoare decât o confuzie *rodnică*. De altfel, discuțiile sînt mai educative decât sentințele. Astăzi nu mi se pare mai puțin marxistă afirmația că „*filozofii marxisti au început schimbarea lumii, dar a venit un moment în care trebuie din nou să o contemple*“ decât faimoasa teză a XI-a asupra lui Feuerbach... Trebuie să vedem critic ce am făcut pînă acum ca să putem merge înainte. Omenirea trece astăzi prin cel mai socratic moment de la Socrate

încoace. Autocunoașterea este la ordinea zilei.

Nu există un model unic de construire a orînduirii socialiste, dar cîteva principii fundamentale rămîn valabile: scopul suprem al omului este omul însuși, că persoană multilateral dezvoltată, și un asemenea scop nu poate fi atins decît treptat, prin slăbirea constrîngerii sociale și întărirea solidarității interindividuale, pe baza unei prosperități materiale crescînde. Dar ca să ajungem acolo este necesară nu numai „prospectiva“, ci și „perspectiva“, nu numai tehnica, ci și morala, nu numai știința, ci și conștiința.

Trebuie să ne fie clare nu numai tendințele realității, ci și năzuințele umanității. Trebuie să cunoaștem nu numai ce ne „așteaptă“, dar și ce vrem să „obținem“. Viitorul

uman nu este o simplă prelungire nemijlocită a prezentului, ci posibilitatea realizării unor idealuri. Omul este singura ființă capabilă să transforme determinismul în libertatea de a-și realiza propriile idealuri.

Societatea socialistă are menirea să împiedice ca mijloacele să scape de sub controlul moral al scopului, ca viața exterioară să se îmbogățească în paguba celei interioare, ca nevoile materiale să înecă pe cele spirituale, ca preopinentul să devină dușman etc. Înlocuind *exploatarea* omului de către om cu *respectarea* omului de către om, socialismul saltă omenirea de la lupta pentru „a avea” cât mai mult la lupta pentru „a fi” cât mai bună.

* * *

Învățăm deocamdată mai mult cum să ne câștigăm existența decât cum să ne-o trăim. Preocupați de cantitate, uităm de calitate. Acumulăm din ce în ce mai multe produse și informații, dar nu mai știm totdeauna ce să facem cu ele. Alergăm mereu mai repede, dar nu tuturor le este îndeajuns de limpede „încotro”. Viața noastră exterioară este din ce în ce mai abundentă, dar viața interioară a multora dintre noi este încă săracă. Confortul crește, iar efortul descrește. Puterea noastră materială asupra lumii este considerabil mai mare decât puterea noastră spirituală asupra propriului destin. Ne lăsăm dominați de lucruri mai mult decât reușim să le dominăm noi pe ele. Rătăciți printre propriile noastre creații nu mai vedem întotdeauna că scopul suprem al omului este *omul însuși*, cu nevoile lui cognitive, dar și afective, cu datoriile lui sociale, dar și cu dorințele lui individuale, cu necesitățile lui materiale, dar și cu bucuriile lui spirituale. Omul are nu numai minte, ci și suflet. Despărțite, sufletul și mintea devin la fel de indiferente

față de năzuințele omului ca natura însăși. Așa pot apărea „dragostea” fără iubire și asasinatul fără ură, trăirile anarhice și teoriile despoteice, arte care se feresc de orice semnificație și semnificații care se dispensează de orice artă.

Numai împreună pot sufletul și mintea să mențină nenumăratele mijloace în slujba unicului scop : fericirea umană. Avem mereu mai mulți inventatori capabili să ne sporească mijloacele, dar nu avem încă destui înțelepți ca să ne reamintească scopul.

Adevăratul om este un om întreg : cu o activitate intelectuală din ce în ce mai subtilă, dar și cu o viață afectivă din ce în ce mai intensă. Ca să trăiască omeneste, omul are nevoie nu numai de știință, ci și de prietenie, de năzuințe.

În societatea de consumație crește din ce în ce mai mult revolta lui „être” împotriva lui „avoir”, protestul iubirii împotriva urii, afirmarea omului întreg împotriva oricărei „înjumătățiri”...

Milenii de-a rândul, oamenii și-au format personalitatea în și prin muncă; pregătim o societate în care ei vor trebui să-și desăvârșească personalitatea prin *loisir*.

* * *

Sociologia „loisir-ului”, pedagogia „loisir-ului”, teoria „loisir-ului”... Ce se cheamă „loisir” și de ce a ajuns în centrul preocupărilor contemporane? Prin loisir se înțelege ansamblul activităților pe care le desfășoară omul după terminarea sarcinilor de muncă și îndeplinirea obligațiilor obștești, familiale sau personale. Loisir înseamnă, așadar, nu numai „timp liber”, ci și „activitatea” care se desfășoară în acest răstimp. El nu se reduce la cadrul temporal, ci cuprinde și modul în care este trăit. Loisirul este și „răgaz” și „plăcere”. Termenul este francez, dar vine din latinescul „li-

cere", care înseamnă „a îngădui“. Cu alte vorbe, timpul în care flecăruia îi este îngăduit să facă ce-i place... (Tot de la *licere* vine și cuvântul *licență*, adică îngăduința de a exercita o anumită profesie).

Dar de ce a devenit, astăzi, loisirul o problemă mondială? Deoarece creșterea productivității muncii prin auto-tele-mecanizare permite micșorarea continuă a zilei de muncă, a săptămânii de muncă, a anului de muncă și a vieții de muncă. În o sută de ani, lungimea săptămânii de muncă aproape că s-a înjumătățit. Concediile cresc, iar vârsta de pensionare scade. În decursul unei vieți, omul contemporan dispune deja de aproximativ 40.000 de ore de loisir.

Este pentru prima oară în istoria omenirii când loisirul a devenit o problemă a întregii societăți. În trecut, de loisir se bucurau nu cei ce munceau, ci cei ce trăiau din munca celorlalți. Deosebit de semnificativ este faptul că în *greaca veche* loisirul se chema „*scholé*“, iar munca, dimpotrivă, „*ascholé*“. Aristocrații defineau munca în opoziție cu loisirul și nu, ca noi, loisirul în opoziție cu munca. În latină regăsim aceeași situație: „*otium*“ înseamnă loisir și „*negotium*“ înseamnă treabă. Și într-un caz și în celălalt, cuvântul care denumește munca se obține prin negarea cuvântului care denumește loisirul, folosindu-se, în primul caz, un „*alfa privativus*“, iar în al doilea, particula „*ne*“, plus un „*g*“ eufonic. Pentru noi loisirul este rezultatul muncii. Munca tuturor trebuie să ducă la loisirul fiecăruia. Munca este mijlocul, scopul este loisirul. Omul s-a format în și prin muncă, dar istoria omului este istoria emancipării de sub dominația necesității și a dobândirii unei libertăți crescînde de creație. Loisirul nu este nici lene, nici huzur, nici pierdere de vreme. Loisirul este activitatea prin care fiecare om își desăvîrșește personalitatea. Oamenii nu sînt exemplare identice ale unei specii, ci personalități distincte ale unei colectivități.

Principalele activități ale loisirului sînt: citirea unei cărți, urmări-

rea unui spectacol de teatru, vizionarea unui film, privirea unor emisiuni de televiziune, ascultarea unui concert, vizitarea unei expoziții de pictură sau de sculptură, audierea unei conferințe, participarea la debateri, asistarea la diverse competiții sportive, excursii etc.

Prin loisir oamenii devin din ce în ce mai mult ei înșiși, sporindu-și, astfel, capacitatea creatoare și ajungînd, la un moment dat, să aducă o contribuție proprie la dezvoltarea culturii. Loisirul este și mai specific omului decît munca. Munca este încă legată de necesitate, în vreme ce loisirul aparține deja libertății.

Omul se diferențiază de celelalte ființe prin creșterea calitativă a independenței lui față de mediu, prin posibilitatea de a-și alege felul de viață, prin libertatea de a schimba lumea potrivit năzuințelor sale. Munca și limbașul permit omului să depășească adaptarea la natură și să înceapă construirea culturii, să treacă din domeniul necesității în acela al libertății, să adauge lumii materiale o lume spirituală. Munca nu este o pedeapsă divină necesară mîntuirii, ci un imens efort necesar eliberării.

* * *

Cum a fost munca în trecut ne-o spune și etimologia cuvîntului care o desemnează. În românește, „a munci“ provine din „monca“, care, în slava veche, însemna „a se chinui“, iar în franceză „*travail*“ vine din latinescul „*trepalium*“, care însemna „instrument de tortură“. Astăzi perfecționarea mijloacelor de producție permite trecerea unei părți din ce în ce mai mari a efortului manual pe seama mașinilor, rămînd muncitorilor sarcina de a conduce procesul tehnologic. Dar, chiar și așa, fiind organizată în vederea îndeplinirii unui scop care se află în afara ei, munca este inevitabil determinată și standardizantă. Spre deosebire de muncă, loisirul este o activitate liberă și personală, al cărei scop este plăcerea pe care o stîrnește însăși desfășurarea ei.

Fără muncă nu poate exista loisir, dar loisirul este menit să-i permită omului o activitate pe care munca nu i-o îngăduie: o activitate conformă cu diversitatea și variabilitatea dorințelor sale. Ne îndreptăm spre o societate în care raportul dintre muncă și loisir se va inclina din ce în ce mai mult de partea loisirului. O serie de munci, odinioară vitale, devin loisiruri: pescuitul, vânătoarea, grădinăritul. Perfecționarea orientării profesionale va apropia însăși munca de loisir. Cine exercită o meserie conformă cu aptitudinile sale are o satisfacție asemănătoare cu aceea pe care o dă, îndeobște, loisirul.

Dealtfel, munca și loisirul nu se află într-o opoziție absolută, ci într-una relativă. Munca influențează loisirul și loisirul, munca. În socialism loisirul influențează din ce în ce mai mult munca. Există însă și primejdia, în societatea contemporană, ca loisirul posibil să nu devină *loisir real*, din pricina nepregătirii oamenilor și a tendinței mijloacelor de masă ale culturii de a le superficializa și standardiza viața interioară. Noile mijloace de producție și de comunicare tind să sporească răgazul, dar, în același timp, pot împiedica transformarea lui în loisir. *Omul contemporan* primește încă pasiv informațiile pe care i le furnizează societatea. Autodidactul, pasionat de problemele epocii sale și dornic să le soluționeze, este din ce în ce mai rar. Evident, cultura de masă nu are numai aspecte negative. Nu se poate ajunge la o cultură diferențiată pentru fiecare fără să se treacă prin cultura uniformizantă a tuturor. Numai că nu trebuie să se piardă din vedere scopul suprem al culturii: dezvoltarea deplină a personalității umane. Noile mijloace de comunicare trebuie mereu împletite cu cele vechi: lectura, dialogul, dezbateră. Trebuie contracarată imaginea cu scrisul, înștiințarea cu conștiința și asistarea cu participarea. Mulți se plâng de tendința culturii de masă de a turna în același tipar, pentru a atinge

un public cât mai larg, cele mai diverse surse de cultură.

Cultura de masă este un sistem semiotic, în care semnificația rămâne în apropierea semnificantului pentru ca toată lumea să poată parcurge această distanță. Între cultura de masă și înalta cultură nu există însă o prăpastie de netrecut. O educație competentă și continuă ajută unui număr din ce în ce mai mare de oameni să treacă de la una la alta. Creșterea puterii de înțelegere permite oricui să se ridice de la cultura standardizată la una diferențiată, de la un șlagăr la o simfonie și de la filmul de aventuri la filmul de idei. Socialismul, ridicând masa la nivelul superior al unei colectivități formate din personalități din ce în ce mai distincte, creează o cultură mereu mai înaltă și mai diferențiată. În cultura socialistă, influența noilor mijloace de comunicare este echilibrată prin cultivarea mijloacelor tradiționale: lectura echilibrează viziunea, discuția echilibrează informația, participarea echilibrează contemplația. Cultura socialistă este o cultură a întregii societăți, dar nu se reduce la cultura de masă. Casele de cultură trebuie să trezească creativitatea care doarme în fiecare și să sporească, astfel, diversitatea individuală a societății.

La începutul istoriei, oamenii nu prea știau cum să-și cultive mediul exterior; astăzi, în preajma intrării lor într-o nouă eră, ei nu prea știu cum să-și cultive viața interioară.

Satisfacțiile spirituale sînt superioare celor materiale prin adîncimea, durabilitatea și variabilitatea lor.

Învățămîntul va trebui să formeze nu numai producători și tehnicieni, ci și personalități deplin dezvoltate, în stare să se bucure de un loisir mereu mai bogat. Învățarea unei meserii trebuie completată cu învățarea unui nou stil de viață. Construim o societate în care lupta pentru a *supraviețui* este înlocuită treptat cu lupta pentru a *viețui* cât mai omenește. În loc să se simtă vinovați că se bucură prea mult, omul

de mâine se va simți vinovat că nu se bucură destul.

Într-o societate în care oamenii muncesc din greu și se luptă între ei pentru subsistență, nivelul de viață este determinat de avuție; în societatea în care va predomina loisirul, nivelul de viață va fi decis de educație. Adevărata bogăție a societății viitoare nu va mai fi venitul național, ci loisirul personal.

Până acum felul de muncă a influențat felul de loisir; în viitor, loisirul va influența munca. Nu loisirul va fi din ce în ce mai *automatizat*, ci munca va fi din ce în ce mai *creatoare* și mai *capabilă* să atingă scopul suprem al omului: **fericirea personală.**

* * *

În socialism, idealul omului este omul însuși. Însă OM înseamnă nu numai *societate* umană, ci și *individualitate* umană.

Persoana umană este rezultatul tensiunii dialectice dintre societate și individualitate. Menirea societății constă în dezvoltarea individualității. Prin dezvoltarea individualității, persoana umană devine personalitate. O societate este superioară alteia numai în măsura în care este în stare să asigure o libertate mai mare fiecărei individualități.

Progresul societății depinde și de creșterea ponderii individuale a persoanei umane. De aceea, țelul socialist al eliberării sociale este libertatea individuală. Cultura socialistă este nu numai a tuturor, ci și a fiecăruia. În orînduirea socialistă, limita libertății fiecăruia trebuie să fie libertatea celorlalți.

Omul este singura ființă care a izbutit să ajungă o individualitate tocmai pentru că este singura ființă socială. Celelalte ființe, incapabile să făurească unealta și vorbirea, pot forma, cel mult, o turmă, dar în nici un caz o societate. Individualitatea nu se poate forma decât în și prin societate. Individualitatea este cel mai complex produs al dezvoltării sociale. De altfel, societatea este mijlocul; scopul este individualitatea. Firește, idealul so-

cialismului nu este o „elită” de individualități, ci o societate alcătuită în întregime din individualități.

Direcția de dezvoltare a unei epoci nu poate ajunge în conștiința socială decât prin tensiunea afectivă și cognitivă a conștiințelor individuale. Personalitățile au fost acelea care, de-a lungul istoriei, au sporit puterea oamenilor asupra naturii și societății. O conștiință individuală nu este numai expresia conștiinței sociale, ci și singura în stare s-o îmbogățească. Necesitatea se transformă în libertate numai dacă este înțeleasă de conștiințele individuale ale vremii.

Așa se explică de ce o conștiință individuală trebuie să fie din ce în ce mai originală, dar fără să fie extravagantă, mereu critică, dar nu nihilistă, totdeauna optimistă, dar niciodată utopică. Original este cine a înțeles ceea ce contemporanii săi încă n-au înțeles; critic este cine se opune vechilor prejudecăți în lumina unor judecăți noi; optimist este cine își propune idealuri pe care le poate realiza. Creșterea acestor calități înalță individualitatea la nivelul personalității și personalitatea la culmea geniului.

Individualitatea nu este o stare, ci un proces. Ea e în continuă desfășurare. Începe cu transformarea aptitudinilor în profesii și ajunge la transformarea profesiunii în vocație. Individualitatea se făurește și se dezvoltă numai în tensiunea activității creatoare. Individualitatea se transformă în personalitate acționând în direcția în care acționează însăși societatea. O individualitate care acționează în răspărul istoriei poate deveni cel mult o anti-personalitate. Cine încearcă să stingherească dezvoltarea socială este deviat în formarea personalității sale, răsturnat în anti-personalitate și, în cele din urmă, distrus.

Alegerea profesiei mi se pare, de aceea, decisivă în procesul de formare a oricărei individualități. Oamenii trebuie să-și aleagă nu orice profesie pe care o pot face,

ci profesiunea la care pot renunța cel mai greu. Nu e bine aleasă meseria la care se poate renunța ușor. Formarea individualităților și a personalităților presupune însușirea din ce în ce mai temeinică a meseriei și exercitarea ei mereu mai competentă și mai creatoare.

Se vorbește, uneori, despre norocoasele întâmplări care i-au făcut pe unii oameni celebri. Este însă oare întâmplător că o întâmplare neobișnuită nu i se întâmplă niciodată unui om obișnuit?... Numai oamenii cu o pregătire deosebită au fost capabili să transforme o întâmplare într-o descoperire. În descoperirea legii gravitației hotărâtoare a fost nu *căderea* mărului, ci *capul* în care a căzut. Nenumărați oameni au trecut indiferenți pe lângă întâmplările din care personalități adevărate au scos legi ale naturii și societății, necunoscute mai înainte. Nu întâmplarea face dintr-un om obișnuit o mare personalitate, ci, dimpotrivă, o mare personalitate poate face dintr-o întâmplare obișnuită un bun al întregii omeniri. Personalitățile se împlinesc prin contribuția lor la progresul societății.

Socialismul este superior capitalismului în măsura în care realizează o mai mare diferențiere între membrii ei, o mai deplină dezvoltare a fiecăruia. Pe baza creșterii productivității muncii și a perfecționării relațiilor sociale.

Orînduirea socialistă înlătură diferențele sociale dintre clase, dintre naționalități, dintre munca fizică și cea intelectuală, dintre sat și oraș, tocmai pentru a permite dezvoltarea liberă a diferențelor *individuale* dintre toți membrii ei.

După ce a acordat tuturor „libertatea” de a-și vinde oricui forța de muncă, capitalismul îi transformă astăzi pe oameni în simple piese de schimb pentru diversele lui aparate birocratice și tehnocratice. Dezindividualizarea este din ce în ce mai amenințătoare. Nu se mai reține decît ceea ce este comun și comunicabil tuturor. Uniformizarea

vieții sociale înlătură tocmai calitățile prin care oamenii, deosebindu-se unii de alții, ajung să descopere fiecare alte proprietăți și raporturi ale lumii: îndoiala, refuzul, căutarea, fantezia...

Unitatea societății socialiste se dezvoltă prin diferențierea membrilor săi, nu prin uniformizarea lor.

Societatea nu poate înainta prea departe numai prin forța materială a masei. Ea are neapărat nevoie și de inventivitatea spirituală a individualităților. În plină construire a socialismului a devenit tot atît de necesară demonstrarea contribuției individului la dezvoltarea societății, ca și combaterea individualismului proprietarului particular. Nu societatea este creată de personalități, ci personalitățile sînt create de societate, dar o dată create, personalitățile sînt acelea care accelerează progresul societății și tot ele trebuie să fie beneficiarele acestuia.

Cu cît mijloacele devin mai autonome, mai anonime, mai oculte, mai sacre, de la un moment dat încep să ceară sacrificarea scopului pe falsele lor altare. Însă, cînd un mijloc nu mai slujește omului, trebuie sacrificat mijlocul, nu omul. Dedogmatizarea, demitificarea, desacralizarea sînt la ordinea zilei. În socialism, toate creațiile omului sînt mijloace, numai omul trebuie să rămînă totdeauna scop.

În socialism, scopul nu scuză mijloacele. Mijloacele trebuie să fie potrivite cu scopul. Minciuna nu poate sluji adevărul, crima nu poate sluji frumosul. Mijloacele trebuie să rămînă sub controlul scopului. Altfel l-ar putea compromite. Însă unitatea dintre scop și mijloace este contradictorie: numai intensificarea muncii poate să ducă la sporirea loisirului, numai perfecționarea societății poate să asigure dezvoltarea individualității, numai satisfacerea nevoilor materiale poate să înlăturească necesitățile spirituale. Tezul suprem rămîne dezvoltarea spirituală a personalității umane.

radu ionescu

expozițiile lunii noiembrie

Revelația autorității: Mimi Șaraga-Maxy

Încă înainte de a păși pragul Galeriei Orizont unde, după mulți ani de la precedenta sa expoziție, Mimi Șaraga-Maxy ne prezintă recentele sale lucrări, ne-au revenit în amintire — în ochi și în suflet — pinzele sale din trecut, de o mare exuberanță cromatică, plimbări în lumi nebănuite și mirifice. Pictorița ne angaja atunci cu o asemenea autoritate să o însoțim încît, după atîția ani trecuți, ne-am surprins, în fața lucrărilor unor alți artiști cu preocupări similare, încercînd să ne modelăm judecățile de valoare după acelea propuse de Mimi Șaraga-Maxy. Este elogiul cel mai mare ce se poate aduce unei expoziții, acela de a o socoti drept etalon de comparație al unuia dintre

drumurile picturii, drum pe care au mers mulți artiști de certă valoare.

Expoziția amintită reprezenta, pentru pictoriță, un moment de liniște sufletească, în care lăsa friu liber nevoii de vagabondaj inerent firii omenești, avîntîndu-se din lumea palpabilă, înconjurătoare, spre cunoașterea unor spații în care realitatea se îmbină cu ficțiunea, înobilate de spiritul poetic al artistei. Dar iată că împrejurări de ordin biografic au impus schimbarea orizontului, obligînd-o să se apropie de sine, să pună în locul îmbrățișării spațiilor largi coborîrea cît mai adîncă în sufletul omesc pentru a găsi acolo, ca rod al cunoașterii, înțelegerea mai exactă și deci puterea însăși de a fi om.

În recenta expoziție copleșește, chiar de la primul pas făcut în sală, gravitatea solemnă, ținuta ge-

neral-severă a lucrărilor. Limbajul este șoptit, încărcat cu sensuri adânci, profund omenescu, destăinuiri care îl face pe vizitator să se apropie de fiecare lucrare în parte, să o izoleze din context și să-i lase timpului să comunice. Căci, în această expoziție, uimitor este tocmai faptul că nu spectatorul trebuie să facă efortul de a descifra mesajul, de a intra în lumea figurată de artistă, ci opera însăși se dezvăluie fascinant, reținându-l.

Urmărind creația marilor artiști sîntem izbiți de măsura în care ei se reflectă în operă, expozițiile lor puse una lângă alta constituind o adevărată biografie ilustrată. Imprejurările care le-au fost faste sau nefaste conferă varietatea operei și ne dau prilejul ca, într-un capitol sau altul, să ne regăsim. Sub acest aspect expoziția prezentată de Mimi Șaraga-Maxy, ca semnificație, este asemeni altora înscrise de marii artiști în clipe de traumatizare sufletească. Însă, din cite știu, nu am întîlnit niciodată o confesiune făcută cu un timbru mai grav dar discret, profund personal și, în același timp, general uman.

Comparația picturii cu muzica este un loc comun, dar e greu să nu recurgi la ea vizitînd această expoziție care sugerează o cantată de sub a cărei pinză țesută în tonuri grave străbat glasuri sau jocuri de copii, curiozitatea firii omenescu prezentă în orice împrejurare, scînteierile speranței sau prezența celor ce ne înconjoară.

Pictate în alb și negru, văduvite de culoare, care o așeza pe Mimi Șaraga-Maxy în rîndul coloriştilor exuberanți, lucrările, în ciuda monocromismului lor, nu sînt triste. Explicația credem a o găsi în faptul că artista pornește de la sine, conferind însă o atare măreție filozofică întrebărilor pe care și le pune încît ele încetează de a mai fi o meditație personală, devenind răspunsul unor probleme care pot fi ale noastre, ale tuturor. În acest fel artista, dispărînd în fața semenilor săi caută să răspundă tuturor.

Cheia întregii expoziții se află în cele cîteva lucrări puse sub semnul amintirii lui Maxy, în care virtuți de excelență desenatoare fixează, fără ostenitație, variate ipostaze ale suferinței. Tot ceea ce ne spune în trecut prin bogăția cromatică artista ne spune astăzi prin densitatea negrului, prin transparența albului și prin infinitatea de texturi ce dau senzația de mobilitate a culorilor.

Modernă în sensul unei acute consonanțe cu spiritul artei contemporane, Mimi Șaraga-Maxy compune volume, trasează suprafețe de forme neobișnuite, asociază picturii materiale diverse, totul e făcut însă cu o asemenea simplitate, discreție și fluentă a actului creator, încît nici o clipă insolitului sau noul nu ne surprind.

Conferind o alură modernă unor forme de expresie cunoscute, clasicizînd prin autoritate artistică forme de ultimă oră ale artei, Mimi Șaraga-Maxy înscrie, prin actuala sa expoziție, nu numai un remarcabil act artistic, o mărturie a măreției omului în care se pot regăsi toți semenii săi, dar, mai ales, un moment de referință în arta noastră contemporană.

Costel Badea

Dezvoltarea fecundă a artelor decorative românești a beneficiat de fundamentul solid al tradiției folclorice din care s-au inspirat mai toți creatorii contemporani. Printre tinerii ceramiști, Costel Badea înscrie însă un loc aparte, legătura sa cu tradiția făcîndu-se nu pe linia preluării unor forme sau ornamente, ci pe aceea, mai profundă, a continuării spiritului în care creiau înaintașii noștri. Pămîntul modelat este strîns în palmă cu venerație, încălzit, lăsat parcă să crească singur. Din creșterea lui artistul descoperă forme noi, imbinări de suprafețe lucii cu altele grunzuroase, asemănări cu plante sau flori. Lucrările sale —

care beneficiază de perfecta sa stăpînire a tehnologiei — fac legătura între lutul brut și piesele de mare rafinament artistic, imbinînd, în egală măsură, forța cu subtilitatea creatorului modern.

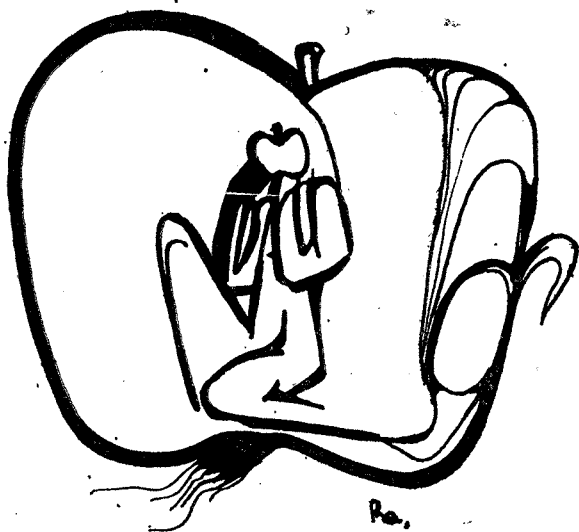
Alături de Patriciu Mateescu, Costel Badea, mai tînăr cu cîțiva ani, este unul din mentorii ultimelor generații de ceramiști de la noi. Profesor, coleg și prieten al acestora, opera sa, ca și firea sa, sînt un act de recunoștință față de înaintașii pe care îi înțelege fără a-i mima, îi respectă, îi iubește și, în numele căroră, oficiază.

Zamfir Dumitrescu

La a treia expoziție personală, Zamfir Dumitrescu nu se dezice de cei ce l-au urmărit de-a lungul anilor. Format la școala temeinică a maestrului Corneliu Baba, influ-

ențat de arta pictorilor țărani și apoi de feeriile luministice ale lui Turner, pictorul a reușit să se găsească pe sine în actuala expoziție. Romantic modern, cu viziuni de amploare barocă, Zamfir Dumitrescu stăpînește suprafața, dusă pînă la incandescență a pinzei, datorită aplecării sale spre acuratețea picturii. Prin migală de primitiv sau de oriental, el conferă greutate tușelor aruncate cu nerv în toate sensurile. Detaliile ordonează compoziția și o supun voinței artistului de a pune în lumină un sentiment, o idee sau, uneori, chiar de a ilustra un gest. Totul are somptuoșitate și profunzime, amploare și o ordine interioară ușor de urmărit.

Pictură bogată în sensuri, pictură de matură tinerețe, arta lui Zamfir Dumitrescu, cu multiplele ei implicații spirituale este, sintem convinși, etapa din care se va configura personalitatea sa.



eduard constantinescu

cinematograful și literatura

Cu câțiva ani în urmă, atunci când, cu ocazia unei vaste anchete, revista „Cahiers du cinema” a solicitat părerile (în cele din urmă, atât de contradictorii) ale celor care, într-un fel sau altul, au servit sau au fost serviți de experiența artistică a „noului cinematograf”, Erskine Caldwell a declarat că „cinematograful nu înseamnă nimic dacă nu se sprijină pe o poveste și numai romancierii știu să scrie povești”. Afirmția rezumă, probabil, întreaga neînțelegere care însoțește mult discutata problemă a raporturilor dintre literatură și cinematograf.

Continuând să reprezinte o artă a cărei expresie este în primul rând una de tip **discursiv**, cinematograful va trebui probabil încă multă vreme să-și asume riscurile unei similitudini cu literatura. În măsura în care însă, această similitudine

nu s-a redus la împrumutul formal de procedee și structuri, cinematograful și-a putut concepe totuși, pe baza independenței ritmurilor din limbajul scris și vizual, o sintaxă a sa, proprie, capabilă să valorifice procedeele tradiționale ale narațiunii într-o formă mai adaptată povestirii prin imagini mișcătoare. Or, tocmai în această concurență pe care cinematograful a făcut-o literaturii în domeniul povestirii, reluându-i procedeele și restituindu-i-le apoi într-o formă modificată, stă una dintre marile surse ale reînnoirii pe care literatura a cunoscut-o în ultimele decenii.

Dacă John Dos Passos recunoștea că ideile de montaj ale lui D. W. Griffith au influențat stilul narativ din „**Manhattan Transfer**”, dacă forma nuvelor sale din „USA” a fost, la rîndul ei, influ-

ențată de convorbirile avute în 1928 cu Eisenstein și dacă unii autori contemporani se recunosc astăzi deopotrivă impregnați de „libertatea narativă” (Françoise Sagan) și „declarația vizuală” (Michel Butor) ale „noului cinematograf”, constatarea interacțiunii profunde care leagă cele două arte devine mărturia unui factor creator. Oricât de seducătoare ar fi însă recunoașterea influențelor reciproce, ele nu epuizează și nu pot explica în întregime sensul înnoirilor pe care fiecare artă le aduce pe propriul ei teren. Și, de altfel, e foarte puțin probabil ca procedeul cinematografic al flashback-ului să fi fost inventat de roman, tot așa cum e tot atât de puțin probabil ca utilizarea tot mai curentă în literatura de la începutul acestui secol a procedeele de retrospectie și montaj paralel să fi fost determinată de lecția cinematografică a „**Intoleranței**” lui D. W. Griffith mai mult decât de acea preocupare profundă a creatorilor moderni de a adapta dimensiunile temporale structurilor narrative ale literaturii. Nu întâmplător, vorbind despre „noul roman”, Claude Simon afirmă astăzi că „**înnoirea romanului a fost ordonată mai ales de imposibilitatea de a folosi în continuare niște forme romanești care au devenit convenționale, goale**”, iar faptul că cinematograful a descoperit, primul, noile forme, (și acest lucru s-a întâmplat o dată cu filmele neorealiste ale lui Rossellini și Zavattini) nu poate fi privit ca un argument absolut, deși, fără îndoială, el nu este nici întâmplător.

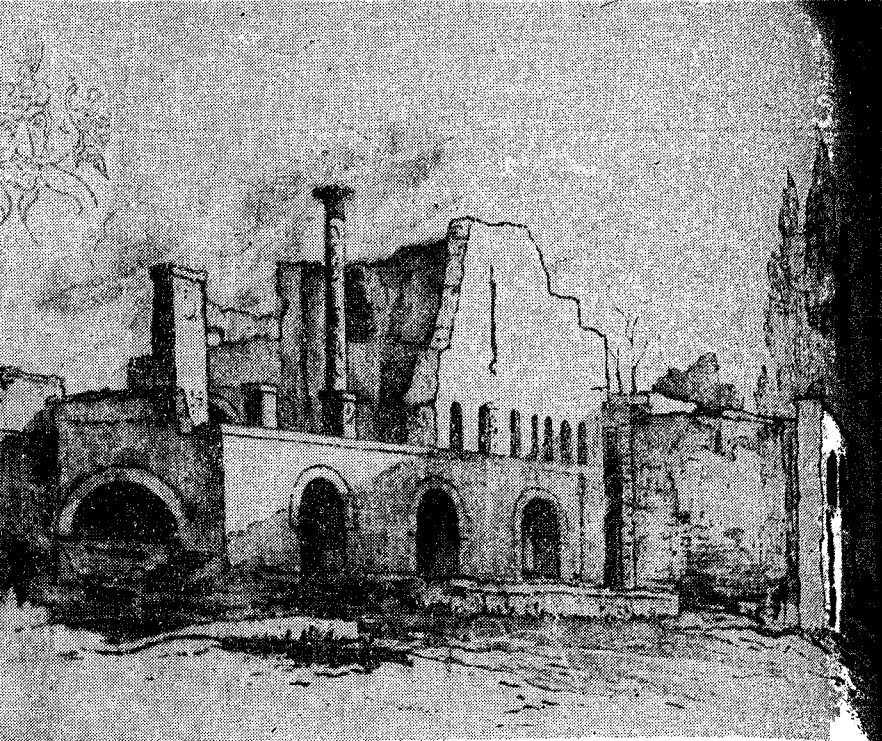
Noi credem mai degrabă că ceea ce a apropiat, astăzi mai mult decât oricând, cinematograful de literatură (nu însă în sensul abordării cinematografice a marii tradiții romanești a secolului al XIX-lea, Balzac — Flaubert — Maupassant — Zola, ci, dimpotrivă, în cel al căutărilor comune pentru reînnoirea formelor de expresie și a structurilor unei noi „dimensiuni romanești”) este mai ales faptul că, în efortul necesar al Artei de a se

apropia de realitate și de viață, literatura și filmul au găsit, dincolo de un anumit specific al procedeele de investigație, gustul comun pentru concret și pentru simțul realității. Nevoia de a concepe mai degrabă un tablou fenomenologic al lumii decât unul metafizic l-a obligat pe scriitor să caute temeiurile materiale ale lumii prin simțuri și, în special, prin capacitatea sa de „a vedea”, decât să le conceapă dramatic și abstract.

Interesul tot mai evident al scriitorului pentru eveniment, facilitat fără îndoială de experiența ciné-verité-ului și, într-un sens mult mai larg, de orientarea generală a cinematografului contemporan spre evenimentul social, a determinat așadar renunțarea la acea psihologie tradițională, în maniera romanului clasic, și căutarea unui nou mod de a analiza problemele și poziția omului în lumea de azi.

Istoricul literar ar putea să evoce însă de-a lungul secolelor și experiențele surprinzător de moderne și inventive ale unor modalități de povestiri literare care, în ciuda caracterului lor novator, au continuat să coexiste totuși, alături de formele tradiționale ale romanului, pe parcursul întregii sale evoluții, de la „Satyricon”-ul lui Petronius și pînă la romanele lui Joyce. E foarte adevărat însă, că, pînă astăzi cel puțin, în ciuda citorva excepții singulare, cinematograful nu a reușit aproape niciodată să valorifice corespunzător acele modalități (dar poate că nici nu și-a propus așa ceva).

Aportul original al cinematografului constă în cu totul altceva decât în a prelua moduri de narativă preexistente. Desigur, toate artele care tratează despre problemele și destinele omului au o latură narativă comună care ține, obiectiv, de o lege vitală și nu de un împrumut al formelor și structurilor. Faptul că unele dintre ele, și cinematograful se numără printre acestea, sînt însă mai „abrupte”, conțin adică o narativitate mai



mircea: „ruinele palatului domnesc”

metrescu cornelia: „și dacă se întoarseră din acel război cu noroc...” (gr. urech)



puțin evidentă — în sensul că acțiunea este întotdeauna tratată eliptic în desfășurarea procesului tematic — determină existența unor structuri dramatice proprii. În ciuda dimensiunilor specifice, ele nu se pot sustrage totuși aceluia element comun mijloacelor de expresie narativă care e „traducerea trăirii”. Specificul unei povestiri literare este acela de a impune o anumită ordine în dezordinea experienței trăite, de a aduce o rațiune fictivă în complexul de evenimente și sentimente ale acestei experiențe pentru a putea transforma astfel o realitate fărâmițată într-un discurs omogen. Marii romancieri ai secolelor trecute și-au revendicat întotdeauna privilegiul de a fi fost în primul rînd „verificatori ai realului”, concepîndu-și operele ca un model exemplar al lumii. „Legea scriitorului, spunea Balzac, ceea ce îl face cu adevărat scriitor, este o poziție oarecare asupra celor omenesți”. Dar, pe măsură ce evoluția din ce în ce mai complexă și mai dramatică a societăților avea să dărime idealul „romanului-model”, scriitorii și-au dat seama că elocvența discursului nu mai este suficientă pentru a-l justifica. Și, de aici, nevoia de a descrie din ce în ce mai realist faptele, de a trece deci de la descrierea realității printr-un comentariu, la reprezentarea ei.

La mijlocul secolului trecut Flaubert, primul, începe să nu mai caute o justificare a romanului în principii, așa cum a făcut-o Balzac, ci mai degrabă în fapte, pentru că, spunea el, „caut să mă mărginesc la a expune lucrurile așa cum ele îmi apar”. Făcînd, la rîndul său, să treacă sub ochii noștri, faptele și întîmplările, Maupassant avea să aducă romanul mai departe pe calea unei exprimări revelatoare, transformîndu-l dintr-un „model preconcept” într-un spectacol al lumii în plină transformare. Pretinzînd într-un mod mult mai convingător nu numai că spune, dar că și arată, romanul zilelor noastre apare deci ca o consecință

firească la capătul (sau, cine știe, poate doar la jumătatea) acestui drum.

Existența unui nucleu de „povestire” chiar și în filmele unor autori atît de puțin preocupați de ficțiune cum au fost Lumière, Flaherty și François Rozier, care au trebuit să recurgă întotdeauna la un element de narațiune pînă și într-o operă gîndită în cel mai pur stil documentar, reprezintă punctul care leagă, dincolo de stiluri și modele, operele cinematografului de cele ale genului literar. În ceea ce privește deosebiri, ele trebuie căutate în felul în care se detașează categoriile povestirii filmice de povestirea scrisă, chiar dacă la baza celor două opere a stat modelul unic de inspirație, elaborat în forma subiectului literar. Renunțarea la povestea tradițională legată de experiența literară a secolului trecut a eliberat cinematograful, într-o bună măsură, chiar și literatură, de obligațiile unor forme narative depășite și ineficace în raport cu conștiința și nevoile spirituale ale omului de azi. Dimpotrivă, diversele modalități ale povestirii au continuat să funcționeze și să producă noi forme de expresie în literatură, ca și în cinematograful. „Citizen Kane”-ul lui Welles și „Muriel” de Alain Resnais, „Vivre sa vie” al lui Godard și „Piramida umană” a lui Jean Rouch, filmele lui Jean Vigo și cele ale lui Francesco Rossi, sînt doar cîteva din lunga listă de titluri inventariind acele opere în care, renunțînd la structura unei narațiuni lineare, cinematograful avea să descopere, prin posibilitățile de reorganizare temporală a materialului narativ, un inepuizabil inventar al noilor modalități de povestire, prin imagini mișcătoare. Și, de fapt, ce este o povestire? Într-un fel, modalitatea de a comunica cuiva o anumită experiență, adică o serie de evenimente ordonate, în expunerea lor, de către narator. Aceasta înseamnă deci că există în interiorul povestirii atît

dovada unui efort de a **reprezenta** faptele cît mai adevărat cu putință, dar și dovada unui efort paralel al naratorului de a **comunica** această experiență, de a o face deci mai vie și mai adevărată, de a o **spune**, în sensul în care acest cuvînt presupune existența unui anumit element spectacular.

Am putea admite deci că, în timp ce romanul **spune**, cinematograful **arată**, dar o asemenea distincție a devenit insuficientă mai ales în ultimii ani, cînd cinematograful încearcă să fie mai mult decît o simplă reprezentare a realității, întuind și un discurs pe marginea ei, iar romanul caută să adauge comentariului faptelor, forța expresivă a reprezentării lor.

Pînă de curînd, romanul, și, în general, întreaga proză, fusese scrise la timpul trecut. Aceasta corespundea de fapt intențiilor scriitorului de a da o judecată asupra faptelor care trebuiau să fie cunoscute în finalitatea lor, iar folosirea procedurii de proiectare a acțiunii în trecut părea să garanteze în ochii cititorului faptul că scriitorul și-a asumat cunoașterea finalității faptelor prezentate. Folosind timpul cel mai artificial al limbii, care se potrivea cel mai bine cu ordinea explicativă a faptelor (adică perfectul simplu), scriitorul impunea printr-un artificiu stilistic o întreagă viziune asupra lumii prezentate.

Mai tîrziu, atunci cînd Flaubert a încercat să se apropie de temporalitatea trăită în întreaga ei densitate, romanul a descoperit în utilizarea imperfectului acel „timp al uzurii“ cum îl numea Bernard Pingaud pentru ca, odată cu Camus, să găsească în perfectul compus acel timp al iremediabilului. Începînd însă cu ultimele două decenii, ceș mai mulți dintre romancierii scriu la timpul prezent și lucrul acesta trebuie legat de faptul că, prezentînd evenimentul ca fiind în curs de desfășurare, scriitorul nu își mai asumă decît obiectivitatea unei reprezentări care se con-

sumă **acum** și care pare să nu mai aibă nici un fel de legătură cu ceea ce a fost și ceea ce va fi. El tinde să distrugă astfel **povestea** care, presupunînd tocmai legătura într-o anumită ordine a momentelor experienței, anterior cunoscute și ordonate de povestitor după logica sa, nu poate funcționa decît la timpul trecut.

Discursul scriitorului se transformă astfel într-o simplă privire: o privire funcționînd la timpul prezent. Ajunsă la acest punct, povestirea literară o regăsește în mod exemplar pe cea cinematografică și, din suprapunerea perfectă a deformărilor uneia peste cerințele celeilalte, s-au născut, probabil, și filmele-romane ale lui Alain Resnais și romanele-filme ale lui Alain Robbe-Grillet. Deosebirile continuă însă să reziste; ele țin de faptul că, în general, pentru scriitor și pentru cineast, dar mai ales în cazul lui Resnais și Alain Robbe-Grillet, subiectul se crează pe măsură ce are loc elaborarea structurilor sale, adică limbajul și tehnicile narative. Faptul că Alain Resnais pare că a copiat ca într-o oglindă lumea lui Alain Robbe-Grillet rămîne doar o iluzie pentru că filmul a însemnat de fapt o schimbare fundamentală de univers, de vreme ce a schimbat semnele limbajului și ale discursului și de vreme ce nu poate exista din acest punct de vedere o măsură comună între lumea tăcută și codificată a scriitorului și lumea materială, palpabilă a cineastului. Faptul că a realizat el însuși un film după „L'Immortelle“, nu dovedește decît că pînă și Alain Robbe-Grillet s-a lăsat sedus de această iluzie. Ceea ce trimite la o posibilă analiză a raporturilor dintre cinematograful și literatură plasată la un nivel anterior subiectului și, anume, la nivelul limbajelor și al tehnicilor sale, care evidențiază, prin posibilități și limite, caracterul construcțiilor narative.

Se știe că, după Sartre, ceea ce desparte literatura, în sensul de proză, de celelalte arte este, în pri-

mul rind, faptul că „scriitorul lu-crează cu semnificații” în timp ce creatorii celorlalte arte folosesc doar **semnul**, înțeles ca „**intruchipare a unei realități care îl depășește, dar care nu poate fi înțeleasă în afara lui**”. Spre deosebire însă de trecut, când în roman interveneau deopotrivă partea de imaginar care pornea de la obsesiile scriitorului și partea de real pe care acesta o prelua de la epoca sa și de la experiența comună a cititorilor săi, romanul tinde să **semnifice** astăzi din ce în ce mai puțin, prin mijloacele conventionale, dar este din ce în ce mai mult încărcat de **sens**; un sens care nu se spune, dar care este dat în realitatea lui sensibilă, tot așa cum este dat sensul operei plastice în însuși obiectul propus spre contemplare. Asistăm deci astăzi la experimentarea în roman a unor forme de naratiune care tind să **arate** și nu să **spună**, folosindu-se pentru aceasta nu de **semnificație**, ci de conținutul de **sens** pe care îl conțin.

Intr-o mișcare perfect inversă, cinematograful care a fost și va rămâne în primul rind o artă ce își definește spectacolul tocmai prin **evidența** lui, tinde, la rîndul său, să se elibereze de constrîngerile impuse de prezența imediată a imaginii pentru a propune astfel o viziune subiectivă asupra lucrurilor, ordonînd în cadrul acesteia elementele unui discurs. De altfel tendința generală a cinematografului din ultimele două decenii ar putea fi rezumată în efortul depus de acesta pentru a-și însuși libertatea unui punct de vedere al personajelor sau al autorului, oferindu-ne astfel, dincolo de viziunea neutră, obiectivă a imaginii de pe ecran, prezența unei lumi subiective structurate, în spatele căreia se citește puterea evocatoare a unui discurs. Neputînd transforma însă imaginile în cuvinte, tot așa cum nici literatura nu poate transforma cuvintele în imagini, cinematograful nu va putea deveni în întregime un discurs, de vreme ce discursul presupune existența unui

trecut și, dincolo chiar de cele mai subtile procedee ale retrospectiei cinematografice, oricît de mult ar vrea să reînvie trecutul, imaginea nu poate funcționa decît la timpul prezent. Ea poate doar, așa cum a făcut în „Muriel” Alain Resnais, să reînvie trecutul **indirect**, fără a-l prezenta nici o clipă, trăindu-l doar ca un ecou în conștiința personajelor. Și dacă în cele din urmă filmul acesta propune într-adevăr formula inspirată a unui „discurs despre trecut și uitare” (Alain Resnais), el o face mai puțin prin intermediul a ceea ce se vede și mai degrabă prin ceea ce se spune în imaginile sale. Prezența efectivă a imaginii, cea care dă putere cinematografului, nu poate suplini niciodată în întregime acea „distanțare” obținută în roman prin utilizarea timpurilor verbale, prin care autorul își construiește o **voce**, trăsînd astfel drumul lecturii în măsura în care tocmai această „voce” este cea care ne impresioară și ne atrage în ritmurile ei, conducîndu-ne prin lumea întâmplărilor povestite. Neavînd deci o astfel de **voce**, cinematograful propune un spectacol care rămîne prin definiție exterior spectatorului și tocmai faptul că acesta este obligat mereu să percepă aparențele imaginii după logica sa proprie, surprinzînd doar semnificații întâmplătoare, îl face pe spectator să caute în **spatele imaginilor** sensul unificator care le leagă. Povestirea cinematografică are deci sarcina de a pune în mișcare acele structuri narative care, valorificînd o imagine eliberată de semnificații, dar încărcată de sens, ar putea să ne ofere echivalentul unei „voci”. Căci dacă cinematograful dorește cu adevărat să fie nu numai o **reprezentare** a lumii, dar și propriul ei discurs, el trebuie să aducă prin „povestirea” sa acele elemente care să ne oblige să privim obiectele de pe ecran altfel decît le privim de obicei, meditănd asupra a ceea ce ni se arată, convingîndu-ne printr-o construcție dramatică abil structurată că, din-

colo de aparențe, semnificația imaginii nu este niciodată de la sine înțeleasă, ajutându-ne deci să înțelegem ceea ce eroina din „Hiroshima, mon amour“ a înțeles, și anume că: „a vedea este ceva care se învață“.

Or, un astfel de cinematograf care să ne facă să distingem, prin semnificațiile lui aparente, sensul adinc al operei și discursul autorului reprezintă un cinematograf care recurge la o anume ambiguitate, cel puțin aparentă, a construcției dramatice, în așa fel încât între ceea ce vedem și ceea ce nu vedem pe ecran, să se nască în conștiința spectatorului, mobilizată de logica unei construcții narative de tip specific, sensul real al discursului propus. Povestirea cinematografică are deci sarcina de a mobiliza resursele imaginative și creatoare ale spectatorului în așa fel încât ele să des-

chidă o cale în atmosfera de incertitudine și neutralitate a imaginii de pe ecran, o cale prin care imaginea dezvăluie spectacolul semnificațiilor adinci, oferindu-le un sens atotcuprinzător, fără însă a le trăda.

Omul are astăzi, poate mai mult decît oricînd, nevoia de imagini și „a da de văzut“ este funcția secretă a oricărei opere imaginative. „Restul, spune Romain Gary, este doar literatură în sensul cel mai nobil al cuvîntului“. Probabil că vor continua să existe, încă multă vreme, filme și romane hrănite din „literatură“ și care nu sînt decît „literatură“. Ele vor corespunde însă unei concepții despre artă care pune accentul pe latura estetică și nu pe totalitatea lumii. Iată de ce nu există de fapt motive pentru a opri romanele și cinematograful să alerge mai departe, după lecția lui Malarmé, către intangibila perfecțiune.



Matilda Ulmu: LAURENCE OLIVIER în „Othello“

nicolae-șerban tanașoca

În amintirea lui George Murnu „mousikòs anér”

Începem să-l comemorăm pe George Murnu ca pe un om al altui secol. S-au împlinit la 1 ianuarie 1973 o sută cinci ani de la nașterea sa. Momentul e potrivit pentru evocarea personalității și faptelor care l-au învrednicit de asemenea rememorări. Încercînd să-i cuprîndem în întregimea ei opera, putem astăzi să-i surprîndem mai exact profilul și să-i determinăm mai aproape de adevăr locul pe care ilustrul homerid român îl ocupă în cultura noastră.

S-a născut la Veria, în Macedonia, la 1 ianuarie 1868. Era fiul preotului aromân Ioan Murnu, cleric de aleasă cultură clasică, fost o vreme paroh al bisericii române din Budapesta, autor al unui dicționar aromân-român-francez, păstrat la Biblioteca Academiei în manuscris, și al unor traduceri din literatura greacă antică și medievală, de asemenea manuscrise. Anii de învățătură George Murnu și i-a petrecut în orașul natal, unde a urmat școala primară, la Xanthi și Bitolia, unde a urmat liceele român și grec, și la București, ora-

șul studenției sale. A fost elevul între alții al lui Titu Maiorescu, Alexandru Odobescu și Ioan Bogdan. După obținerea licenței în litere și filosofie — „magna cum laude” — Murnu și-a început anii de drumeție prin Europa. Și-a trecut la München doctoratul în chip strălucit sub îndrumarea lui Karl Krumbacher, unul din ctitorii bizantinologiei moderne și întemeietorul celui mai vechi azi și mai important centru de studii bizantine — acela din capitala Bavariei. A făcut călătorii de studii la Berlin unde a lucrat cu renumitul clasicist Ulrich vom Wilamowitz-Moellendorff, la Atena și Roma. Din 1908 cînd este numit conferențiar la catedra de arheologie din București începe să urce treptele ierarhiei universitare; în 1910 e profesor agregat iar din 1914 pînă la pensionare, în 1939, profesor titular la aceeași catedră. Devine în 1909 membru corespondent al Academiei Române, iar în 1923 — membru activ. S-a stins din viață la 17 noiembrie 1957.

În conștiința publică Murnu s-a impus și a rămas ca traducător în românește al poemelor epice homerice. A integrat într-adevăr culturii românești **Iliada** și **Odiseea**, cea dintâi apărând în tălmăcirea sa între 1906—1912 în „Lucefărul“, la Budapesta, cea de a doua în 1924 în editura Cultura Națională. Succesul traducerii sale a fost răsunător atât în țară cât și peste hotare. A fost considerată nu numai cea mai bună traducere din Homer care s-a făcut în România dar și, după opinia lui Wilamowitz, cea mai izbită echivalență modernă a epeilor antice din lume. Aceste traduceri au fost incontestabil gloria vieții sale și Murnu așa le-a privit. Toată viața a slefuit textul românesc al **Iliadei**, ca și pe acela al **Odiseei**, dând la iveală mai multe versiuni pentru fiecare. Edițiile definitive au apărut prin grija fiicei sale, Iulia Murnu, postum.

Faima îndreptățită de tălmăcitor al lui Homer a umbrat alte aspecte, nu mai puțin meritorii ale activității lui George Murnu. S-a vorbit mai puțin despre traduceri pe care le-a dat **Orestiei** lui Eschil (1942), **Amintirilor despre Socrate** ale lui Xenofon (1923), **Staturilor către Demonicos** ale lui Isocrate (1923). Au fost oarecum neglijate traduceri sale din poezia mai tuturor popoarelor lumii cuprinse în volumul **Poeme străine** (1928). A fost uitată versiunea românească a lui **Egmont** de Goethe, aflată în manuscris în Biblioteca Teatrului Național. Critica literară s-a oprit doar în treacăt asupra volumelor sale de versuri originale (**Gînduri și vise**, 1898 ; **Alme Sol**, 1923 ; **Altare**, 1934 ; **Ritual pentru tine**, 1934 ; **Tropare**, 1940 ; **Ritmuri macedonene**, 1931) cuprinse într-o formă definitivă în ediția postumă de **Poeme** (1969), îngrijită de Radu Hîncu și Sanda Diamantescu, autori și ai unei pertinente, unică în felul ei, introduceri, un adevărat studiu despre „poezia luminii“ care a fost George Murnu. Numai dia-

lectologii și aromânii altei generații mai cunosc producția poetică în dialect macedo-român a lui Murnu, poate cea mai strălucită încercare de a ridica la demnitatea limbajului poetic acest idiom.

Cît despre opera științifică a lui George Murnu ea nu mai este aproape de loc cunoscută în afara cercurilor de specialiști care încă o folosesc cu spor. Lingviștii prețuiesc încă teza de licență consacrată de Murnu elementului grec antefanariot în limba română (1894) și teza sa de doctorat despre împrumuturile din română în neogreacă (1902). Sint considerate cu respect, deși arheologia a făcut spectaculoase progrese în ultima vreme, contribuțiile fostului director al Muzeului Național de Antichități (1910—1911) la cercetarea urmelor romane de la Tropaeum-Adam Clisi, unde Murnu a făcut săpături, ca și contribuțiile sale teoretice privind arheologia într-o vreme cînd aceasta se afla la noi la începuturile ei. E demn de amintit faptul că Murnu a făcut și studii de istorie a artei în antichitate, ținînd cursuri însoțite întotdeauna de proiectii la Universitatea din București și publicînd printre altele un remarcabil eseu asupra **Portretului elin** (1908). O versiune revăzută și adăugită a acestuia dînt urmă, pregătită pentru tipar, se află în posesia familiei. Cercetările lui George Murnu asupra istoriei vlahilor balcanici au rămas în multe privințe nedepășite pînă astăzi, iar viziunea sa asupra poziției și a rolului vlahilor în cadrul Imperiului Bizantin s-a dovedit, în liniile ei fundamentale, durabilă. În acest domeniu învățatul a dat la iveală mai multe studii, cuprinse în parte în volumul **Vlahia Mare** (1913), care privesc principalele momente din întreaga istorie medievală a aromânilor. A fost și un editor de izvoare istorice : a publicat traducerea comentată a pasajelor referitoare la istoria Asanizilor din Nichita Choniá-

tes — sursa bizantină de bază pentru cunoașterea originilor imperiului româno-bulgar și, împreună cu C. Litzica, a tradus documentele cuprinse în tomul XIII al colecției Hurmuzaki (perioada 1595—1837).

Omul era afabil, generos și ardent. E. Lovinescu i-a schițat ciadva portretul, cu simpație, în rînduri definitive. Pe omul de cultură, cunoscător al principalelor limbi de circulație universală și al celor clasice din care citea și traducea cu egală pasiune l-a evocat Tudor Vianu cu respect și căldură. Corespondența și unele însemnări memorialistice păstrate de fiicele sale îl zugrăvesc mai bine decît am îndrăzni s-o facem aici. Fie-ne totuși îngăduit să adăugăm la mărturiile păstrate una personală. L-am văzut pe George Murnu o singură dată în viață; eram copil și sosirea academicianului în casa noastră mă intimidă profund. Îl așteptam cu emoție și sfială. Dar cel care și-a făcut apariția jovial și volubil m-a cucerit pe dată. Îi sorbeam toate cuvintele pe care nu le înțelegeam prea bine. Am fost la un moment dat trimis să aduc din bibliotecă masivul volum al Divinei Comedii ilustrată de Gustave Doré: Murnu voia să citească. Eram copleșit de importanța misiunii și de greutatea volumului nu mai puțin. Murnu a început lectura: îmi răsună încă în auz felul în care scanda versurile; mai mult recita decît citea — o știa aproape pe toată pe dinafară. A uitat de toți și de toate, cufundîndu-se pe rînd în bolgiile Infernului și urcîndu-se apoi în cerurile Paradisului; a recitat apoi din propriile sale traduceri. Întrebat de ce s-a limitat numai la talmăcirea unor fragmente, s-a întristat: „mi-ar mai fi trebuit încă o viață pentru Dante“. Înțeleg azi de ce Murnu a scris atît de puțin. Iubea, ca și clasicii antichității în tovărășia cărora își consuma interior timpul hărăzit vieții sale, mai presus de orice perfecțiunea.

Și totuși a fost privit mai ales ca un original. Ceea ce a frapat și frapează pe cei mai mulți dintre cititorii săi este limba în care a scris. E o limbă literară cu totul personală, o creație unică în felul ei în cultura noastră. Murnu trebuie parcurs cu ajutorul unui glosar. A adunat cuvinte din toate dialectele și graiurile românești și a creat el însuși cuvinte noi, cu mijloace de derivare lexicală ale limbii române desigur, dar avînd mereu în minte prezent modelul grecesc. S-a crezut că aceasta a fost din partea lui o încercare de a birui insurmontabilele altfel dificultați pe care le ridică în fața talmăcitorului textul homeric. Dar nu e așa. Întreaga operă de maturitate a lui George Murnu este scrisă în același limbaj personal, vedește o deplină unitate de stil, exprimă deci o personalitate și o concepție proprie despre scrisul literar.

S-a crezut și se poate crede mai ales de către clasiști că prin apelul la diferitele dialecte și graiuri ale limbii noastre Murnu a dorit să creeze un echivalent românesc al limbii homerice; într-adevăr limba eposului homeric pune în evidență straturi diferite ale elinei, folosește forme aparținînd mai multor dialecte ale acesteia. Totuși limbajul lui Murnu nu este creat prin calcul erudit, din scrupul de filolog cunoscător al istoriei limbii eline. Murnu s-a călăuzit după criteriile estetice. A fost un estet al limbajului. Eufonia a deținut în preocupările sale un loc central. A spus-o însuși nu o singură dată.

Ereditul, filologul dubla pe estet. Nu altfel se întîmpla cu retorii din vechea Alexandrie. Și Murnu a fost, mai mult poate decît oricare altul dintre oamenii noștri de litere, un alexandrin. Mai mult decît un umanist, cum par a ni-l recomanda formația sa în școlile germane, curiozitatea multilaterală în domeniul filologic, în sensul larg al termenului, enciclopedismul preocupărilor sale de literat, istoric, arheolog, lingvist, istoric al ar-

telor, George Murnu a fost ceea ce antichitatea numea un „mousikòs anér“, un bărbat hărăzit cultului muzelor. O adevărată mistică a frumosului i-a dominat și fecundat spiritul, hrănit în același timp cu știință, cu erudiție riguroasă și abundență. Nu un grec de epocă homerică, ci un om de antichitate târzie a fost, în forme moderne, în cultura noastră George Murnu.

Literatura elină era ambianța în care, ca nimeni altul, trăia și gândea. Eschil, Platon sau Isocrate, Anacreon sau Pindar, Sappho și Mimnermos erau, alături de Homer, familiarii săi, modelele pe care și le asimilase organic. Cum altădată un Cantemir căuta să dea echivalențe conceptelor aristotelice de pildă, Murnu a căutat să dea în românește echivalențe valorilor estetice vehiculate de limba greacă. Spiritul limbii române, spiritul latin i s-a opus; Murnu făcea uneori, spre surprinderea colegilor de universitate care-i cunoșteau patriotismul, procese limbii române, incapabilă să exprime bogăția lexicului grec, atât de nuanțat. Nimenic surprinzător în asta. La Roma Murnu ar fi protestat împotriva agrestității latinei. Născut în urmă cu trei secole, el ar fi inaugurat în istoria limbii literare românești o epocă poate. În secolul nostru creația sa lingvistică, justificată de faptul traducerii artistice a lui Homer, a fost privită cu respect și admirație chiar, dar n-a inaugurat o direcție în practica literară.

Omul care rememora mereu în minte ode pindarice și rapsodii homerice și care folosise în dialogurile cu profesorul său Krumbacher, ca limbă de comunicare curentă, greaca veche, era și se simțea din toată inima în sfera celor terestre un latin, un roman. A dat, cum aminteam mai sus, pagini fundamentale pentru istoria vlahilor balcanici. A pus în ele, o dată cu evocarea și explicarea riguros științifică a faptelor și pasiune de comentator moral. A vestejit în aspre cuvinte trufia și cruzimea bizantină, participând afectiv la revoltele strămoșilor săi pe care le reconstituia studiind izvoarele. Și aici, în scrisul său istoric, Murnu a rămas, nu numai prin accentele afective, același retor antic. El concepea istoria nu numai ca pe o știință ci și ca pe o artă și a fost preocupat, altfel decât romanticii, de crearea unui stil al prozei istoriografice. Puțini oameni de știință români au avut ca Murnu scrupulul exprimării literare. Adăpat din aceeași fîntină a clasicismului, poate numai Vasile Pârvan îi stă alături.

Astăzi, cînd Murnu nu mai este printre noi, s-ar conveni ca Academia, în care a adus cu entuziasm și devotament ceva din spiritul străvechilor însoțitori neoplatonici ai elenismului să-i închidă întreaga operă risipită în reviste și volume într-o culegere de **Opuscula minora**, la fel de prețioase, în felul lor, ca monumentul pe care i l-a ridicat lui Homer.



Ieronim Șerbu

În a opta zi a celui din urmă deceniu s-a stins din viață Ieronim Șerbu. Cu o săptămână înainte împlinise 61 de ani, după ce destiul îi furase timpul cel mai de preț al maturității scriitoricești. Purtînd cu o tărie neobișnuită povara infirmității, a rămas pînă în cea din urmă clipă robul condeiuului, prizonierul ideii că literatura este conștiința de sine a umanității, că merită să te prăbușești cu fruntea pe pagina încă nesfîrșită. Așa a gîndit din tinerețea care i-a fost, ea însăși, marcată de rezistența îndîrjită în fața adversităților pe care viața le adună cu precădere în fața celor clar-văzători. Afirmat la „Sburătorul“, remarcat și promovat fără rezerve de către Eugen Lovinescu, Ieronim Șerbu își găsește repede drumul său propriu într-o vreme de acerbice conflicte sociale, de confruntări ideologice hotărîtoare pentru destinul literaturii și al societății românești. Preluînd mesajul estetic al marelui său dascăl Lovinescu, tînărul prozator, eseist și critic militează pentru o literatură modernă, străbătută de ideile timpului, privind mereu înainte și astfel potrivnică obscurantismului, imobilismului retrograd sau misticismului de esență reacționară. Climatul era prielnic pentru o asemenea pledoarie, cei mai buni scriitori români ai aceluia timp, cei care alcătuiau strălucita pleiadă interbelică, aflîndu-se pe o baricadă comună. De altfel, la aceștia a găsit Ieronim Șerbu nu numai simpatie și înțelegere dar și sprijinul de care tinerețea sa avea nevoie. Deși menționat în aminti-

rile publicate în „Viața românească“, să cităm și acum actul generos al lui Liviu Rebreanu, care a ajutat bănește tipărirea „Discobolului“ de către un grup de tineri scriitori printre care și Ieronim Șerbu. Ideile promovate de această revistă, efemeră dar de o înaltă ținută intelectuală, cu o lucidă viziune asupra artei, au călăuzit în continuare condeii prozatorului și al criticului, au fost armele lui în anii teribili ai fascismului și războiului. Cu ele a întîmpinat Ieronim Șerbu și a intrat în noua existență socială românească. Rod al unei întinse și dramatice experiențe de viață, al unei culturi riguroase, credințele sale, stimulate de răsturnările istorice intervenite în viața poporului nostru, au dus la scrierea unor nuvele și romane pe care istoria literaturii nu le va uita. „Vișelul de aur“, „Rădăcinile bucuriei“, „Izgonirea din rai“, „Podul amintirilor“, se constituie într-o veritabilă cronică a unui timp pe care autorul l-a trăit cu o patimă adîncă și cu o convingere nestrămutată. Volumul de amintiri de la „Sburătorul“, aflat acum sub tipar, și romanul „Recviem pentru un tînăr comunist“, rămas neterminat, au fost scrise de Ieronim Șerbu sub presiunea întunecată a sfîrșitului. Părea pregătit pentru un lung supliciu, dar el știa că nu mai are mult. La 8 decembrie, puțin după miezul nopții, a trecut „dincolo de tristețe“, iar noi ar pierdut un om de o mare elevație spirituală, un scriitor care apăsător neștirbit prestigiul scrisului său nobil al vocației literare.

SANDA RADIAN

al. o. teodoreanu

VERSURI^{*)}

Personalitatea lui Păstorel Teodoreanu frapează prin ținuta sobră a boemei, prin eleganța galică pe fond oriental, prin amestecul, definit de autor însuși în titlul uneia din culegerile sale, de „tămie și otravă“.

Încă de la „Junimea“, unde anecdota primă, conversația plină de vervă, jocul de cuvinte, farsa au făcut farmecul cafeenei artistice și al reuniunilor intelectuale, întâi în „dulcele târg al leșilor“ și mai târziu în București, exprimând — am putea spune — conform zicalei „a face haz“, o aplecare națională. Cele două chipuri geniale ale risului — Creangă și Caragiale — străjuiesc fără îndoială întreaga literatură satirică și umoristică succesoare. În badămeria sprințară care caracterizează pe cîțiva din poeții

de mare popularitate ai secolului XX: Topârceanu, Minulescu, Al. O. Teodoreanu, cuvîntul hitru și caustic se împletesc. Ei au în comun aceeași stînghereală în a da curs liber sentimentului patetic, aceeași pondere și ironie față de propriile elanuri năvalnice, ironie dusă pînă în pragul parodiei — ea însăși grandilocventă — la Minulescu, cîntărețul pseudo-romanțelor, exprimată cu discretă melancolie la autorul „Baladelor vesele și triste“ și cu rigoare clasică, însoțită de bravadă de mușchetar la Păstorel Teodoreanu.

Antologia de la editura „Minerva“ constituie, de la moartea scriitorului, cea dintîi culegere reprezentativă pentru creația lui poetică. Ea cuprinde o selecție de versuri din lucrările apărute anterior, precum și o parte din numeroasele poezii ocazionale și epigrame adresate colegilor de breaslă, iar la capitolul „Varia“ — cîteva texte puțin cunoscute și nepublicate pînă astăzi în volum.

Îngrijitorul ediției, Ilie Dan, dorind să compartimenteze diferitele aspecte ale poeziei lui Al. O. Teodoreanu, preferă o împărțire mai curînd tematică decît cronologică. Antologia se deschide cu o selecție din volumul „Caiet“, care dez-

*) Ed. Minerva, 1972

văluie cu podoare nostalgia unei naturi sensibile în decorul toamnelor evocate cu mijloacele simboliste sugestive proprii unor Sabolain, Verlaine sau Bacovia. Ciclul „Foi îngălbenite” aduce un plus de culoare și originalitate.

Cu „Căneionări”, umorul irumpă puternic, se ironizează poza regrețelor romantice, cu canoanele și formulele ei consacrate (Cromolito-grafie), printr-o pasișă parodică, procedeu ce va reveni des în versurile lui Al. O. Teodoreanu. De altfel poetul ajunge la parodiile propriuzise. Printre acestea păcat că nu și-a găsit în culegere locul o variațiune spirituală la „Hora unirii”, dedicată lui Șerban Cioculescu și reproducă în volumul I din „Tămii și otravă” :

*Cotnarul dacă nu-l iubești
Ca tot ce-i moldovean din fire,
No, hai la Mîlcov cu grăbire
Și să ciocnim un Odobești.
Sau vrei să-l bei dintr-o sorbire ?*

Poezia „Soliman Ali Fistic” ne introduce în bufoneria specifică scriitorului, care știe să jongleze cu pitorescul local balcanic ca și cu cel istoric. Ca și proza din „Hronicul măscăriciului Vălătuc”, ciclul intitulat „Din ctitorii străbune” are o savoare arhaică și pune în lumină miezul ghiduş, uneori ușor licențios, similar cu cel din „Contes drôlatiques” de Balzac. Aceeași tonalitate se va păstra și în unele poezii din ciclul următor, „Cu ghitară”, cum e de pildă „Vinătoarea”.

„Cîntecele de ospiciu”, de un umor negru, anunțînd pe Urmuz, au un substrat pronunțat tragic în care va ancora mai tirziu întreaga literatură a absurdului.

Verva neobosită a lui Al. O. Teodoreanu își găsește o arie largă de expresie în cadrul parodiei, epigramei, fabulei și aforismului, unde mai mult chiar ca la Topârceanu, jocul de cuvinte, calamburul, poanța, scilpesc într-o iscusită pirotehnie. Ne miră că nu a fost repro-

pusă, în partea care cuprinde aceste specii, nici una din fabulele scrise de poet, antologia de față trebuind tocmai să fie reprezentativă pentru multilateralitatea creației în versuri a lui Al. O. Teodoreanu și să scoată în evidență faptul că el a frecventat aproape toate domeniile poeziei satirice.

Precedată de o conștiincioasă prefață a lui Ion Rotaru și de câteva pagini de amintiri de la „Viața românească” ale lui D. I. Suchianu, culegerea contribuie la mai buna cunoaștere a unui scriitor atît de original.

M. NIȚESCU

e. Iovinescu :

”T. MAIORESCU”



Reeditarea monografiei T. Maiorescu (sub atenta îngrijire a Mariei Simionescu) trebuie salutată ca un eveniment cultural de însemnătate deosebită.

În substanțialul său „Cuvînt înainte” Alexandru George afirmă, între altele, consecvent cu propria-i opinie privind cei doi critici și raporturile dintre ei, și producînd o seamă de argumente demne de toată atenția, că monografia nu a însemnat o „întoarcere” la Maiorescu, dată fiind „ireductibila opoziție” a autorului ei față de junimism. Iovinescu a vrut să facă din înaintașul său, într-o perioadă de confuzie a valorilor spirituale și politice, „un instrument de luptă de o superioară dar certă oportunitate”.

*) Ed. Minerva, 1972

Împărtășim părerea că monografia lui Lovinescu nu are semnificația unei *întoarceri*, dar din cu totul alte motive decât cele exprimate de prefăcător. Nu e vorba de o întoarcere, pentru că nu a existat o negare sau cel puțin îndepărtare de spiritul și direcția maioreșciană. Monografia, ca și studiile ce i-au urmat, nu reprezintă decât concluzia necesară a interesului permanent și a importanței pe care Lovinescu le-a acordat fenomenului junimist în genere și lui Maiorescu îndeosebi. Cu sau fără momentul agitat al anilor 1937—1940, (cînd a fost elaborată și publicată monografia), el ar fi scris aceste opere, dintr-o aplecare firească, din nevoia de a rectifica imaginea deformată sau incompletă a lui Maiorescu, printr-o imagine integrală asupra acțiunii și personalității marelui critic și din conștiința necesității studiilor exhaustive asupra unei epoci excepționale din cultura noastră. Perioada anilor amintiți, cu toate cunoscutele ei vicisitudini, căreia Lovinescu i-ar fi putut răspunde fără a fi nevoit să invoce figura lui Maiorescu, i-a relevat într-un mod dramatic *permanența* atitudinii maioreșciene, (Numai sub acest raport s-ar putea vorbi, dacă vrem, de atitudinea „circumstanțiată a autorului față de eroul său“): „Soarta lui Maiorescu a fost să rămînă actual și astăzi, adică după trei sferturi de veac, și, din nefericire, încă pentru multă vreme. În materie de cultură, evoluțiile nu sînt nici perpetui, nici liniare; cînd crezi că ai pus mîna pe țărîm, un val te smulge departe în larg; pînă țesută ziua se desface noaptea; „în adăpostul limpezit odinioară, îți umple ochii cerneala norilor involburăți“.

Deși unele din observațiile lui Lovinescu ar putea fi amendate, nu există o critică, în sensul de situație, mai dreaptă a acțiunii și personalității lui Maiorescu. Monografia aceasta inegalată lasă adesea impresia că înaintează anevo-

ios prin atîtea amănunte biografice, mai cu seamă cele legate de activitatea politică și care azi nu mai prezintă aproape nici un interes. O privire mai atentă va descoperi însă că autorul nu caută faptul biografic ca atare, ci dialectica faptelor, corelația obligatorie dintre acestea și personalitatea eroului. Caracterul analitic și expozitiv e permanent subordonat sintezei.

Prin înțelegerea intimă, prin totul aproape confesiv, dar și prin rezervele și limitarea istorică a unora din ideile maioreșciene (rezerve pe care, fără îndoială, Maiorescu însuși le-ar fi formulat), monografia relevă, mai mult decât oricare altă operă a lui Lovinescu, afinitatea de structură dintre cei doi critici. Lovinescu a fost structural un maioreșcian — nu un junimist —, prin pasiunea adevărului, prin puterea de a-și domina afectivitatea, prin atitudinea de „supunere la realitate“, pe care o atribuie lui Maiorescu, prin marea capacitate de impersonalizare, de identificare cu un punct de vedere ideal, prin scepticismul superior și, totuși, angajarea pasionată în serviciul unor idei practice. Cele două puncte cardinale în activitatea lui Maiorescu — adevăr în cultură și autonomia esteticului — au fost și au rămas și pentru Lovinescu principii fundamentale.

Rezervele lui Lovinescu față de unele acolorare ale direcției junimiste derivă dintr-un deziderat în ultimă analiză politic, același din care derivă propriile sale comandaente estetice, anume, cerința istoric imperioasă a sincronizării pe toate planurile. Atunci cînd Lovinescu spune despre Maiorescu: „Nu a înțeles chemarea vremurilor noi“, în el vorbește omul politic. Într-adevăr, obiectiile cele mai categorice, mai patetice și aparent mai solide, el le aduce teoriei formelor fără fond, căreia îi opune concepția, istoric justificată, „de la forme la fond“. Fără a intra în amănunte, adevărul este că nici una

din cele două teorii nu constituia o soluție suficientă și definitivă. Dacă nu se putea aștepta ca formulele să apară evolutiv, ca o necesitate a fondului, alternativa comportă riscul permanentizării stării de provizorat și improvizatie, de imitație, de continuă preluare de forme pentru care nu mai există răgazul spre a le crea un fond responsabil.

Dincolo de rezervele, în definitiv, explicabile și necesare, dincolo de deosebirea de metodă și, în unele cazuri, de principii, cei doi critici rămân profund uniți prin sensul acțiunii lor critice, prin direcția pe care au servit-o și au dat-o culturii și literaturii noastre.

Lovinescu a înțeles, ca nimeni altul, că Maiorescu rămâne, chiar și prin insuficiențele și greșelile sale, un reper fundamental:

„In răspintile culturii române, veghează ca și odinioară, degetul lui de lumină: pe aici e drumul. Autoritatea i s-a menținut și astăzi, pentru că pleacă din însăși izvoarele spirituale fără moarte ale logicii, bunului-simț, bunului-gust și s-a realizat într-o formă pură, fără vîrstă“.

PETRE GOT

h. grănescu :

„NORUL

LUI MAGELLAN”*)



Nota dominantă a acestui volum este nostalgia, fie că e vorba de dorul unor evaziuni campestre, fie că e vorba de iubiri trecute.

Versuri calme, sincere, fără obsesii. *Cînd se întorc...* mi se pare

*) Ed. *Eminescu*, 1972

cea mai izbutită bucată : „Cînd se întorc primăvara cocorii, / Și turmele, și lăstunii, / Se frămîntă sufletul meu ca brațele morii / Pe sub secerea lumii. / Mă laud că sînt neam de plugari / Și mă visez pe ogor după plug. / Liniștea brazelor mari / Arde în inima mea ca pe rug. / Caut colțul ierbii prin parcuri, / Rătăcesc pe alei... / Sete mi-e de vîntul din larguri, / Dor imi e de oi și de miei“.

Rețin atenția pentru limpezimea rostirii și *Cintec din frunză, Remember, Codrului, La Făgăraș, Herghelele*.

Se degajă din stihurile lui H. Grănescu o atitudine deschisă față de istorie, față de imperatiile prezentului.

Poetul își privește iubiturile apuse prin niște oglinzi vapoase. Memoria readuce clipe de împlinire, într-un peisaj al purității : „Umblam prin pașiști, printre flori de rai, / Dormeam în luminișuri de pădure. / Frumoasă cum sînt îngeri eri, / Ca un izvor de roze pure“ (*Suvenir*).

Pe un ton aducînd aminte uneori de poezia rusă, sînt evocate femei „cu gesturi mari de zîna greacă“ (*Olga*) sau aventuri marinărești (*Baladă cu marinar*).

Rugăciune de luceafăr, pe cunoscutul motiv eminescian, face figură aparte în economia plachetei.

Noua carte a lui H. Grănescu este meritorie pentru lirismul deschis, pentru firescul comunicării. Din păcate, apar locuri comune, lucruri facile sau formulări neinspirate. „*Ghemul vieții*“, „*hodină*“, „*dragostea mea mare*“, „*ciripiri de păsări*“, „*rochi*“ pentru „*rochiu*“, din necesitate de rimă — sînt doar cîteva exemple de construcții supărătoare, în contextul scriiturii.

Lucrări ca : *Foame sfîntă, Casa fermecată, Ana lui Manole, Se poate*, sînt exterioare, sună fals. Întîlnim, de asemenea, fără efectul scontat, prea multe enumerări de nume din mitologie (*Epigramă*).



Gheorghe Grigurcu :

„TERITORIU LIRIC”*)

Figură de „dizident” în critica noastră contemporană face Gheorghe Grigurcu, cronicar de mai mulți ani la „Familia”, timp în care și-a format o conștiință recunoscută prin „nealiniere” la un anumit tip de foiletonistică incapabilă de a disocia valoarea de non-valoare, perenitatea de modă. „A milita — spune cu îndreptățire Gheorghe Grigurcu — pentru ceea ce ni se pare valoare autentică reprezentată (...) un imperativ moral, o, în ultimă instanță, îndatorire patriotică, pe un tărâm unde criteriile nu au atribute exterioare ferme ale evidenței”. Operind pe un teritoriu inefabil și încă nefixat, cronicarul literar are de înfruntat cel puțin două obstacole: excesiva prudență care ar putea duce la întârzierea receptării operei artistice (dar și reversul traductibil prin „umflarea” tablei de valori) și încorsetarea într-o formulă așa-zis critică cu pretenția ierarhizării uneor, vai, atât de stereotipă) a scriitorului capabil de metamorfozări ulterioare: „... nu e posibil o tratare a materiei celei mai vii, neistoricizate, care e fenomenul literar curent, fără o mare sfială în fața operației pe care o așteaptă unii cu o disimulață voluptate a impasului de alături și care este ierarhizarea”.

Prin forța lucrurilor, foiletonistul trebuie să dea totuși o judecată de valoare chiar asupra unei materii neistoricizate, de talentul, gustul și intuiția lui depinzând, mai târziu validarea sau invalidarea deciziei critice. În acest mod se asigură șansele longevității foiletonu-

lui literar (însăși rațiunea lui), critica de azi, curentă, devenind mîine istorie literară. Cronică literară nu numai că devansează istoria literară, dar cînd e ilustrată competent facilitează recunoașterea valorilor, suplinind posibile istorii ale literaturii, adese didactice și închistate, cînd sint datorate profesorilor care n-au exersat foiletonul curent.

Gheorghe Grigurcu, față de confracții săi, se găsește în situația aproape ideală a glosatorului profesind el însuși poezia de calitate, la care se adaugă moralitatea și secvența opiniilor. Cambonarea în eroarea critică evidentă în receptarea lui Nichita Stănescu și A.E. Baconsky sugerează o opțiune estetică și, în consecință, nu se poate subsuma abaterii de la statutul moral al criticului. G. Călinescu nu-l gusta pe Dostoievski, Sainte-Beuve pe Balzac și Baudelaire ș.a.m.d. O critică „electronică”, experimentată fără rezultat, ar expasera prin rigiditate. Cu mici excepții, criticul e prezent peste tot și observația că Marin Sorescu e „un foarte înzestrat poet minor” (am demonstrat-o noi înșine într-un articol din „Tomis”), că Florica Mitroi e tentată „de a realiza un manierism al stridentului, al informului într-un fel de fals dadaism, căci există totuși prezumția unei structuri”, că Gheorghe Istrate dă un prea mare credit „sămănătorismului celui mai vested, alături de locul unde se fac exerciții la trapezul modernist” sau că poezia lui Emil Brumaru bazată pe stil „poate atinge ușor saturația” atestă un lector profesionalizat. „Teritoriu liric”, fără a fi un tablou complet al poeziei noastre contemporane, are meritul de a pune în valoare o serie de poeți afirmați în ultimii ani, „ramura lirismului românesc de azi” — Ștefan Aug. Doinaș Ion Gheorghe, Ion Alexandru, Mircea Ciobanu, Dan Laurențiu, Ileana Mălăncioiu etc., la care se puteau adăuga — contra părerii lui G. Grigurcu — George Alboiu și Gheorghe Pituț. Crochiurile valorilor

*) Ed. Eminescu, 1972

fixate — Philippide, Radu Stanca, Ion Caraion, Dimitrie Stelaru — beneficiază de câteva completări, unele esențiale, cum ar fi combaterea prejudecății caracterului cerebral al poeziei lui Philippide.

Superior multor volume de debut (editorial vorbind) în critică, „Teatrul liric” confirmă o vocație.

●
ion segăreanu :

”SOLITARUL
CITADIN”*)



* După un debut puțin concludent sub raportul unicității structurii poetice (Fuga din hazard, Ed. Albatros, 1970), notabil însă prin aspirația „la limpezimea emoției și vizunii lirice” (Dragoș Vrinceanu), Ion Segăreanu se prezintă, în placheta „Solitarul citadin”, dintr-o dată matur, eliberat de tirania modelelor și regimului retoricii, mai speculativ și totodată mai liric, apt pentru „dramele” fundamentale proiectate la scară cosmică: „O, tu infern al deznădejdiei mele, sublim infern prin care-mi port/ ca pe-o solie inima bolnavă/ de dragostea cu care te plătesc,/ învață-mă:/ cum aş putea,/ cum oare aş putea să te împac/ cu sutul/ și cîmpiile din mine ? !...” Poezia pare o diagramă a sufletului îmbolnăvit de „oraşul cel mare/ cu bulevarde de smoală”, apăsător de un timp „încrămenit în turnul de veghe/ al Miezului Noptii” și amețit de reclame luminoase; scările rulantă sînt înălțările și căderile sufletului poetului „fugit din ha-

zard”. Ca un refuz al somnului, apar emoțiile elementare într-un elan de purificare: „Stăruie-n ierburi și flori/ un sentiment avid de primăvară/ atît de-mpătimit, încît/ sufletu-mi se desprinde de trup/ și hoinărește de unul singur pe bulevarde/ aduîmecînd mirosul cîmpiei...” Ceea ce lipsește în unele poeme e o mai profundă întemeiere a stărilor sufletești. În „Unghi de vedere” dăm de această stridentă, curioasă la un poet înzestrat cu sensibilitate ideativă: „Și din orice unghi aş privi,/ el (oraşul) îmi relevă de fiecare dată/ aceeași trinitate blagiană/ a timpului:/ timpul havuz,/ timpul-cascadă, timpul-fluviu...”

●
VLAICU BĂRNA

ștefan popescu :

”POEME
CU SOLDAȚI”*)



S-a mai scris despre fericita idee a Editurii Militare de a crea o colecție de poezie destinată ostașilor, deci unui public larg și generos aflat la vîrsta tuturor elanurilor. Ea a luat ființă acum patru ani, purtînd un nume evocator: „Columna” și înfățișîndu-se cu un profil grafic propriu, de o impecabilă ținută. De la calitatea tiparului și a hîrtiei, pînă la inspiratele chipuri ale copertelor, fiecare din cărțile apărute în această colecție este un model de acurateță și bun gust. A fost demonstrat încă o dată, după ce o făcuse „Biblioteca pentru toți” în ultima ei ediție, că și tirajele

*) Ed. Eminescu, 1972

*) Ed. Militară, 1972

de mase, la prețurile cele mai scăzute, pot asigura eleganță și frumusețea de aspect.

Cartea poetului Ștefan Popescu, apărută în colecția „Columna“, se intitulează „Poeme cu soldați“ și însușește două cicluri: **Poeme cu soldați și Scrisori**.

În ciclul inaugural autorul își rostește gândurile cu acea simplitate care dă cuvintelor aripi și fior, prelungindu-le într-un halo profetic. El meditează, de pe poziția luminată a patriotismului socialist, asupra unor lucruri etern umane, înscrise în perimetrul tematic al tuturor literaturilor și al tuturor epocilor, începând cu poemele homerice: imperativul datoriei față de comunitate, dragostea de patrie, integritatea morală, eroismul. Adresându-se celor ce reprezintă floarea involtă a vitalității acestui popor, tineretului ostășesc, poetul spune: „**Aprindeți pe dealuri memoria fără somn/ a biruințelor uriașe/ nu numai asupra vrăjmașului,/ nu numai asupra potopitorului,/ ci și asupra neclintirii voastre, oșteni,/ asupra vitejiei nu doar din băătălii,/ ci și a celeia din veghe// Atît de trează să fie straja voastră,/ de să învingeți fără a mai da foc/ pulberii din gitlejurile tunurilor,/ ci numai celei a conștiinței voastre/ de deasupra oricărei laude**“.

În cel de al doilea ciclu, intitulat „Scrisori“, prima adresă sună ca o dedicație paternă: „**băiatului meu de la oaste**“ iar cea de a doua figurează răspunsul „**feciorului către părinți**“. A treia parte a ciclului se intitulează „**Vouă**“ iar cea de-a patra „**Tării, România**“.

Cuvîntul părintelui este sfat și îmbărbătare, rostite cu căldură: „**Veghea ta, băiatul meu,/ să-ți fie și odihna / somnul treaz să te înmiresmeze/ cu răsufletul pădurilor/ și cu duhul pămîntului/ în care toți apoi ne așezăm/ și așteptăm victoriile tale./ / Din veghe și le dorim pe toate,/ nu din tășuri hăcînd./ Din veghe bună, cuminte,**

de pace/ stimpărind năvaurile de pradă / doar cu straja ta, limpede zare,/ aducînd pogorite seninuri/ Așa.“ Cartea se încheie cu un triplic închinat patriei căreia poetul îi face elogiul suprem: „**Toate izbinzile noastre/ sînt pentru tine/ sînt ale Tale./ De aceea nu obosim/ Niciodată să nu obosim/ a Te preamări/ cu lauda muncii**“.

Meditație, mărturisire sinceră, îndemn însuflețit și plin de căldură, versul lui Ștefan Popescu se exprimă simplu, voit dezbrăcat de orice ornament. Și aceasta pentru a comunica cit mai direct mesajul pe care-l aduce.

GEORGE CHIRILĂ

●
nichita stănescu :

”BELGRADUL ÎN

CINCI PRIETENI”)



Mișcîndu-se ca și altădată printre esențe, poetul intuieste o stare de fapt, coborînd mult în propria-i fire, spre a descoperi, înainte de plecare, aburul greu în care încă nu s-au prefigurat efigii. Pentru ca înțelesul să „se vadă“ pe sine, o mitologie încă nediferențiată își divulgă licărul latent: „**Secunda este fixă ca o perla / și stropii valului atîrnă-n aer**“. Dincolo de neliniștea întîiului contact cu o lume care se naște — așadar din nou pasiunea pentru „geneze“, motiv care revine în poezia lui Nichita Stănescu, — conștiința clipei recuperate haosului oferă lui Demiurgos tîria de a-și impune inteligența. O mistuitoare luptă desăvîrșește, finalizează „foamea“ aceasta de necunoscut,

*) Ed. Dacia, 1972

dar n-o refuză : „Tu ai putea să
 frangi din zbor / chiar vulturul /
 și nu te saturi, nu te saturi...”
 (Fedins). Călătoria se reafirmă nu
 prin conciliere, ci căutându-și
 punctul în polaritatea care o sus-
 ține în acest câmp unde, explora-
 tor al absurdului, poetul se uită
 pe sine, amintindu-și-i pe ceilalți,
 ori pe ceilalți dinaintea acestora.
 Declanșarea „imaginii”, cu destule
 frecvențe sonore urmează, dacă în-
 țelegem bine, un drum invers,
 gradual. Știința lui Nichita Stă-
 nescu vizează începuturile, cobo-
 rind din treaptă în treaptă, spre
 un miez încă nenumit, dar fasci-
 nant, al lumii. Acolo piatra e
 „obosită”. Poate că încercând să
 răzbească, poetul își luminează
 conștiința menirii lui — semn că
 solitudinea a fost depășită. Versul
 impune printr-o formidabilă forță
 vizionară : „Poetul, ca și soldatul /
 nu are viață personală”. Belgradul
 în cinci prieteni revendică, după
 părerea noastră, valoarea unui ri-
 tual care se cere mult tâlmăcit în
 afară. Poetul abandonează la un
 moment cercul atât de tentant al
 abstracției pure, de dragul con-
 cretului care i se dezvăluie. Prie-
 tenii sînt vil, în carne și oase, —
 logicul se comută în istorie și me-
 tafora depășește grauitul, inconsi-
 stența. Nichita Stănescu își asu-
 mă acum „un fel de vorbire”
 aproape totemică, în care elemente
 hillozoiste pot fi ușor detectate :
 „Mai piatră suntem, spuseră pie-
 trele, / noi suntem mai piatră de-
 cît pietrele, / spuseră pietrele...”

Criticul este dispus să găsească
 o compensație între șirul de pier-
 deri reclamat de poet (de la firul
 ierbii la ideea de cal), în ceremo-
 nia care apropie acum pe acești
 prieteni, de unul...

Comunicarea devine pe deplin
 posibilă, întrucît în țara care-i
 găzduiește, poetul român constată
 că „Este un aer care se cîntă”
 (Srbii).

Și cîntul lui Nichita Stănescu
 se distinge între cînturile celor-
 lalți, dar nu liniar, dar nu mono-

cord, ci abrupt și întretăiat ca
 un oracol recuperat din lupte.

După întoarcere, abia, cînd cere-
 monia nu se va fi încheiat încă,
 poetul descinde din nou pe linia
 șirului de care ține. Nichita Stă-
 nescu realizează în paralele niște
 discursuri lirice la mitologiile din
 care se inspiră. Ineditul și forța
 viziunii sale contează ca și altă-
 dată. Singura primejdie rămîne pe
 alocuri orizontul conceptual în
 care se menține demersul metafo-
 rei. Asociații, aparent bizare, tră-
 dează o mobilitate neobișnuită a
 gândirii, vecină uneori cu hazardul
 și voluptosul joc de artificii. Deo-
 sebit de unitară, această carte ne
 înfățișează un Nichita Stănescu
 puțin obosit, dar înfometat de un
 nou periplu, încă repetindu-și mo-
 mente ale drumului pe care atît
 de singular și l-a gîndit : „Fao
 schimb cu mine, doamne, / mă
 dau pentru o umbră, / pentru o
 capră, / pentru o piatră”. (Pe cel
 mai des).

AL. DUȚU

pierre francastel:

”REALITATEA
 FIGURATIVĂ”*)



În 1942, cînd apărea „Umanis-
 mul roman” al profesorului, pe a-
 tunci, de la universitatea din
 Strasbourg, Lucien Febvre saluta
 cu căldură această carte care
 „depășea, prin importanța ei,
 obișnuitele lucrări de istoria arte-
 lor scrise pentru culegătorii ma-
 niaci de fișe sau pentru snobi și
 cuconetul din saloane. Țelul cărnii
 autorul își dedică activitatea și
 este o istorie a artei să fie

*) Ed. Meridicane, 1972.

torie. Care să se integreze în istorie. **Care să-i ajute pe istorici să scrie istoria și care se sprijină pe istoria istoricilor contribuind la mai buna înțelegere a istoriei artei. Sau a artelor**". Lucien Febvre recunoștea în Pierre Francastel un aliat în efortul pe care-l făcea, împreună cu Marc Bloch, de a „umaniza“ istoria. Și adevărul este că Francastel nu poate fi desprins astăzi de pleiada de interpreți ai civilizației care s-a afirmat în jurul revistei „Annales” și care a lărgit considerabil sfera de acțiune a investigațiilor trecutului, prin apelul la cele mai variate categorii de documente, precum și însuși rostul cercetărilor dedicate etapelor de viață revoluționale, prin străduința constantă de a regăsi, în spatele mărturiilor, gândurile, sensibilitatea și modul de acțiune al oamenilor. Atacînd nararea seacă a evenimentelor și intuiționismul ce încheie acorduri tainice între opera de artă și criticul atotștiutor, curentul de la „Annales”, care a izbutit să-și ralieze o bună parte din istoriografia contemporană, a dezvăluit legătura puternică ce există între variatele grupe de mărturie și existența oamenilor din societăți diverse.

Prin traducerea cărții lui Francastel, cititorii iau contact, pentru a doua oară, cu o lucrare reprezentativă a istoriografiei mentalităților, prima fiind sinteza lui Jacques Le Goff: **Civilizația occidentalului medieval**, apărută în Editura Științifică, în 1970.

Spre deosebire, însă, de ceilalți istorici de la „Annales”, Pierre Francastel s-a concentrat mai puțin asupra istoriei economice sau sociale și și-a ales drept cîmp de activitate domeniul culturii, mai ales cel al artelor plastice. El a pătruns, astfel, direct în viața sufletească a oamenilor, la care ceilalți interpreți ai documentelor de natură economică sau politică nu ajungeau decît într-o ultimă etapă. Evident că el nu ignoră rezultatele atinse de colegii săi; dar se

atașează deliberat de operele de artă. De aici și punctele de vedere deosebite la care ajunge și care-l distanțează de istoricii care sînt mai atenți la aspectele generale decît la cele particulare. Francastel separă mereu opera autentică, realizată de artistul original, de cea „vulgarizatoare”, în care aportul personal este mult redus. Pe această cale, el ajunge să distingă „Forma”, care se identifică cu o schemă de organizare mintală, de „forme” ce repetă un model, o „Formă”. Iar analiza „Formei” îi permite să surprindă construcțiile ideologice, în care perceptul se îmbină cu realul și imaginarul, exprimînd și orientînd acțiunea oamenilor. Fără să piardă din vedere aportul individual, el îl încadrează în ideologia societății, redîndu-i, în fond, întreaga semnificație.

Din șirul operelor de artă, el interoghează pe cele plastice; de aici, necesitatea de a le preciza individualitatea, prin continua raportare la operele scrise. Or, demonstrează el, semnul plastic nu trebuie confundat cu semnul scris; el comunică într-o manieră deosebită lucruri pe care scriitura nu le poate transmite. Fără să insistăm asupra bogăției de elemente pe care acest mod de abordare îl pune în fața cititorului cărții de față, credem că două aspecte merită să fie cu precădere subliniate.

Mai întîi, faptul că cercetarea mentalităților, prin intermediul operelor plastice, dezvăluie, pe traseul unui puternic fascicol de lumină, tensiunile sociale, legăturile dintre opere și progresele tehnicii, capacitatea însăși de figurare a omului.

În al doilea rînd, faptul că, o dată precizată individualitatea realității figurative, mărturia plastică poate fi conexată de mărturia scrisă pentru a reda global viața intelectuală din societățile trecu-

te. Pe drept cuvânt, insistă autorul, în acest punct asupra hegemoniei scrisului și, deci, asupra necesității de a restabili raporturile firești dintre scris și figurare. Iar aici, fenomenul contemporan îi oferă cele mai puternice argumente: „inclin să cred că mergem spre o epocă în care semnul figurat și tehnicile artistice vor lua-o din nou înaintea semnului scris. Cinematograf, afiș, reclamă, pictură și arhitectură, omul este asaltat din toate părțile prin ochi, prin semne prescurtate, care cer o interpretare rapidă. Mai mult ca oricând, oamenii comunică între ei prin privire. Cunoașterea imaginilor, a originii, a legilor lor, este una din cheile timpului nostru. Pentru a ne înțelege pe noi înșine și pentru a ne exprima, este necesar să cunoaștem, în profunzime, mecanismul semnelor la care am recurs. Acesta este și mijlocul de a judeca cu ochi noi și de a-i cere clarificări, în acord cu preocupările noastre prezente, refăcând încă o dată istoria pe măsura noastră, așa cum este dreptul și datoria fiecărei generații“.

Incursiunile pasionante în arta egipteană, în creațiile Renașterii sau în pictura secolului XX, întreprinse de un gânditor și un cunoscător profund al artelor ce rămîne un om al veacului său, oferă cititorului acestei cărți nu numai aspecte neîntrevăzute ale etapelor parcurse de civilizațiile europene, ci, mai ales, noi modalități de înțelegere a rolului scrisului și figurativului în viața intelectuală a colectivităților și în plămădirea continuă a modelelor de umanitate ce participă intens la „cultivarea“ naturii umane. Este, în același timp, o dovadă exemplară a modului în care istoria mentalităților poate „trece dincolo“ de limitele pe care și le-au impus disciplinele „clasice“ specializate, ca istoria literară. În efortul de a înfrunța oamenii de azi cultura umană ca o realitate vie.

LUCIA FENEȘAN

vladimir ciocov :

”POEMELE

CANDORII”*)



„Poemele candorii“ reprezintă o selecție din opera lirică a lui Vladimir Ciocov, unul din cei mai prestigioși poeți sîrbi din România. Efect al unei roștiri limpezi, poezia lui Vladimir Ciocov nu propune tehnici și modalități lirice inedite; ea relevă un poet naiv, spontan, cu sufletul de neliniști ca marea/fără sfîrșit, ca stepa nețărnută. Dorința de a cunoaște totul îl obsedează, îl domină: „Nu voi putea să văd în lume totul, / Nici tot ce e în jurul meu nu voi putea descoperi“. Timpul ce trece, ce ne face să murim trăind, îi strînge inima, dar nu-l înspăimîntă, ci dimpotrivă, poetul adept al concepției horatiene *carpe diem*, îndeamnă pe cititor la trăirea frenetică a vieții, căci a trăi înseamnă să te dăruiești cu totul / clipei ce curge / căci azi sîntem aici, iar mâine plecăm / și-atunci de ce să ne gîndim la ziua de ieri, la ziua de mâine?“

Natura revine ca un motiv esențial în această poezie. Dorul de natură nu este exprimat în tînguieală, ci prin dorinți și îndemnuri de-a trăi fenomenele naturii, de-a le domina. Pe poet îl pasionează lumea materială, schimbările și prefațurile ei: „Eu trăiesc conștient, / cunosc toate lucrurile, / tot ce mișcă, / tot ceea ce-n jurul meu se-nvîrtește / în marea joc și-n necesara schimbare...“; un drum (drumul treaz, mereu drumetînd și care curge ca fluviul), o cascadă (năvalnică și cutezătoare / ca un asalt al oștenilor), un plop, o cărare sînt elemente din natură ce

*) Editura „Cartea Românească“, 1972

participă la existența poetului, ca și cum ar face parte din ea. Marea are puteri nebănuite: „Nesfîrșită și veșnică, mereu călătorește / Îmi pătrunzi în privire, în suflet, în gânduri / Și nu știu ce să fac să-ți găseșc în mine loc, / Și sufletul meu zbuciumat devine prin tine ocean...”

Prin excelență lirică, poezia lui Vladimir Ciocov este o confesiune rostită într-un limbaj clar și simplu, grația, spontaneitatea, naivitatea, candoarea fiindu-i caracteristicile esențiale.

Anghel Dumbrăveanu se dovedește un bun traducător al poeziei lui Vladimir Ciocov, reușind să învingă dificultățile de limbă și să redea trăirea poetului păstrînd unitatea între modul confesiunii și cel al existenței.

BOGDAN ULMU

vasile rebreanu

mircea zaciuc

”SECHESTRUL”*)



Volumul de teatru apărut la Editura „Dacia”, sub semnătura unui prozator și a unui critic, nu este decât aparent ciudat. Pentru că nici Vasile Rebreanu, nici Mircea Zaciuc nu descind pentru înființarea pe domeniile dramaturgiei. Și-apoi, pentru că „teatrul scris-in-doi” tutelează deja o bună parte din dramaturgia noastră contemporană.

Cele trei texte ale scriitorilor clujești, scrise între anii 1963—1964 și culese de curînd între copertile volumului, sînt ancorate în zonele de excepție ale existenței, testînd cu curaj și perseverență conș-

tiințele maculate sau demascînd lașitatea și prejudecățile sociale. Piesa cu care se deschide cartea, **Pe-o gură de rai**, cantonează legenda **Mioriței** în cadrul istoric dramatic al sfîrșitului ultimului război mondial. Textul reușește să capteze interesul lectorului datorită structurării moderne a personajelor, a inefabilului care le aureolează. Eludînd cu inspirație cadrul tradiționalist, autorii crează o lume retrasă în visele diafane, substituite realității monstruoase a războiului. Acești oameni au o frumusețe specioasă, căci „nu există oameni frumoși doar pentru ei. Frumusețea lor trebuie să fie pentru cineva, să se răsfrîngă asupra celor din jur, să se dăruie”.

O oarbă își așteaptă băiatul să se întoarcă acasă, un erou, Indrei, rămîne pe cîmp, neîngropat, ca Polinike, corul femeilor în doliu acuză războiul cu patos eschilian, „Generalul”, cel mai interesant personaj al piesei, are o manie epistolară ca și Herzog al lui Bellow, iar incantațiile folclorice învăluite totul într-o atmosferă tulburătoare. Cităm aici fantazarea Oarbei pe marginea nașterii fiului ei: „Și m-am uitat atunci pe fereastră și am văzut luna. În lună erau doi copii goi. Apoi au coborît stelele-n ogradă și luna era și ea deasupra ferestrei... (pauză). Copiii din lună au început și ei să scincească. Și n-am mai auzit osia lunii scrișind. Vremea a stat în loc. Stelele s-au înălțat din ocol de-a valma... Cu una mai mult. Luna a zburat ca o pasăre deasupra casei”...

Piesa care dă titlul volumului amintește prin ambianța și prin subiectul dezbaterii de unele texte ale lui Dan Tărchiță (**Corabia cu un singur pasager**, spre exemplu) sau de teatrul lui Sergiu Fărcășan. Interesant mi se pare redat aici raportul aparență-realitate, demascarea asiduă a imposturii.

Duritatea cu care autorii abordează subiectul este susținută de ritmul alert al piesei.

*) Ed. Dacia, 1972

Din păcate, Sechestrul, ca și celălalt text al volumului (neizbutit!) Singurătatea trăgătorului la țință, păcătuiesc printr-o linearitate dezagreabilă: eroul negativ cumulează toate viciile posibile, iar cel pozitiv este idealizat. Bogăția structurii personajelor, complexitatea lor sînt o condiție sine qua non a viabilității oricărui text.

ADRIAN POPESCU

pachia ion
tatomirescu:

"MUNTE")



Structurat în cicluri care își dezvăluie unitatea de la prima lectură, volumul lui Pachia Ion Tatomirescu are drept simbură ideatic patriotîsmul (lipsit însă de gesticulația nudă și de ocazionalul artificios, prea des întîlnite în astfel de creații).

Ciclul „Odă României“ (cel mai realizat din volum) este redactat în tonalitatea clasică latină, cu versuri lungi, pletorice, datorită ritmicii interioare, si se cer, parcă scandate. Dincolo de noblețea ideii mai sus amintite satisface la acest poet metafora concentrată, neașteptată, originală: „Auziți cum șipd marea trasă de păr, la cheiuri, în Tomis, de bărbații cetății, / Cum vin peștii din neclintitele-adincuri spre aer cu aur între lapți, / Cum meduzele-și revarsă mătăsuri în nisipul, în prundul geților-săgeților, / Cum putrezesc secundele lingă piciorul lui Apolodor și cît de depar-

te se vede Turnul Drobetei“ etc... (Apele-n rădăcini).

Predilecția pentru peisajul sălbatic și întoarcerea la un îndepărtat trecut dacic se profilează în cel de-al doilea ciclu, „Muntele nostru“, ale cărui poeme par a fi sculptate în milenarul granit strămoșesc: „Un dac ne-naripează sunînd coasta romană, / Cu dalta lui solară azur coboară-n chip, / Verde pentru fîntină, înalt pentru coloană, / Spre-a reîntoarce-n piatră liantul scurs nisip...“ (Muntele — Dac frumos).

Restul volumului pendulează între pulsația citadină, imaginată global (în ciclul „Munte“) și elogiul universului natural (în „Poem pentru orgă“).

Cu excepția unui retorism care cîteodată devine obositor, volumul „Munte“ se remarcă printr-o lirică de ținută.

ANATOL
GHERMANSCHI

val gheorghiu:

"ARLECHIN
IN IARBĂ")



Crochiurile pe care Val Gheorghiu le publică în volumul de față îl trădează de la bun început pe artistul plastic, cunoscător al picturii pînă în cele mai intime amănunte. Nu este vorba doar de acele eseuri dedicate picturii și pictorilor, (cum ar fi Pallady, Tonitza, Perașcu, Mondrian ș.a.) cît — mai ales — acelea în care, deși subiectul aparține altei sfere de in-

* Ed. Eminescu 1972

*) Ed. Junimea, 1972

spirație, el este privit și prezentat prin prisma plasticianului. Rememorînd sau imaginîndu-și figuri celebre din cultura română (Sadoveanu, Enescu), autorul cheamă în ajutorul evocării sale resursele artei plastice, comparațiile picturale, sugestiile coloristice ori jocurile de lumini și umbre. Chiar peisajele, cînd apar în paginile cărții, nu sînt de fapt pasteluri literare, ci imaginea plastică a acestora, realizată prin filtrul unui pictor-poet. Mișcarea elementelor naturii tulburate, nu se realizează cu mijloacele scriitorului, ci cu acelea ale plasticianului, evident, traduse în cuvinte: „... pe promontoriul acesta de gresie, vîntul e rece. În bătaia lui mi se năzare dintr-o dată oceanul altui timp. Iată, pentru o clipă, corăbiile lungi apropiindu-se de mal: vînzoleală de asediu sumbru, și vîntul, vîntul rece, și oceanul cu ape plumburii, și surle, și flamuri, și vîntul...”

A doua coordonată a volumului este umorul de o aleasă factură, care face casă bună cu gravitatea. Succesul unei asemenea simbioze este deplin și face lectura cărții plăcută. Mi-aș aminti, în această ordine de idei, de pseudotratatul de vînătoare al lui Alexandru Odobescu (păstrînd, evident, proporțiile) pentru a-i găsi cărții lui Val. Gheorghiu un corespondent în literatura înaintașilor.

Un abur de ușoară tristețe străbate însă uneori, dincolo de rînduri, cînd autorul regretă puritatea pierdută, rămasă undeva: este tristețea maturizării și nostalgia după ingenuitatea „zilelor dintîi”, pe care o caută cu oarecare îndîjire, fie sugerînd-o măcar în multe din paginile cărții.

Crochiurile sînt mult mai mult decît simple speculații estetice ori variațiuni monocorde pe o temă dată. Sînt, înainte de orice, filigrane literare, de cel mai ales bun gust, vîdînd o bogată cultură și un talent ce se descoperă pe sine cu fiecare pagină.

DAN CIACHIR

ștefan dimitriu :

”TRAPEZ”*)



Un roman scris cu aplicație la cea mai riguroasă tradiție realistă cu o narație minuțios obiectivă. Avînd certe afinități temperamentale cu genul, autorul acestei cărți manifestă o îndubitabilă îndemnare în cadrul acestui teritoriu epic.

Mihai Olariu, un tînăr de șaisprezece ani, vlăstar al unei familii avute, pleacă din sinul' alor săi, doritor să-și creeze un drum al lui în viață. Se angajează pe un șantier, unde e repartizat la stația de betoane. Tînărul entuziast este pe cale a suferi o traumă morală: i se descoperă originea socială (de care, evident, nu era cu nimic vinovat) și se află la un pas de a fi îndepărtat: ceea ce însă nu are va întîmpla. Astfel că în cele din urmă tînărul va trece un greu examen, de maturitate, și cel care a părăsit mediul vestut al proprietății sale familii oarecum dezorientat, este din nou încrezător în oameni. Autorul pledează pentru „experiența de viață”. Dar în cazul de față experiența tînărului este o bună lecție de morală. Romanul, avînd ca punct de plecare un conflict anterior se consumă fie pe șantier, fie în familia cu decrepiți burghezi, familia protagonistului.

Episoadele de șantier aduc în scenă personaje vigoase precum secretarul organizației de cază Mardare, inginerul Zuran, om cu vastă experiență și cu Weltanschauung, tînărul Pică, un animator și un veritabil cicerone al cauzei lui Mihai Olariu. Li se adaugă acestora frusterea verbală — în limitele argoului — întîmplările sem-

*) Ed. Eminescu, 1972.

...tive apte să alimenteze fon-
...conflictual. Mai puțin credibil
...episodul amoros dintre Olaru
...domnișoara Bibi (un fel de
...bună" și nenorocoasă). La fel,
...fostul seminarist, fostul student în
...drepț (cu o filosofie socratică de
...ocazie) care nu mai crede în drep-
...tatea socială din cauza unui inci-
...dent infimplător și dur.

În fine, familia, a cărei figură
mai reușită este unchiul Valențiu,
pocherist trișor, dând „mici lovi-
turi" și trăind din expediente. Nu
este greu de identificat unul din
modelele scriitorului: romanul lui
G. Călinescu „Scrinul Negru". Ște-
fan Dimitriu interpolează în ro-
man lungi scrisori, depoziții, de-
claratii, tăieturi din presa timpu-
lă, însemnări de jurnal etc. Este
probabil acea aspirație către au-
tenticitate care-l obseda și pe Ca-
mil Petrescu.

ALEXANDRU
GRIGORE

nagy istván:

„NEPOTII
OLTENILOR"*)



Romanul lui Nagy István urmă-
rește nu atât formarea unui caracter,
cum lesne am putea crede
după fragmentarea lui în capitole
(Copilăria, Anii de ucenicie, Gene-
rația predestinată), cât mai ales
evoluția și destinul unei societăți.
Este vorba de societatea românească
dintre cele două războaie și, în
acest sens, romanul se vrea deo-
potrivă creație și document. În-
fățișând existența tragică a unei fa-
milii de țărani supusă dezrădăci-
nării violente și pauperizării, Nagy
István dezvăluie un mecanism so-

cial-politic alienant, capabil să în-
tunece structuri umane slabe, dar
să și nască eroi. În acest plan, ro-
manul este istoria unei clase, în-
registrând procesul adevăratei pro-
letarizării, de la relația patron-
calfă, pitorească și mai puțin vio-
lentă, până la relația capitalist-pro-
letar. De fapt, profesiunea de cre-
dianță care însoțește cartea exprimă
limpede această încredere con-
stantă a prozatorului în romanul
înțeles ca o convertire a faptului
de viață. Dar metoda explică și
eșecurile acestui roman, în care
fantezia cedează treptat teren do-
cumentului, așa încît, în ultima
parte, evenimentele politice capi-
tale se precipită pur și simplu în-
tr-o relatare gazetărească, fără să
antreneze profund personajele,
după cum ar fi fost firesc.

Meritul cel mai de seamă al ace-
stei cărți angajate și polemice
rămîne unghiul sub care evoluează
cele două personaje centrale. Nagy
István evită creionarea tranșantă
în negru și alb, adică șablonul.
Nimic din datele temperamentale
ale lui Dimitrie nu motivează lu-
necarea de mai tirziu a acestuia
spre o politică de dreapta. Poate
doar marea sa naivitate și o anu-
mită fervoare mistică, explicabile
de altfel prin educație și prin me-
diu. Tot așa cum nimic din com-
portamentul fratelui său Alexe nu
lasă să se întrevadă viitoarea sa
angajare pe pozițiile ideologice ale
proletariatului. Amîndoi își tră-
iesc copilăria și adolescența în li-
mitele obișnuite și în ciuda unor
traume adînci, ca absența dragos-
tei paterne, războiul, mizeria. Nu-
mai un mecanism social implaca-
bil, dar care își ascunde adevăra-
tele scopuri, reușește în cele din
urmă să deruteze și să ducă la
disoluția primului personaj amin-
tit. Nu avem de-a face cu o dramă
a opțiunii. Personajul traversează
stări de coșmar, stranii și năuci-
toare, cînd lumea realului se con-
fundă cu aparențele. Și ceea ce
este mai trist, cu aparențele unei
anumite doctrine, cea legionară.
Chiar și contactul cu niște realități

*) Editura „Kriterion“, 1972.

dure (reprimarea grevei din februarie, întemnițarea la Jilava) nu reușește să prevină starea de deurtă a personajului și să combată căderea sa definitivă în eroare. Victimă a propriei sale naivități, Dimitrie ilustrează destinul tragic al unei părți a generației tinere a epocii. Întâlnirea simbolică a celor doi frați în celula subterană de la Jilava accentuează și mai puternic înstrăinarea a două atitudini umane ca și distanța care separă două ideologii. Dincolo de decurul sombru și de evenimente, ceea ce conferă acestor pagini o aură tragică autentică este faptul că numai unul dintre protagoniști, comunistul Alexe, înțelege ruptura. Închis în eroarea sa, Dimitrie nu știe de ce și pentru ce a fost învins. Astfel construit, personajul poate stîrni cel mult compasiune.

Prozatorul Remus Luca, semnatarul versiunii românești, a sesizat de la început intonația stilistică austeră a autorului și a reprodus-o cu fidelitate. Traducerea conservă stilul direct și simplu, care mai ales în primele secvențe, amintește realismul frust al epicii de inspirație rurală a lui A. Sahia („Ploaie de iunie“). Iată, de exemplu, ceremonialul aspru și vechi al nașterii care se desfășoară sub soarele toamnei și lângă roadele pămîntului: „Porumbiștea foșnea misterios. Cercul înalt scelipea nesupus de departe, iar pălăria de paie nu se mai întorcea din lumea marilor taine. Dimitrie încă nu se dezmeticea în urma uluitoarei întimplări, cînd o altă spaimă se năpusti peste el. Mama ieși din porumbiște. Aruncă în grămadă știuleții strînși în șorț și-apoi se trînti și ea, gemînd, peste ei. Se zbătea, frămîntîndu-se acolo jos, iar cînd se întoarse cu fața spre el. Dimitrie zări parcă o altă mamă pe care el n-o mai cunoscuse“.

Citit fără prejudecăți estetice, prin paginile sale cele mai bune, romanul lui Nagy István te obligă să meditezi asupra realismului care, înțeles cum trebuie, își păstrează intacte virtuțile.

PAUL ANTIPA

viorica mereuță:

”SINGURĂTATEA
PĂSĂRILOR”*)



Poeziile Vioricăi Mereuță afirmă, într-o scriitură cu fragilități de porțelan, o sensibilitate delicată: „Elohim, mă gîndeam c-o să mor / și-o să măști pereții de plictis; / Chipul meu la tine-n oglindă / își va pierde conturul de vis. / Mă gîndeam c-o să vină copii / să-l adulmece năucii către zori. / Le vor curge lacrimi, desigur, / cînd dispar prin pereți, uneorî“. (INTIA PRESUPUNERE).

Ceea ce caută eul hipersensibilizat al poetei este o punte de legătură cu lumea, fie printr-un pantheism care ar putea realiza o comuniune directă, autentică, nemistificată de cuvînt: „Prieteni, aici curg toate visele noastre, / e limpede izvorul de atîta sînge tînr — / prieteni, mă dezbrac de cuvinte, / iată crește iarba în fumul strămoșilor / și mă minunez precum pasărea de neffința cerului. / Am pornit prin cetatea albastră, prieteni, / și azi am să cînt lângă / orologiul întors al acestui pămînt“ (Iată crește iarba), fie prin forța incantatorie a poeziei care, însă, i se refuză: „Dragostea mea, fără vis nu se poate — / așa îți spun, am miinile oarbe / și mi-a fost teamă, / și mi-a fost milă / de m-am întors într-un poem să caut cuvinte care nu există / să mă apere“ (SCRI-SOARE PENTRU UN VIS POSIBIL).

De aici, dorința de plonjare în vis, într-un univers imaginar, stră-

*) Ed. Eminescu, 1972.

bătut de vâgi simboluri folclorizante: „Acum, feciorul de împărat / se-așază cu timpla pe munte, face un semn, ne naștem ciclopi / și fiecare poartă-n el o tăcere — / cel care vindecă trupul de singe împădurit, / acela va lăsa așteptarea în piele de urs, / acela va cînta în oasele Sfintei Vineri“. Starea de tristețe se naște ca urmare a unui dublu impact: coliziunea dintre lumea imaginară cu contururi de eres și taină, și lumea fenomenală: „Abia acum vine noaptea pe căi de aramă, / aud glezne încurcînd clipele / visul tău mi-a umplut spaima, / precurată mamă, / Unde sint eu, / unde singele, unde pămîntul făgăduit mie?“ șau, din sentimentul de disoluție în lipsa realului: „În vis a murit cineva ca o rugă / jumătate rămasă-n munte, / ierburi de mare încercău / să-l ajungă, nevolnicul, / și să-l prindă în horă / mi se furase ultimul drept / și unde eram / pe loc m-a pătruns cerul / „Iată orbita pe care te rotești“ / mi-a arătat cuvîntul legănat între mine și cel / ce lipsea“ (Poem).

Sfîșiat între cele două universuri, destinul se va desfășura sub semnlu solitudinii, al zbaterii neconținute asemenea zborului păsărilor.

„Sînt aceste păsări în care mă ascund de mine / neașteptat de apă, neașteptat de moarte / și teama ce adulmecă poemul, / și lumea ce se schimbă după gest, / incît un ochi se tulbură a ziuă, / iar celălalt mocnește-n somn, pervers“ (Poezie).

În ciuda unor clișee verbale foarte la modă („cerbi carpatini“, „timp solemn“ etc.) sau a unor teribilisme de expresie („desculță voi dansa pe scara-ngustă / o horă tenebroasă pe-un marș de Chopin“), volumul de față conturează un profil liric distinct în contextul liricii feminine actuale.

MIRCEA MANCAȘ

vl. krasnaseschi:

ALEXANDRU
CLAUDIAN

ȘI SOCIOLOGIA
ERORII*



Personalitatea lui Alexandru Claudian, profesor de istoria filozofiei, sociolog și om de vastă cultură, se conturează pe un plan larg, într-o imagine luminoasă în monografia fostului său discipol, Vl. Krasnaseschi. Construită în jurul problemei limitelor cunoașterii și a constatării erorii în gîndire, știință și artă, lucrarea de față ia în considerare cu obiectivitate, spirit critic și largă informație documentară, principalele idei și soluții, încercînd să explice opiniile gînditorului pe linia idealismului social, într-un sistem pe care îl conturează în analiza operei examinate. Metoda utilizată e aceea a discutării problemelor tratate în paralel cu evoluția formării gîndirii sociologului, în momente ce marchează puncte de reper sau luări de poziție.

Punctul de bază al concepției socio-filozofice al lui Al. Claudian îl constituie determinismul social-economic (deci material) al vieții spirituale, ideilor și sistemelor de gîndire. Pentru Claudian — observă autorul — „sociologia ideilor și curentelor filozofice este la confluența cu istoria, gnoseologia, etica, antropologia filozofică și psihologia, iar funcția ei primordială are un caracter critic, deoarece explicațiile și determinismele pe care le relevă, aduc gîndirea contemplativ-abstractă la nivelul unor motivații umane și cauzalități sociale...“ (p. 76). Studiile lui Al. Claudian despre **Colectivismul în filo-**

* Ed. Științifică, 1972, Col. *Sin-teze filozofice*

zofia lui Platon sau Cunoaștere și suflet pun în lumină o permanență interferență teoretică între gândirea antică, cu anticipațiile ei în lumea modernă și sociologia contemporană. Nu numai ca atitudini teoretică, dar și cu adresă directă la politica de tergovarsare și compromis a democrațiilor burgheze occidentale în perioada amenințării libertății de către nazism, Claudian se situează pe planul actualității, în care se defineau marile „opțiuni“ ale celui de al IV-lea deceniu. Dacă în primele sale studii de „istorie socială“ se releva doar interpenetrația social-individual, condiționarea și determinismul istoric al ideilor, în lucrarea destinată analizei filozofiei politice a întemeietorului „Academiei“, el se referă prin inevitabile comparații la socialismul contemporan. Așa se întâmplă în analiza raportului dintre **democrație și egalitate**, (**Colectivismul**, ... p. 10) ca și în examenul critic al colectivismului antic, unde Claudian nu pierde din raza vizuală socialismul contemporan ce asociază colectivismul economic (proprietatea colectivă a mijloacelor de producție) cu „individualismul spiritual“ (libertatea de conștiință). Aci e vizibil dezacordul gânditorului contemporan cu viziunea filozofului antic, inevitabil limitată de determinările sociale ale timpului.

Nuanțată, documentată și bazată pe o logică strânsă în cadrul discuției teoretice, problema nu ajunge, în concepția lui Claudian, la o soluție politică cu caracter militant. Nu apare aci fireasca corelație dintre forțele de muncă înnoitoare și caracterul combativ al forțelor umane, care își propun răsturnarea radicală a relațiilor sociale prin acțiunea revoluționară. Astfel, deși sociologul explică în sens marxist „suprastructura“ prin „infrastructură“, atitudinea sa politică poate fi caracterizată ca un „democratism radical“ lipsit de implicații

directe, revoluționare. Poate interveni aci incertitudinea asupra posibilităților istoriei de a satisface integral aspirațiile mereu înnoite ale umanității. Certă e însă poziția contemplativă a gânditorului, oscilantă între idealurile claselor oprimate și limitele virtuale ale realizărilor. Un echilibru și o inclinare structurală spre acceptarea pasivă a evoluției, o ezitare în fața eficienței actului revoluționar; par a fi determinat o potolită afirmare raționalistă, ce se satisfacea în propria motivare logică a ideilor teoretice. Astfel, deși prezent în actualitatea politică, Al. Claudian rămânea pentru mase un „doctrinar de catedră“, care practic adopta „non-militantismul“ politic.

Mai curînd, gânditorul social colora cu o tentă etică, umanitară, explicarea curentelor filozofice și suportului lor social. Dar de la considerațiile de ordin etico-social, Claudian trece — grație metodei social-istorice — la subtile constatări asupra curentelor moderne („Idealismul subiectiv“ în opoziție cu „agnosticismul antispiritualist“) și asupra stilurilor de gândire a filozofilor din secolul al XVIII-lea. Și trebuie menționată aplicarea sociologului către manifestările politice și ideologice ale „claselor mijlocii“, considerîndu-le ca punct de plecare în înțelegerea perioadei de afirmare modernă a capitalismului. În fine, în **Originea socială a filozofiei lui Auguste Comte**, (1936), explicată prin „conjunctura factorilor sociali și a evenimentelor istorice“, Claudian consideră **pozitivismul** lui Comte ca o depășire a liberalismului și ca o tendință către o **filozofie socială solidaristă**, autorul ei fiind considerat ca un exponent al unei categorii de intelectuali ce fac legătura între mica și marea burghezie. Comparația între Platon și Comte, pe linia organizării statului, cu recunoașterea predominanței intelectualelor (filozofi, savanți), ca și su-

blinierea afinităților dintre pozitivism și saint-simonism pe baza elementului de revoltă împotriva aristocrației în timpul Restaurației, relevă puterea asociativă și efortul de sinteză la Al. Claudian.

Autorul studiului: Al. Claudian și sociologia erorii constată, în lumina actualității, că în gândirea sociologului lipsește în genere concluzia concretă, revelatoare pentru prezent și viitor. Dar trebuie să remarcăm, alături de el, că „istorismul social“ ca și „criticismul sociologic“ — prezente în lucrările examinate — au contribuit efectiv la consolidarea pozițiilor antimis-

tice, antigregare, antidictatoriale și au însemnat o fermă rezistență în calea misticismului politic, invadator și terorist în perioada dintre cele două războaie.

Logica argumentării, accentele de generozitate și umanism, relevate în gândirea omului de imensă cultură și singulară puritate spirituală, care a fost Alexandru Claudian — alături de consecvența ideilor și soliditatea convingerilor sale pe plan științific și social, readuc pe planul actualității un strălucit reprezentat al gândirii contemporane.



eugen jebeleanu: premiul herder 1973

Comitetul întrunit la începutul anului pentru decernarea premiului Herder a acordat această înaltă și prestigioasă distincție poetului român Eugen Jebeleanu. După premiul Etna-Taormina cu care a fost încununat în 1971, autorul lui „*Hanibal*” figurează pentru a doua oară în rândul consacraților de răsunet pe plan internațional.

Poate n-ar fi lipsită de interes o sumară însăilare a datelor care privesc viața și activitatea marelui clasic german, al cărui nume ginează laurii acordăți poetului român.

Johann Gottfried Herder s-a născut la Morungen în Prusia Orientală, la 1774, dintr-o familie modestă de meseriași. A studiat la Königsberg, unde l-a avut profesor pe marele Immanuel Kant. A funcționat ca profesor la Riga, pastor la Buckeberg și consilier superior la Weimer. După o călătorie în Fran-

ța, la Strassburg îl cunoaște pe Goethe. Interesant de problemele literaturii, ale limbii, culturii populare și civilizației, precum și de filozofia istoriei, principalele sale lucrări sînt „*Fragmente asupra literaturii germane*” (1767), culegerea de „*Cîntece populare*” (1778—79), „*Originile limbajului*” (1770), și „*Idei asupra filosofiei istoriei umanității*” (1785—1792). A murit la Weimar în 1803.

Influența pe care Herder a avut-o asupra epocii în care a trăit a fost considerabilă. Aflat între inițiatorii curentului „*Sturm und Drang*” alături de Goethe, Schiller, Klinger etc. el s-a manifestat în toate domeniile spiritului: poet, critic, lingvist, folclorist și filosof. Herder se numără printre cele mai de seamă personalități ale epocii sale, de la finele veacului al XVIII-lea, care au pregătit naște-

romantismului german. Geneza lui a spart tiparele clasicismului rigid și ale academismului ruginit. Cu generația lui „Sturm und Drang” a apărut arta novatoare, promovatoare a sentimentului și a originalității, adeptă a ideilor lui Jean-Jacques Rousseau. Spililor lui Jean-Jacques Rousseau. Spililor lui Jean-Jacques Rousseau — în acel secol al lămurit luminat — Herder nu s-a limitat în munca lui de cercetare la sfera de viață și cultură a Occidentului. El a fost cel dintâi prospector al istoriei și culturii popoarelor din estul și sud-estul Europei și autorul celor dintâi studii de literatură comparată. Dnrul deschis de Con-silierul superior de la Weimar a fost continuat de o întreagă pleadă de nume ilustre în secolul care a urmat. Colectarea, cercetarea și valorificarea culturii populare a câștigat un teren tot mai vast și pasionați ai eposului popular ca la-ood Grimm, F. Wolf, Ch. Hofmann, A. Mickiewicz, A. Duran, V. Alecsandri ne-au lăsat adevărate mo-numente de culegeri din creația anon-imă a popoarelor. Exegezele asupra acestor materiale au creat o nouă dimensiune în aprecierea zes-trei spirituale a colectivităților umane de la care au provenit. Ideea de bază a vastei operații specula-tive efectuată de la mijlocul vea-cului al XIX-lea pînă azi de filo-sofii culturii în acest domeniu îi aparține lui Gottfried Herder. Operele lui au captat atenția oa-menilor de cultură din acel timp și au aruncat spre viitor sămînța unor idei care au rodit.

Uimitoare ne apare azi ideea ex-plorării culturii estului și sud-estului european, într-o vreme cînd mijloacele de informare și de tran-sport erau reduse la curierul căru-ței de poștă și la diligență.

În amintirea acestui pionierat, *Fundația Freiheer von Stein* din Hamburg împreună cu *Fundația Johann-Wolfgang von Goethe* din Basel și *Universitatea din Viena* au inițiat, cu începere din 1964 pre-miile anuale Gottfried von Herder, menite să încunune opera și activi-tatea unor creatori de frunte din cîmpul literaturii, artei și științei,

originari din țările estului și sud-estului european. În felul acesta premiile Herder operează un tran-sfer de valori din spațiul prospec-tat altădată de marele clasic spre aria culturii occidentale.

Laurii premiului Herder au în-cununat pînă acum cîteva frunți ale spiritualității românești: scri-itorii Tudor Arghezi, Al. Philippide, Zaharia Stancu, Zoltán Franyo, profesorul I. Vătășanu și folcloris-tul Mihai Pop. Astăzi înalta distin-ctie este atribuită poetului cetățean și omului de cultură Eugen Jebe-leanu.

Profilul de creator al lui Eugen Jebeleanu se situează în linia înțlia a valorilor liricii românești. Ceea ce caracterizează opera lui de o via-ță este un profund umanism și o generoasă dăruire temelor celor mai profunde și mai gingașe legate de destinul omului și al societății. Sintagmele lui, forjate la cea mai înaltă temperatură, glăsuiesc tot-deauna despre durerile neogoiate ale ființei umane, se înscriu tot-deauna împotriva racilelor care ul-cerează viața multimilor: războiul, violența, teroarea, minciuna.

Ne aducem aminte de poemul lui Adolf Menschendorfer în traduce-rea lui Jebeleanu, publicat acum aproape patru decenii, în care era evocat martiriul lui Ștefan Ludwig Roth, luminatul luptător pentru li-beritate de la 1848, asasinat mișele-ște de reacțiunea maghiară în ma-rea piață a Clujului. Ne aducem aminte de soliloquiul scrișnit din „Ceea ce nu se uită” și de partitu-ra sguduitorului cîntec al *Hiroși-mei*, a cărei proecție fantastică an-gajează toate registrele unei orgi.

Evenimentul poetic al acestui an literar e marcat, fără îndoială, de apariția volumului „*Hanibal*”, cule-gere a poemelor publicate în ulti-mul timp de Eugen Jebeleanu. Discursul lui patetic, încredințat simbolului, vorbește cetății despre zădărnicia forței brute, despre „răz-boiul luminii și al absurdului”, despre „brațele cu subțiori adînci ale nopții” care pindește „și de acest cîntec pentru dimineța alto-ra”. Versul lui, în mod deliberat,

este abstras podoabelor de orice fel, el se rostește ca un text liturgic de amară și profetică expiere. Expresia nudă, directă, atinge aici eteratele înălțimi ale artei, care dau mesajului aripi pentru a transmite forța ideilor și a simțirii to-pite în materie incandescentă. Iată acest final din poemul „Atrizii”, singeroasa familie care a inspirat tragediile antichității grecești: „O să vă duc acolo unde lumea e mută, unde nimeni nu răcnește / acolo unde-s veseli asasinii, / și omul — cruce: țara-țintirim. / Acolo e tăcută omenirea, / și ucigașii-s ca nisipul mării, / și morții neveghiați de facle lungi, ci doar / de împăcate puști ce fumegă...”

Denunțind minciuna drapată în haina imaculată a inocenței, iată și acest fragment din „Privighetorile”, poem ale cărui versuri sînt adevărate apoftegme: „Privighetorile sînt cele care ne-au scos ochii / nu lupii, nu răufăcătorii. / Ne-au scos ochii cei care ne iubeau prea mult / cei care știu să cînte, să ne cînte / să ne descînte / ne-au scos ochii, crezînd că sînt semințe, / prietenele noastre, strălucitoarele noastre prietene, / cele care ne-au iubit mai mult, / stelele cu piscuri de lumină, / și au făcut-o totdeauna ciripind / că ne fac bine”.

Suma tuturor violențelor și umilintelor o întruchipează războiul. Cu un gest de protest poetul se mărturisește: „Gloanțele trase-n lume

mi-au ciuruit / șase flori cu tulpini fragile de nervi. / Pe a șaptea care palpită în mine, la stînga, / mi-a despicat-o”. Afițătorilor de războaie și profitorilor acestora li se vor-bește și în poemul „Niciodată”, ur-turătoare metaforă a fariseismului, care debutează cu versurile: „Că frumos o să fii dacă te lași jumultă / de cascada penelor tale, vultu-re! / Mai echilibrată decît turnul Eiffel vei fi / dacă-ți rezezi un pi-cior, / girafă. ! / Dacă mîna stîngă știe / ce face dreapta — ce bine! / Eu sînt mînerul balanței, / trîtează din căderile noastre / și din ruine”. Încheierea e scaldată în lacrimile de crocodil ale „eroului”: „Tie îți iau un picior și ție o gheată / și plîng că nu o să știți / cit v-am iubit — niciodată...”

Activitatea strălucitului poet a fost secondată, în lungul celor pa-tru decenii, de o publicistică mil-lantă în paginile presei de stînga dintre cele două războaie și a zia-relor și revistelor apărute după eli-berare și de o valoroasă operă de traducător din lirica universală: Rainer Maria Rilke, Petöfi, Astu-rias, etc ...

Cununa premiului Herder nu-și putea găsi o adresă mai îndreptă-țită decît în persoana acestui mare poet care a știut să despartă binele de rău, „apa de flăcări” și care se mărturisește cu dragoste semenilor lui: „nu cred decît în bunătate”.

VLAICU BĂRNA

cultura ochiului

Cum stagiunea coregrafică e cal-mă, cum premierele, sînt și ele mai rare, iar spectacolele curente sînt mai vechi, ne putem lăsa legă-nați în voie de amintiri. Și printre ele, cea dintîi care ne întîmpină este acea întîmplare cu un tînăr balerin care a îndrăgit în asemenea măsură „Gigantul” lui Paciurea, încît nu ne-a dat pace o singură clipă pînă cînd nu ne-am făcut luntre și punte să-i facilităm un spectacol de dans

în chiar sala Muzeului, spectacol în care a dansat cu statua și sub semnul ei. Același balerin își visa dansuri între pietrele lui Moore, expuse cîndva la „Dalles”, iar din-tr-o scurtă călătorie în Olanda ne-a istorisit despre casele viu colorate și despre pinzele lui Dali contem-plate cu fervoare.

Oare să fie o simplă întîmplare că tocmai acest balerin este unul dintre numele cel mai des citate,

ubi și apreciat pe bună dreptate ?
Aram prea mult respect pentru
această artă de excepție care este
dansul pentru a da prea multă cre-
zare hazardului. Socotim mai curînd
să ne afla în fața unui adevăr reve-
lator, legat intim de formele de
manifestare ale dansului. Artele
plastice, în toate disciplinele lor,
sînt nu numai un teren fertil de
inspirație, dar și o modalitate de
disciplinare a dansului.

Întru sprijinirea acestei afirmații,
argumentele recutate din istoria
coregrafiei sînt — practic — neli-
mitate. Să ne mărginim a cita,
totuși, doar celebrul caz al Isadorei
Duncan care, cu ajutorul fratelui
său, desenator, își calchia dansurile
după decorația figurativă a cera-
micii grecești preclassice. Baletul
romantic, a cărui poate singură moș-
tenire viabilă încă este „Giselle”,
se contopește, dacă nu în expresia
propriu-zisă, măcar în spiritul pro-
blematicii excesiv literară, cu pin-
zele unui Füssli sau Böcklin, pictură
bîntuită de spectre diafane și de
fubri clorotice, dar catastrofale.

Și, socotim, este firesc să se
întîmple așa. Interpretînd în vizual,
deci în concret, o artă eminentă
abstractă (muzică), dansul întîl-
nește înseși rațiunile de a fi ale
artelor plastice care, operînd în
concret (imagine), vizează abstrac-
tul. Pentru a nu construi din nimic,
pentru a nu se vedea pus în situa-
ția de a descoperi Americi, pentru
a nu jigni sau perverti vîzul spec-
tatorului, coregrafului îi este *strict*
necesară o cultură a ochiului. Exer-
cițiul vizitării muzeelor și expozi-
țiilor este similar pentru coregraf
cu exercițiul impus înșiși plasticie-
nilor. Artistul absolut naiv, complet
orb față de tot ce s-a făcut, este o
utopie, dacă nu de-a dreptul o
absurditate. Înșiși marii „naivi”, un
Rousseau-vameșul, de pildă, erau
mai mult sau mai puțin familiarizați
cu muzele, măcar din repro-
ducerile cromolitografice. Nu este
o rezolvare a oferi întreaga răs-
pundere, în acest sens, scenogra-
fului (de altfel, nu o singură dată,
marii coregrafi și-au fost proprii

pictori-decoratori și cel mai recent
turneu străin la București — „Alvin
Nicolais Dance Company” — a con-
firmat-o strălucit). Observațiile
noastre se referă la însăși structura
actului coregrafic.

Să fim clari : nu milităm pentru
transformarea dansului într-o co-
lecție de tablouri și statui „vivante”
Dincolo de constatări, latura activă
a însemnărilor noastre se referă la
folosul pe care îl poate aduce această
cultură a ochiului întru ridicarea
nivelului calitativ al școlii româ-
nești de coregrafie, cu toate orien-
tările sale. Un coregraf cultivat
devine, inerent, autorul unor com-
poziții „curate”, care urmăresc o
riguroasă limpezime plastică (nu
o dată mi s-a întîmplat a vedea
balete în care eram puși în situația
de a descifra cu greu performanțele
balerinilor, din pricina unei com-
poziții generale încîlcite sau, mai
curînd, din pricina absenței compo-
ziției). În plus, credem, prin frec-
ventarea artelor plastice, coregraful
are posibilitatea să se regăsească pe
sine însuși. Este, dacă doriți, efectul
unui catalizator. Opțiunea către un
dans de nuanță expresionistă poate
fi ușurată de frecventarea gravuri-
lor lui Barlach, Kollwitz, Masserel ;
caligrafia rigidă, abstractă, a dansu-
rilor geometrizzante inspirate de o
anume muzică modernă, poate des-
cinde direct din frecventarea op-ar-
tiștilor. Sub șocul întîlnirii cu pro-
pria sensibilitate, coregraful poate
pași sigur pe drumul pe care l-a
descoperit.

Cum dansul, ca și teatrul, este o
artă interpretativă de sinteză, cul-
tura este o condiție pe care am so-
coti-o sine-qua-non creatorului din
acest domeniu. Pentru bunul motiv
că nu este un artist independent.
Pus în fața unei partituri muzicale,
el nu se află doar în fața unor pro-
blematici tehnice sau estetice. Se
află și în fața unor chestiuni de
istorie a culturii, de stilistică etc.
Or, puține documente mai exacte
despre epocile revoluate, în toată
complexitatea lor, de la costum pînă
la mobilier pînă

la aspirații, decât operele de artă plastică !

...Lina legănare a amintirilor ne întoarce la balerinul îndrăgostit de Dali și Paciurea. Ne-au mărturisit, nu de mult, câțiva plasticieni că unele dintre lucrările lor au fost, mai mult sau mai puțin direct, inspirate de evoluțiile acestui artist în veșnică efervescență, un balerin

care a coborât de pe scenă și a dansat în mediile cele mai înalte săli de sport și expoziții. Circula sugestiilor este, deci, reciproc. Aceasta, dacă nu ne înșelăm, se poate numi și emulație și, oare, tocmai emulația este cea care lipsește în mare măsură baletului nostru ?

RADU RUPEA

contemporanul geo bogza

Sîntem cu toții contemporani cu noi și cu evenimentele pe care le punem la cale, le trăim sau doar le traversăm fără a le intui sensul real, adunați în microcosmosul nostru particular. Treceam chiar pe lângă evenimentele mari ale planetei și chiar ale galaxiei, cu gurile mai mult sau mai puțin căscate, o secundă sau două, atît cît avem timp pentru altceva mai bun decît pentru noi. Dar ce sîntem Noi, dacă nu și asta, cutare și cutare război dus în mod absurd în cine știe ce colț al pămîntului, dacă nu și zborul și aselenizarea și întorcerea contemporanilor noștri, dacă nu și oceanul care i-a primit, dacă nu și floarea și firul de iarbă și totul ; micile necazuri mari : „căprioara ucisă pe aeroportul din Suceava“, „Istoria literaturii române, de la origini pînă în prezent“ a lui G. Călinescu care lipsește din biblio-

teca liceului Nr. 27 „G. Călinescu“, ca și din atîtea alte locuri, sau dispariția Mariei Zidaru, cu sufletul „ca o adiere de aer trecut prin frunzișul unei întregi păduri, ca murmurul unui limpede izvor“, dacă nu, și „sufletul nostru din adînc“, „pe care-l păstrăm întreg în marea prefacere a noastră și a lumii“. Sîntem, sigur că da, toate acestea la un loc și încă multe altele.

Asta și pentru faptul că undeva, în careul de sus al „Contemporanului“ ființează ochiul și harul poetului „Țării de piatră, de foc și de pămînt“, al omului, și el contemporan al nostru, Geo Bogza, cel care a înfrumusețat umanismul civic, dilatînd pînă la hiperbola vișului amănuntul faptului peste care trecem adesea orbi sau cu pleoapele plecate.

DAMIAN NECULA

la curțile dorului

„Casa celor plecați din România în veacul trecut, la începutul veacului acesta sau mai încoace, se află în alte colțuri de lume, adesea foarte departe. Aceasta nu înseamnă că noua vatră nu mai păstrează în

ființa ei, măcar umbra vetrei de demult“.

Am citat din „Prologul“ semnat de Paul Anghel, redactor șef al publicației „Tribuna României“, editată de Asociația „România“. Revista își

... o apariție bilunară și este
... a duce mesajul gândurilor
... al realităților românești de azi
... locurile cele mai depărtate ale
... unde se află răspîndiți o
... din fiii acestui pămînt sau
... din descendenții lor. Noua publicație se
... adresează „tuturor celor de aici sau
... din depărtare care cultivăm cu dă-
... ruire și trudă imaginea sacră a
... țării”.

Ce nume mai inspirat ar putea
purta această țară, „acasă”, prin ce
metaforă ar trezi ea în mintea și
valențe ar trezi ea în mintea și
sensibilitatea noastră imaginea cea
mai familiară, dacă nu prin sintag-
ma creată de Lucian Blaga (atunci
cînd se afla departe de țară) și așe-
zată ca titlu pe coperta unei cărți de
poezie? Acea sintagmă suna „La
Curțile Dorului”. Într-una din pa-
ginile cărții poetul se mărturisea:
„De ceasuri, de zile veghez / Pe-un
galben liman portughez”. Veghea
însemna meditație, frămîntare a
gîndurilor asupra universului miri-
fic de acasă, din țara dorului și a
omeniei, de la vetrele satelor unde
la „bună ziua” se răspunde cu
„bună-ți fie inimă”. Acest înalt pro-
tocol, evident, nu poate funcționa
deci... „La Curțile Dorului”.

În interviul luat de Nedic Lem-
naru, Virgil Cîndea, secretarul ge-
neral a Asociației „România” a-
rătat care este scopul înființării a-
cestui organism spunînd: „Progra-
mul nostru comportă activități va-

riate, avînd ca scop comun inten-
sificarea relațiilor cu țara a cit
mai multor persoane origi-
nare din România. Ne propunem
să soluționăm cererile venite din
partea lor pentru obținerea de ma-
nuale de limbă și literatură româ-
nă, ediții de clasici, documentație
istorică, geografică, turistică, orice
lucrare pe care ar dori-o, capabilă
să le completeze informația despre
realitățile românești. „Tribuna Ro-
mâniei” va împlini tocmai această
funcție de informare exactă și va-
riată. Așezămintele culturale din
rîndurile celor originari din Româ-
nia vor avea în Asociația noastră
un partener eficient pentru organi-
zarea de turnee artistice, conferințe,
obținerea de filme, expoziții, dis-
curi și alte mijloace audio-vizuale.
Cei ce vor să viziteze țara, indivi-
dual sau în grupuri, vor fi, de ase-
menea, asistați pentru realizarea în
bune condiții a dorinței lor. Asocia-
ția va facilita proiectele de relații
comerciale ale oamenilor de afaceri
originari de la noi cu întreprinde-
rile din țară și va sprijini în egală
măsură satisfacerea problemelor de
ordin personal ale celor de departe-
te”.

... Celor de departe li se deschid
deci toate drumurile spre „Curțile
Dorului”.

VLAICU BĂRNA

un profil de teatru: dan tărchilă

Este greu să-l definești pe acest
scriitor — cu atît mai greu
cu cît el însuși încă nu s-a
definit. S-ar cuveni apoi discrimi-
nate sensul și valierea intrinsecă
ale operei particulare de semnifi-
cațiile ei în timp. Dincolo de în-
susișirile lor estetice, de calitatea
lor dramaturgică, lucrări ca „Ma-
rele fluvii” sau „Io Mircea Voie-
vod” au jucat în evoluția drama-

turgiei noastre din ultimul sfert
de veac rolul de răscruce pe care,
la timp, critica și publicul s-au
grăbit să-l sublinieze. Este, poate,
cel mai neașteptat paradox al per-
sonalității lui Dan Tărchilă a-
ceastă îndrăzneală prezentă, a lui,
a modestului și timidului, în cli-
pele de mare risc, în locurile de
mare vîltoare. Ultimele sale lu-
crări de teatru „Ecto-bar” și „Un-

chiul nostru din Jamaica" aduc nota lor particulară în peisajul destul de tern al dramaturgiei noastre. Cea dintâi piesă își permite să urce pe scenă o tehnică modernă în serviciul unor probleme contemporane — dar o tehnică personală și nu furată de la Beckett sau de la Ionescu. A doua încearcă să reînșuflească genul atît de multă vreme abandonat al farsei. (Asta ca să nu ne referim la alte implicații, nu mai puțin interesante, din final).

Într-un recent volum Dan Tăr-chilă a reunit trei texte: o comedie ocazională (**Albastru deschis**), **Feto-bar** și în fine un scenariu pentru televiziune: „**Alibi pentru eternitate**”. Ne oprim o clipă la acest din urmă text. Fiindcă, deși nu l-am văzut pe micul ecran, l-am citit cu emoție și cu surprindere. Din jocul replicilor și al eroilor se înfiripă figura unei tinere femei, Ela Cernat, care este desigur cel mai reușit personaj feminin din opera lui Dan Tăr-chilă. Ar fi păcat să-l lase pierdut, pra-

dă consumului curent al peliculei. Ar fi păcat să nu-l reia în piesă mai amplă — după cum ar fi, cu acest prilej, strice.

Un alt Dan Tăr-chilă se remandă în actul „**Legenda Avram Iancu**”, publicat de revista **Astra**. Nu este vorba de o piesă propriu zisă, fiindcă în fond se zintă ca un oratoriu laic, în care eroul revoluționar, pe linia deschisă de Lucian Braga, e văzut în măsură să țină în picioare vărutele lui proporții istorice. Acest ar putea fi pretextul unui magnific spectacol la care coruri, tulburătoare muzică de scenă, balet și evoluții coregrafice ar colabora.

Dan Tăr-chilă este printre autorii noștri unul care mereu se caută — nemulțumit de sine, dar refuzând să rupă contactele de înțelegere cu publicul. El lasă această soluție de facilitare a celor care neavînd nimic de artikulat, își burchipue că e suficient să bolborosească pentru a comunica.

N. CARANDINO

prefețe și prefațatori

„Ceea ce e bine gîndit se poate spune limpede” (Boileau)

Prin prefața lui Mihai Rădulescu la versiunea românească a prozei scriitorului englez E.M. Forster, colecția „**Biblioteca pentru toți**” pare a fi uitat că menirea sa principală este de-a se adresa marelui public. Un criteriu de selecție auster ar trebui să supravegheze nu numai tipărirea operelor ci și **ce și cum** se scrie despre ele. Căci altfel, comentarii critice cum este cel amintit nu fac decît să neliniștească. Avalanșa de sintagme nefericite ca: „**palma certitudinii**”, „**obrazul construcției artificiale**”, „**fintina eului**” și atîtea altele pot figura oriunde, dar nu într-o ediție a operelor lui E. M. Forster, scriitor vestit prin limpe-

zimea și simplitatea stilului său. Pentru M.R. personajele nu mor, ci „**cîntă cîntecul lebedei**”, scriitorul nu are un stil simplu, ci „**se joacă punînd piedică cititorului cu farafasticuri și pretenții stilistice**”. Trebuie să recunoaștem că pentru a inventa astfel de construcții gongorice se cere o vocație specială și, bineînțeles, lipsa celui mai elementar simț al umorului. M. Rădulescu are în schimb un mod personal de-a clasifica noțiunile. După opinia lui există două categorii de aforisme: abstracte și concrete. (Mărturisim că ultima categorie am dedus-o noi, prin contrast). Iată mai jos un exemplu de aforism concret: „**Cunoașterea de sine este cheia cu care se deschid tîmplele aproapei**” (sic).

...povestirea „Panica”, pre-
...găsește că ea ar fi înte-
...de conflictul dintre „puri-
...pentru care $1 + 1$ nu
...totodată 1”.

...căutat cu creionul în mină
...prima metodă indicată de
...Bădulescu) să surprindem
...carnală, vivace” a gândirii
...Am încercat să ne apropiem
...umbra umbrei acestei vegeta-
...”. Am lăsat creionul și am ape-

lat la cea de a doua metodă. Adică am citit pur și simplu. Am așteptat apoi revelația sau, cum se spune în prefață „vizita inopinată a motivului ideatic principal”. Am așteptat, dar zadarnic. Și totuși, aceste prefețe au și partea lor bună. Din când în când ele ne amintesc — prin trimiterea la antipod — marea lecție a simplității.

ALEXANDRU GRIGORE

ficțiune și realitate

O anchetă despre literatura pentru copii a fost întreprinsă de revista *Luceafărul*, și la ea au răsvănit autorii de proză și versuri destinate vârstei fericite a umanității, dar totodată criticii, sociologii și mijlocitorii imediați dintre carte și cititorii copii; părinții și librării. Întrebările și răspunsurile, în esență și în finalitatea lor, nu mi s-au părut deosebite de ceea ce se spunea în anchetele asemănătoare de acum douăzeci de ani și poate mai înainte: în vremea când exista, la începuturi, sau nu se pomenea decît în literatura de anticipație, despre cinematograful și televiziunea sau despre desenele animate...

Oricît ni s-ar părea că s-au produs schimbări enorme în felul de a gândi și de a simți al celor mici, hotarele copilăriei nu s-au strămutat într-o altă planetă: „Cu alte cuvinte, lumea copilăriei poate fi intensă sau crepusculară, poate fi mai lungă sau mai scurtă, mai bogată sau mai săracă, esențialmente ea rămîne mereu aceeași, o lume în care motivele afective și cele obiective alcătuiesc un conglomerat indistinct, în care o logică bizară a motivelor construiește și dărimă situații baroce sau absurde pentru adult, dar pline de sens și farmec pentru copii. O lume a metamorfozelor difuze, în

care legile cauzalității sînt superflue, în care fortuitul ia locul esențialului, sau invers, iar orice poate deveni orice sau oricine, oricînd”. (Petre Dăculescu, sociolog).

Literatura destinată acestei categorii de cititori, îndeosebi cea fantastică, are, în mod precis o valoare educativă, dar abia cînd excludem morala cu specific didactic, „anexă a orei de dirigenție”. O mărturisește un scriitor care a experimentat îndelung și cu succese notorii acest domeniu: „Literatura și arta fantastică, în special, oferă, — datorită inepuizabilității lor rezerve de fantezie și umor, de vis și efervescență intelectuală pe care le suscită, — necesara contraponderare umanizată care lipsește tehnicii impersonale, reci și implacabile”. (Vladimir Colin).

Răspunsuri similare am găsit într-o anchetă, cu aceeași temă, pe care o făcînd-o *La Fiera letteraria*, săptămînal italian de informare culturală. Interlocutorul era Gianni Rodari, care cu doi ani în urmă a fost distins cu premiul internațional Andersen, un fel de premiu Nobel al literaturii pentru cei mici. În miezul interviului se afla întrebarea despre rosturile basmului, ale poveștii, în secolul electronicii și al călătoriilor extra-

terestre. Basmul, precizează Rodari, „trebuie să fie examinat dintr-un alt punct de vedere: nu ca un lăcaș al miraculosului și al fantasticului, ci asemenea unei oglinzi a imaginației. Căci imaginația este unul din instrumentele fundamentale ale intelectului, un antrenament al minții, spre a privi lucrurile din diferite puncte de vedere. Și astfel, povestea fiind un loc al tuturor posibilităților, ține mintea trează în spre toate direcțiile. Sint convins că un copil, ascultînd o poveste, contemplă într-un anumit sens structurile proprii imaginației și își construiește, dacă voim să spunem, un instrument ce îi este întru totul necesar pentru cunoașterea lumii, ajungînd să aibă prin aceasta o înclinare creativă. Basmul, prin urmare, cu tot ceea ce se leagă de imaginație și fantezie, implică o funcție educativă de neînlocuit, chiar și pentru formarea unui veritabil spirit științific. E de ajuns să amintim ce a spus Henri Poincaré, în legătură cu geometria și matematica. Și atunci, dacă basmul slujește la asta, nu vîd de ce se disprețuiește acest prim și simplu contact cu lumea imaginației, care se stabilește tocmai prin povestire“.

Altcineva adaugă, pe bună dreptate, că basmele „trebuie să-l facă pe copiii să ridă, să se bucure sau să plîngă. Acelea sînt povestirile cele mai bune, pentru că sînt cele mai „adevărate“, deci mai răscolitoare și mai instructive: „Căci acelorași mijloace / Se supun cîte există, / Și de mii de ani încoace / Lumea-i veselă și tristă“ (Georgeta Horodincă).

Cert este că nici De Foe, nici Swift, nici Cervantes, nici atîția dintre autorii contemporani de povestiri și romane (am aminti doar pe Alberto Moravia) nu și-au propus numaidecît să scrie cărți pentru copii. Dar unele din cărțile acestuia din urmă, și ale altora, adresate azi celor maturi, într-o zi vor fi căutate și citite și de copii. Cititorii cei mici își însușesc literatura valabilă pentru toate vârstele. În *Iliada* și în *Odiseia*, în *Robinson Crusoe* și-n *Gulliver*, și chiar în *Pinocchio*, se reunesc toate preferințele, iar cu atît mai mult își pregătesc adulții nostalgia și entuziasmul, o dată cu dispoziția spre visare de la primele lor lecturi.

C. N. NEGOIȚA

istoria și filmul pentru copii

Că tineretul nostru, și nu numai el, are astăzi nevoie de opere autentice, capabile să valorifice prin imaginile lor acele momente ale trecutului pe care eroismul strămoșilor le-au ridicat la rangul de legendă, e un fapt evident, care nu se mai cere demonstrat. Și tot evident este și faptul că tocmai mobilizarea creatoare a mijloacelor de expresie specifice în vederea împlinirii artistice a acestui act de cultură este cea care dă viabilitate și forță unei atitudinî desti-

nată a fi etică și estetică în același timp.

Dramatizarea faptului istoric, ca procedeu de creație, nu înseamnă o trădare a filonului de inspirație, tot așa cum valorificarea în adîncime a acestui filon nu atrage, implicit, negarea posibilității de transfigurare artistică prin retopirea materialului faptic depozitat de istorie în tiparele unor noi forme de dramatizare. Într-un film istoric, povestirea, sau mai degrabă povestea, trebuie așadar să se nască

o dată cu acțiunea, potențându-se reciproc și împletindu-se organic pentru a se susține una prin cealaltă și, împreună, dinamica internă a filmului, logica sa interioară. Și totuși, iată că pentru Aurel Miheles, realizatorul recentului film românesc cu subiect istoric, „Săgeata căpitanului Ion”, filmul nu reprezintă însă „povestea în acțiune” ci doar **finisarea ei în imagini**. Iar rezultatul e în primul rînd acela că filmul său nu are ceea ce se numește o structură narativă. Și fie că acest lucru se datorează unui scenariu construit după modelul nu prea inspirat al unei așa-zise „literaturi pentru copii” în care succesiunea dezordonată a planurilor și momentelor acțiunii speră să găsească în imaginația inventivă a copilului o soluție pentru lipsa de logică a unei construcții dramatice deficitare, fie că cineastul însuși s-a dovedit incapabil de a umple „cinematografic” golurile unei acțiuni tratată eliptic, rezultatul final e același, și deloc convingător.

Poate părea ciudat la prima vedere, dar tocmai într-un film istoric **structura narativă** a povestirii trebuie să fie cît mai riguroasă pentru ca „armătura” istorică a momentului prezentat să se găsească într-un permanent echilibru cu materialul de ficțiune dramatică care trebuie pus în evidență și valorificat. În filmul lui Aurel Miheles „armătura” istorică lipsește însă și, cît există, ea nu servește decît ca fundal și pretext, iar elementul de ficțiune este dispersat pe două planuri (povestea de dragoste dintre Ion și Ilina și faptele de vitejie ale căpitanului Ion), ambele convenționale și neconvingătoare.

Patetismul ieftin al unor replici, descalificînd aproape actorul care le rostește și atmosfera voit romantică a unor situații excesiv exploatare din punct de vedere vizual, dintre care unele rămîn absolut nemotivate din punct de vedere dramatic (afară doar dacă cineastul nu și-a propus să facă în subtextul filmului și niscaiva ex-

periențe de „cinematograf subiectiv”) nu pot să convingă pe nimeni de o dragoste care, prin puritatea și noblețea ei, avea să intre în legendă. Cît despre vitejia căpitanului Ion (căreia actorul Vladimir Găitan a încercat, fără însă a reuși, să-i dea toată credibilitatea necesară) nu se poate spune decît că, depășind cu mult limitele verosimilului și intrînd de-a binelea (dar și cam de-a-ndăratelea) în lumea basmului, obligă implicit filmul la o schimbare de registru pe care acesta nu și-a asumat-o însă decît ca pe o latură secundară. Altfel spus, „Săgeata căpitanului Ion”, care nu s-a vrut decît pe jumătate un film pentru copii, trebuie să aleagă acum între rigoarea filmului istoric pe care nu și-o poate însă asuma, și inventivitatea expresivă a basmului cinematografic, la care în nici un caz nu se ridică. Iar rezultatul e că în cele din urmă „Săgeata căpitanului Ion” rămîne filmul unor promisiuni ratate, filmul în care figurația ocupă locul actorilor de mîna întîi (de vreme ce cascadorii galopează, cad și iar se scocălă la nesfîrșit și cu o înduioșătoare lipsă de logică care însoțește cu încăpăținare nesfîrșitele urmăriri de pe ecran) în timp ce aceștia, actorii, Amza Pellea, Ion Besoiu și Mircea Albulescu) încearcă zadarnic să dea viață unor personaje fictive și schematizate pînă la un ridicol absolut.

Cu vreo opt ani în urmă filmul lui Gopo „De-aș fi Harap Alb” mărturisea nevoia unui „istorism” care-l făcea pe cineast să încerce personajele basmului cu o anume biografie pe care basmul, ca orice basm, nu putea să o ofere. Mobilizarea elementelor stilistice ale filmului servea atunci la încercarea de a fixa prin costume și decoruri o sugestie spațială și temporală pe care Gopo o plasase între cadrele stilului baroc. Astăzi, Aurel Miheles se găsește exact într-o situație inversă: el are istoria ca material vital al filmului și o epocă întregă ar trebui să respire în imaginile sale. Cineastul caută însă, dimpo-

trivă, să se retragă adeseori intr-un basm oniric în care, chiar dacă intervin personaje legendare, prezența acestora în cadru e atât de grafită și lipsită de conștiință încât însăși dimensiunea istorică a filmului devine neconvingătoare. Cu atât mai mult cu cât un film în care poporul nu apare aproape niciodată (scurta scenă a bătăliei fiind tratată cu minimum de mij-

loace dramatice și expresive, pentru a fi în cele din urmă pur și simplu expedită în câteva planșuri și translocări neinspirate și monotone apoi fără prea mult har) poate în nici un caz servi ca document al trecutului, chiar dacă propunerea autorului e aceea de a privi istoria din unghiul de vedere al unui trecut legendar.

E. CONSTANTIN

"masa rotundă" viața românească—igaz szo

A devenit o tradiție ca revistele „Viața românească” și „Igaz Szo” să se întâlnească la „masa rotundă”, discutând unele din problemele literaturii noastre contemporane. Preocupați de literatură și artă în genere, redactorii și scriitorii se constituie ca purtători de cuvânt ai eferescenței de idei care animă lumea contemporană.

Tema „Mesei rotunde” de la Tg. Mureș, din 14 noiembrie 1972, a fost: „Cum se reflectă în literatura din România problemele construirii societății socialiste multilaterale dezvoltate”. Întâlnirea celor două reviste este un gir pentru colaborarea dintre scriitorii maghiari și români în dezbateră problemele literaturii și culturii moderne.

Au fost prezenți la această întâlnire Nicolae Vereș, prim secretar al Comitetului județean Mureș al P.C.R., președintele Consiliului popular județean, tovarășul Liviu Sebestyén, secretar cu propagandă al Comitetului județean Mureș al P.C.R., tovarășul Antalffy András, președinte al Consiliului județean al oamenilor muncii de naționalitate maghiară, Sütő András, președintele Asociației Scriitorilor din Tg. Mureș, Hajdu Gyözö, redactor șef al revistei „Igaz Szó”, Radu Boureanu, redactor șef al revistei „Viața românească”, scriitori, critici, ziariști români și maghiari,

membri ai asociației scriitorilor din București, Tg. Mureș și Cluj.

„Masa rotundă” a fost deschisă de Hajdu Gyözö, redactor-șef al revistei Igaz Szó, care a salutat prezența tovarășilor Nicolae Vereș, Liviu Sebestyén, Radu Boureanu și a tuturor celorlalți participanți.

El a subliniat importanța colaborării dintre colectivele celor două reviste pentru dezvoltarea vieții literare și contribuția acestora la viața culturală a țării. Din partea revistei „Viața românească”, a luat cuvântul poetul Radu Boureanu, redactor șef al revistei, care a arătat că limba pe care o vorbim este care nu ne desparte ci ne unește, pentru că ne unesc scopurile nobile ale societății pe care o construim. Radu Boureanu s-a ocupat apoi de sarcinile ce revin literaturii din documentele Conferinței Naționale a partidului: literatură, a spus el, trebuie să reflecte gesturile și faptele creatoare ale oamenilor muncii, tensiunea efortului de a crea omul nou, societatea socialistă în toată complexitatea ei.

Dr. Antalffy András, în numele Consiliului județean al oamenilor muncii de naționalitate maghiară și Gálfalvi Zsolt, în numele Consiliului Culturii și Educației Socialiste, au adus salutul lor celor prezenți la această „Masă rotundă”.

Tovarășul Nicolae Vereș, prim secretar al Comitetului județean al

P.C.R., președintele Consiliului popular județean, salutînd cu satisfacție și bucurie participanții la „Masa rotundă”, consideră acest eveniment ca un act politic și cultural, un omagiu adus împlinirii unui sfert de veac de la proclamarea Republicii. „Masa rotundă” este menită, a spus vorbitorul, să dezbată problemele și ideile literaturii contemporane din țara noastră. El consideră tema pusă în dezbatere interesantă și majoră. Vorbitorul a urât celor prezenți succes în activitatea creatoare.

Materialele „Folosul lecturii romanului” de Szöcs István și „Aspectele esențiale ale creației epice” de Kovács János, prezentate la deschiderea discuțiilor, au stat la baza dezbaterilor. Au participat: Deák Tamás, Petru Popescu, Dan Culcer, Sütő András, Ioana Crețulescu, Damian Necula, Iános Lázy György, Radu Boureanu.

Dezbaterile au avut un caracter deosebit de viu și interesant, dezvoltînd vizibil punctele de plecare schitate în referate. S-a vorbit mai ales despre necesitatea sincerității totale a scriitorului, care numai în felul acesta se poate apropia de public (Petru Popescu), despre sarcinile deosebite ale criticii literare în fața unei literaturi atît de com-

plexe cum este cea a noastră și despre dăunătoarele lecții de gust literar prezentate uneori la televiziune (Dan Culcer), despre obligativitatea criticii literare de a educa gustul estetic al publicului (Ioana Crețulescu), despre necesara obiectivitate și sinceritate a opiniilor între scriitori și critici (Damian Necula).

Ceilalți scriitori au subliniat interesul dezbaterilor.

În seara aceeași zile, în sala mare a Palatului culturii din Tg. Mureș, sub egida aceluiași foruri, a avut loc o șezătoare literară cu participarea scriitorilor de la revistele „Viața românească” și „Igaz Szó”. Șezătoarea a fost deschisă de Sütő András, președintele Asociației scriitorilor din Tg. Mureș. Cu acest prilej, Radu Boureanu a adus salutul Uniunii Scriitorilor din R.S.R. și al revistei „Viața românească”.

Au citit din operele lor Constantin Nisipeanu, Székely János, Vlaicu Bârna, Tóth István, Gálfalvi Zsolt, Lászlóffy Aladár, Petru Popescu, Dumitru Mureșan, Beke György, Damian Necula, Mihai Sin, Szöcs Kálmán, Eltató Iózsef, Deák Tamás, Radu Boureanu. Șezătoarea literară, la care a participat un numeros public, s-a bucurat de un deosebit succes.

V. R.



alexandru lungu

poezia poeziei și crizele de creștere

Versurile celor mai mulți dintre poeți nu scapă, la un moment dat, ispitei de autocomentare. De aici pot rezulta, într-o gamă foarte întinsă, producții lirice strălucitoare sau discursuri cu respirație artificială. Uneori, când poezia însăși este aleasă drept temă, se poate naște poemul care însumează, printr-o concentrare specifică universului liric personal, sugestiile ne-trădate ale unei adevărate arte poetice. Mai des însă, poezia induce riscul, aproape inevitabil, al diminuării fiorului liric în favoarea artefactelor explicative și a unui narcisism înșelător și sec.

Însuși poetul matur (și ne referim, evident, la maturitatea lirică și nu la cea biologică!) nu este scutit de ispita de a scrie poezie despre poezie, deși unul dintre semnele maturității lirice este identificarea dintre actul poetic și re-

zultatul său. Rostul poetului este, evident, de a face poezie, dar acest rost dobîndește o semnificație majoră în măsura în care poetul poate și știe să se lase el însuși „făcut“ de către propria sa poezie.

În perioadele începuturilor și în cursul maturizării poetice există întotdeauna un oarecare „spațiu mort“ între poet și poezie, aceasta din urmă rămînînd, într-o măsură mai mare sau mai mică, exterioră universului intim al autorului. Din existența unui asemenea hiatus decurg o serie de ticuri și de carențe ale creației lirice. Prin golul dintre poet și poezie se strecoară mai ușor mimetismele și aluviunile epigonice, se insinuează mai lesne și mai perfid viciul cuvîntului frumos în sine și ideea (atît de nocivă pentru creație) că noțiunile, fenomenele, visele și ideile se găsesc

aprioric în poetice și
 și tot pe aici își reali-
 zază tendințele de a face
 poezia poeziei. În multe cazuri
 acest tic apare ca simptom eloc-
 vent al unor crize de creștere, căci
 așa cum, în vertijurile pubertății,
 foarte tânărul îndrăgostit se în-
 timplă să fie tulburat mai mult
 de ideea dragostei în sine decît de
 țelul concret al noilor, coplesitoa-
 relor și confuzelor sale sentimente,
 tot astfel novicele liric se lasă în-
 florat în mod excesiv de ideea
 poeziei, aminînd îndrăzneala de a
 trece cu hotărîre la preschimbarea
 convenției artistice în act al since-
 rității sale creatoare.

+

Poezia poeziei transpare deseori,
 tocmai ca semn al unei anumite
 vîrste poetice, în subțiraticul vo-
 lum de debut pe care **Viorica Me-
 reuță** îl publică la editura Emi-
 nescu („Singurătatea păsărilor”,
 1972, 48 pag.) În acest sens, ni se
 pare simptomatic nu atît faptul că
 destule piese ale cărții sînt intitu-
 late **Poem** sau **Poezie**, cît mai de
 grabă dese referiri, în text, la
 poezie ca la un element autonom,
 exterior, pe care poeta îl privește
 de la oarecare distanță, folosindu-
 ca pe un element de recuzită me-
 taforică. Astfel, într-un loc se în-
 registrează „**liniștea care scrie
 poeme albastre**”, iar într-altul e
 vorba de „**teama ce aduimecă poe-
 mul**”. Nu lipsesc nici versurile ce
 încearcă, aparent, o integrare a
 ideii de poezie, dar care mențin
 caracterul exterior al acesteia :
 „... și mi-a fost milă / de m-am
 întors într-un poem / să caut cu-
 vînte care nu există / să mă aperse”
 sau : „... e un poem în care mor /
 atît cît se cade unei lumînări”.

Înrudit cu aceste exprimări ale
 stării de poezie, apare frecvent și
 un alt simptom al vîrstei critice
 pe care o parcurge lirismul autoa-
 rei : un anumit declarativism, în-
 șelător prin intențiile sale solemnne
 și topit, în cele din urmă, în dilu-
 area unor clișee de o banalitate

cuminte, dar tocmai prin aceasta
 supărătoare. Forma cea mai ma-
 nifestă pe care o îmbracă elemen-
 tul declarativ ce o urmărește pe
 poetă este reprezentată de exclama-
 țiile vocative de tipul : „**Dă-mi
 mîna prietenului meu...**” ; „**Prieteni,
 aici curg toate visele noastre...**” ;
 „**Dragostea mea, fără vis nu se
 poate...**” ; „**Prietenul meu, / prea
 cu teamă de tine, / îți scriu acest
 adevăr...**” ș.a.m.d. Este evident că
 toate aceste vocative, ornate în
 cuvinte „frumoase” și ostentativ
 „simple”, sînt folosite în scopul de
 a facilita vibrația lirică și trans-
 miterea sa emoțională către citi-
 tor, dar rezultatele, datorită căderii
 din limbajul poeziei în cel al co-
 tidianului, se dovedesc opuse ce-
 lor dorite.

Sublinierile de mai sus, nu în-
 timplător severe, ar putea sugera
 concluzia negării aproape totale a
 talentului Vioricăi Mereuță. Un
 verdict atît de drastic, construit pe
 elemente unilaterale, ar fi însă ne-
 drept. Carențele menționate (pe
 care, încă o dată, le considerăm
 drept simptome ale unei crize de
 creștere) nu contamineză decît
 parțial poezia tinerei poete. Dincolo
 de ele, în versurile acestui volum
 de debut se poate descifra pre-
 zenta unei înclinări către starea de
 grație lirică. Vocația poetei e șo-
 văitoare în găsirea și alegerea celor
 mai fericite alții pentru cursul, de-
 ocamdată firav și sfios, al mesa-
 jului său liric, Respirația acestuia
 din urmă e scurtă, asemenea unor
 sclipiri efemere, și nu o dată
 cauza pare a fi, pe lîngă o evi-
 dentă lipsă de îndrăzneală pauper-
 tatea lexicală a mijloacelor folo-
 site de către autoare. Dar un izvor
 poetic autentic nu poate fi tăgă-
 duit. Existența sa e mărturisită de
 cîteva piese ale cărții (e drept, nu
 prea multe !), dintre care notabile
 ni se par cele intitulate : **De dra-
 goste, Întîia presupunere, Scrisori
 pentru un vis posibil** (II), ca și
 următorul poem fără titlu : „**Abe-
 rabam, Aberabam îmi vine să strig !
 / peste patruzeci de păduri — / s-a
 surpat cerul în călcîiele mele / și**

iată-mă singură pasăre, / nevino-
 vată pasăre răpitoare — / mi se
 face de drum, nu mai sînt semne, /
 am îmbătrînit dintr-o dată / și
 plouă“. Alte secvențe, de cîteva
 versuri (de pildă : „Atît de departe
 sînt lepădată / încît, noaptea, / clo-
 potele trec pe sub pămînt / și mă
 cheamă cu numele tău“), deși în-
 cercuite de ansambluri mai șubre-
 de, sporesc bunăvoința cititorului,
 în așteptarea fructificării superioa-
 re a unei vocații încă atît de sfiel-
 nice, dar mai ales atît de anemic
 servite de nerăbdarea acestui prim
 volum.

+

Ca o diagramă a pubertății li-
 rice, a etapei de criză în care se
 încordează și se acordează instru-
 mentele personale, se prezintă și
 volumul de debut al **Mihăelei Mi-
 nulescu („Profet spre ziuă“**, Ed.
 Albatros, 1972, 88 pag.). Spre deo-
 sebiră de tonul general întîlnit la
 Viorica Mereuță, foarte temperat
 și lin, mărturisind discreție și ti-
 miditate, aici ne întîmpină poezia
 unui temperament cu totul diferit.
 Criza de creștere lirică îmbracă, în
 această variantă, forma unor osci-
 lații ample, nu lipsite de o
 bruschețe capricioasă și de alin-
 tări clamorose. Mai puțin mani-
 festă și acoperită parțial de miș-
 carea neastîmpărată a versului,
 poezia poeziei apare însă și aici.
 De altfel, primul titlu din carte
 — **Poezia (!)** — veghează asupra
 unor versuri care, în ciuda unui
 fir existențial, sînt totuși un co-
 mentariu de din afară al poeziei:
 „Această atît de avidă viață, poezia /
 atît de fermecător de neliniș-
 tită / linie a vieții“. Ticul de a
 face poezia poeziei se colorează
 uneori mai îndrăzneț, cum se în-
 tmîplă în versul „Ca o metaforă
 se deschide cugetul“ sau în excla-
 mația „Cîtă splendoare în tot acest
 poem“, ultima amintînd parcă, fără
 să aibe forța și mai ales sensul
 versurilor bogziene, de „Ce frumos
 era la Piatra Neamț, / Aerul tare
 ca-ntr-un poem de Geo Bogza...“.

Pe alocuri apar și accente decla-
 rative, de aceeași factură vocativă
 ca la Viorica Mereuță („calm, pri-
 tene, mă preling în respirația din
 prejur“ sau : „degajată, scumpo
 prietene, te privesc“), dar ele sînt
 rare și estomate de vibrațiile con-
 textului. Atît tendința de a co-
 menta ideea de poezie, cit și ele-
 mentele declarative se manifestă în
 limita unor simptome minore pen-
 tru poezia Mihăelei Minulescu.

Ceea ce ni se pare caracteristic
 pentru acest volum de debut este
 o spontaneitate vertiginoasă, care
 generează un flux liric remarcabil
 prin mobilitatea și, nu o dată,
 printr-un relief personal. Aerul
 dezinvolt al poemelor nu provine,
 ca în cazul poeziei maturizate, din
 conștiința stăpînirii certe a mește-
 șugului poetic, ci este consecința
 firească a impetuozității juvenile.
 Vivacitatea tumultuoasă, patetismul
 oscilat între capriciu și gravitate,
 înverșunarea îndrăzneată sau nu-
 mai iritată — se transmit multor
 versuri ale poetei. Rezultă astfel
 cîteva poeme remarcabile în an-
 samblul lor structural (**Toamna ;
 E trupul tău pasăre ; Drumurile ;
 Bat clopotele ; Iată efemera**), dar
 și fragmente care, împrăștiate de-a
 lungul cărții, conferă multor pa-
 gini o respirație interesantă. Exem-
 plificările ar putea fi întinse, dar
 preferăm, în locul unor citate dis-
 parate, transcrierea poemului
Răscrucea, poate nu cel mai șocant,
 ci mai degrabă reprezentativ pen-
 tru tonul mediu al poetei : „Pă-
 sări cenușii hrănesc văzduhul cu
 trupul lor. / Departe și singură
 stai, într-o margine de drum / te
 desparți. / Într-un cîntec fals și
 stupid, cu ecoul pe urmele / pașii-
 lor te desparți. / Păsări cenușii
 troenesc văzduhul / întoarse cu
 gîndul spre casă / dar nu se în-
 torc păsările noastre, după chipul
 / și asemănarea noastră nu revin
 acasă, / se despart pe drumeag“.

Insuficiența cenzurare a mobili-
 tății dezinvolve și a altor calități
 conexe, menționate mai sus, facca
 uneori farmecul spontaneității să
 lunece spre dezamăgirea unei dez-

...ini necontrolate a cuvintelor. De
cineva om, de-a lungul lecturii,
impresia de neglijență apare foarte
net. De aici, dar și din exacerba-
rea abuzivă a unei alte calități
— anume, îndrăzneala pe care
poeta o are față de cuvinte — se
nasc opacități de-a dreptul supă-
rătoare. Precizăm că, nu numai
după părerea noastră, poeziei în
general (deci și poetei în cauză)
nu i se cere limpezimea plată a
limbajului cotidian, ci transparența
proprie și specifică a actului liric
— transparență legată de cu totul
alteva decît de caligrafia unor cu-
vinte „frumoase“ în sine și con-
topită întotdeauna foarte dialectic,
cu un anumit grad de aluziune.
Poate ar trebui făcută o disociere
mai netă între aluziva obscuritate
organică a poeziei (care contribuie
la sporirea forței lirice și nu irită
decît pe falsul cititor de poezie) și
opacitatea versului (carență a poe-
tului, nocivă pentru poezia însăși).
Întorcîndu-ne la Mihaela Minu-
lescu, credem că păcatul opacității
și nu altul, poate fi imputat unor
versuri ca: „Risul duh, risul pă-
dure / în gropile cimpului nostru /
inversul ris colină. / Căderea în-
gere, anost aplecată / -n jos de
pahar“ sau unui catren, în care
opacitatea e accentuată parcă de
folosirea unei rime cu totul siluite:
„O frică amintind a fiară / bătăile
trezi din crud olivul / în lanț de
verde griuri înfășoară / clopotul
noaptea, tîrziu mil“. În compensa-
ție, iată o foarte frumoasă strofă,

nu lipsită de o anumită obscuritate
(prin caracterul eliptic față de ros-
tirea comună), dar cît de transpa-
rentă totuși: „Lung e drumul lui,
zadar te înșeli, / peste clipă, / nici
peste clipa din vecie nu sare viața
ta / trupul tău muritorul“.

Am notat, ca însușire deosebită
a poetei, îndrăzneala în fața cu-
vintelor. Într-adevăr, nu o dată
efectele majore ale poeziei sale
sprijinite de alegerea și ciocnirea,
fără prejudecată, a unor vocabule
care, în aparență, se resping. Nu
lipsește nici preluările unor stero-
tipii din limbajul de fiecare zi, pla-
sate fericit în circuitul liric. Toc-
mai de aceea, folosirea inadecvată
(poetic) a unor cuvinte precum
șarm, chietudine, racursi, ni se
pare a depăși virtuțile îndrăzelii,
căzînd în afectarea neglijență a
unei frivolități mondene, atît de
nepotrivită într-o poezie al cărei
ton general e robust și tonificat
de o gravitate sinceră.

Debutul editorial al Mihaelei
Minulescu ne prezintă o poezie
în plină mișcare evolutivă, încăr-
cată de virtuțile manifeste, dar și
de servituțile unui talent mobil și
neliniștit, aflat pe treapta căutări-
lor și a cutezanțelor. Amenințat,
poate chiar la următorii pași, de
procesul unor opțiuni și cristali-
zări dificile dar necesare, acest
talent ni se pare îndeajuns de im-
petuos pentru a depăși, întregin-
du-se pe sine, limitele sale actuale.



"tribuna" nr. 47/1972

Numărul de care ne ocupăm al săptăminalului clujean este la fel de divers și de interesant ca majoritatea celor care l-au precedat. Atît de divers și de interesant cît poate fi, în general, o revistă.

Critica ocupă cel mai mare spațiu. Semnează: Victor Felea („Alexandru Balaci: Leopardi“), N. Frelipceanu (recenzii despre poezie), care uneori dă impresia că se joacă, nesuserios, cu fraze ce nu spun nimic („Mai există poeți a (sic) căror forme de expresie sublimată, dacă vreți absolută, transformă lumea în vers și versul în idee“; „Poeți ale căror versuri dau un verdict asupra cosmosului mic și mare“ etc.), Ion Marcoș (recenzii despre cărțile de critică), cu un ton adecvat și sobru, Ion Vlad („Geo Bogza“ — portret literar), D. I. Suchianu (despre M. Sadoveanu), Constantin Cubleşan (tot

despre Sadoveanu). Mai sînt apoi cronicile: muzicală, teatrală și plastică precum și **Poșta redacției**, și ea în fond un fel de critică, redactată cu vervă și spontaneitate, ca de obicei, de poetul Adrian Păunescu („Ion Cazacu-Suceava: **Încurajez lirica patriotică! Nu încurajez pe poeții tromboniști**“ etc.) Două cuvinte despre portretul lui Geo Bogza. E un portret realizat din linii energice și just orientate, dar incomplet. Autorul se oprește la anul 1945. Ar fi fost cel puțin tot atît de interesant dacă se urmărea evoluția scriitorului de la expresia directă, dură și hiperbolizantă la expresia sublimată, învăluită și reticentă.

Se pare că intrăm din nou într-o zodie a interviului și a anchetelor literare. „Tribuna“ ne oferă în acest număr o anchetă cu Radu Tudoran și un interviu pe două pagini mari

Mircea Tomuş, realizate de Ion
 şi, respectiv, N. Prelip-
 Afară de două chestiuni,
 revista „Transilvania“ şi
 cantitativă a poeziei“
 actual, interviul este un mod de
 a voroi inactual despre actualitate.
 în locul vorbelor mari şi frumoase,
 dar convenţionale („Conştiinţa ori-
 ginii ridicată la rang de mit, o
 mare aplecare spre constructiv,
 spre arhitectonie, spre durabil“),
 am fi preferat vorbe mai simple
 dar mai apropiate de realitatea
 noastră literară. Să fim însă drepti.
 Interviul acesta nu este o excepţie.
 Aproape toate revistele practică
 asemenea interviuri care discută în

detaliu despre actualitate, fără a
 spune aproape nimic despre ea.
 Mircea Tomuş vorbeşte despre „spi-
 ritul muntenesc în varianta lui bu-
 cureşteană“ (?) a cărui acţiune,
 „apreciabilă la ora actuală“, ar fi
 „nocivă“ prin faptul că exclude
 ca „moff“ tot ce nu-i corespunde.
 Iată, în sfârşit, o problemă de cea
 mai stringentă actualitate!

Nu ştiu de ce, parcurgînd unele
 reviste literare din ultimul timp,
 mi-am amintit de poezia **Concurs**
 a lui Marin Sorescu. E un fel de
 concurs în care concurenţii nu pot
 stabili un nou record

M. NIŢESCU

„voprosi literaturi“ nr. 10/1972

Locul de frunte pe care marii
 scriitori ruşi îl deţin în literatura
 realistă din secolul al XIX-lea a
 determinat, în mod firesc, interesul
 literaturii comparate ruse şi
 sovietice pentru stabilirea înrudi-
 rilor şi diferenţierilor între scrii-
 tori şi opere din ţări şi culturi
 diferite. Unele analize compate mai
 vechi au stărut asupra unor apro-
 prieri strinse, de pildă, între Bal-
 zac şi Dostoievski, asupra prezenţei
 motivelor şi elementelor balzaciene
 în opera acestuia din urmă. Vino-
 gradov şi Denisova reiau o aseme-
 nea analiză comparată în articolul
 intitulat, printr-un citat din „Crimă
 şi pedeapsă“ — „Cauzele sînt aici
 cu totul altele“. Fără a nega în
 mod absolut unele „similitudini“
 între romanul lui Dostoievski şi
 „Iluziile pierdute“, între Lucien
 Rubempré şi Raskolnikov, mai re-
 levante apar „nonsimilitudinile“ în-
 tre cei doi clasici ai realismului.
 Pentru Balzac lumea, mediul so-
 cial-moral apar ca un dat stabil,
 ca un personaj care acţionează

asupra eroilor săi, se manifestă
 prin ei şi se reflectă în ei. La el
 totul se înscrie în limitele unei în-
 ţelegeri a vieţii prin prisma unor
 criterii axiologice determinate, care
 nu sînt pentru el problematice.
 Împrejurările motivează întreg com-
 portamentul lui Rubempré, care e
 o jucărie, un sclav al societăţii în
 care trăieşte (e psihic incoerent,
 instabil, lipsit de caracter şi de
 principii morale). La Dostoievski
 mediul, împrejurările — al căror
 rol în comportamentul personajelor
 este incontestabil — nu sînt
 determinante, ci acţionează ca un
 accelerator asupra acţiunii eroilor.
 Relaţiile lui Raskolnikov cu mediul
 sînt principal diferite de acelea
 ale lui Rubempré. Raskolnikov nu
 se lasă strivit şi înghiţit de me-
 diu, iar crima pe care o comite
 apare ca un experiment al propriei
 sale personalităţi, ca o încercare
 suigeneris de a-şi afirma esenţa
 umană, locul său existenţial în
 lume. E o afirmare a unei „Wel-
 tanschauung“ de către un om care

stabilește el însuși limitele conștiinței sale, care nu se supune destinului și se consideră deasupra binelui și răului, așa cum sînt consacrate de morala comună. Personajele lui Dostoievski au ca trăsătură comună funcția lor problematică, de purtători ai unor complexe probleme morale. La Balzac, categoriile binelui și răului sînt constante ale analizei sale artistice, punctul de plecare al demersului său artistic, punctul de plecare al demersului său artistic, iar viața se verifică prin sistemul de valori morale care constituie acest punct de plecare. La Dostoievski binele și răul sînt mărimi problematice, țelul final al demersului său artistic, iar sistemul de valori este dedus din viață și verificat prin ea. El este într-o permanentă controversă cu concepțiile morale și filozofice ale timpului său și această dispută constituie substanța romanelor sale.

S-au făcut apropieri între structura ciclică a romanelor celor doi scriitori. Dar pe cînd la Balzac evoluția diferitelor medii și sfere ale realității sociale se desfășoară ciclic, la Dostoievski motivațiile morale, filozofice și psihologice evoluează în trepte, ca un proces de auto-afirmare succesivă a personajelor sale. În legătură cu această autorii nu subscriu la teza lui Bahtin cu privire la structura polifonică a romanelor dostoievskiene, întrucît nu se poate vorbi de echivalență a valorilor pe care le dezbate.

Similitudinile și înrudirile între cei doi mari realiști ai secolului trecut sînt astfel puțin relevante și, în fond, se reduc la aparențe, pe cînd caracteristice pentru ei sînt profundele deosebiri ale demersurilor artistice și moral-filozofice.

P.L.

Ultimul număr al revistei argentinienne *Nuevos aires* cuprinde un numărunchi de articole dedicate citorva dintre cei mai mari scriitori de astăzi ai Americii latine: Juan Rulfo, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar și Mario Benedetti. Despre cel dintîi, autorul romanului *Pedro Páramo*, tradus și în limba română, semnează un interesant articol criticul Juan Octavio Prenz. Celebrul roman-simbol al vieții mexicane este privit ca un model de narațiune de tip metaforic (în care predomină asociațiile paradigmatică, în limbajul lui Jakobson), spre deosebire de narațiune de tip metodic (în care predomină asociațiile sintagmatică). Pe lângă abolirea timpului și desfășurarea acțiunii într-un continuu prezent, care este prezentul etern al mitului, trăsături adesea comentate de critică,

„nuevos aires”, nr. 8/1972

Octavio Prenz subliniază tema „adevărată”, pe care critica n-a semnalat-o pînă la el, și anume eșecul revoluției mexicane. *Pedro Páramo* îi apare ca o uriașă metaforă a acestui eșec. Moartea, care a răsunat multora tema centrală a romanului, este interpretată ca moartea speranței de realizare a idealurilor revoluției.

Un alt articol extrem de interesant semnat de David Musselwhite se ocupă de scurta narațiune a lui Julio Cortázar *El perseguidor* (Urmăritorul), pe care o consideră o lucrare de răscruce în evoluția marelui scriitor argentinian. Începînd cu *Urmăritorul*, Cortázar intră într-o etapă caracterizată printr-un accentuat spirit critic. „Cum e posibil să nu vă dați seama — scrie însuși Cortázar în 1960 — că după *Urmăritorul* nu-mi mai

invenții pur estetice? Am să îmbătrinesc și descopăr care se petrec în jurul meu care au o importanță mai mare decât invențiile... Când am urmăritorul ajunsesem la un moment în care am simțit că trebuia să mă ocup de ceva ce se află mai aproape de mine însumi. Am abordat o problemă de tip uman, de tip uman, pe care am dezvoltat-o apoi în romanele *Symantle* și *Sotron*. În Urmăritorul am vrut să renunț la orice invenție și să mă situez pe terenul meu personal, cu alte cuvinte să mă potovac pe mine însumi. Iar a mă

privi pe mine însumi înseamnă a privi omul în general și pe fiecare din semenii mei în particular." Urmăritorul, subliniază Musselwite, inițiază în creația lui Cortăzar un nou interes pentru condiția umană, o exploatare mai profundă a (teoriului personal", o orientare „realist-filozofică" care va caracteriza operele deplinei maturități a scriitorului. Preocuparea aproape exclusivă pentru estetic de până atunci este întregită de preocuparea pentru uman, pentru destinul concret al omului.

ANDREI IONESCU

„revue d'histoire littéraire de la france", nr. 2/1972

Sumar bogat și divers de articole, note și documente, cronici, extrase din procesele-verbale ale Societății de Istorie Literară a Franței și peste 20 pagini de bibliografie. Revista se deschide cu un articol despre teatrul lui Gérard De Vivre, autor din secolul al 16-lea, a cărui operă e socotită a fi un exemplu de codificare pentru jocul actorului din acel timp. Ni se spune că textele tipărite ale pieselor lui De Vivre sînt semănate cu o serie de semne simbolice (linioare, cruci, litere grecești) a căror semnificație autorul o arată într-o notă adresată cititorului. Acele semne se tălmăcesc prin: pauză, dublă pauză, vorbește încet, vorbește mai repede decât ceilalți etc... Ar fi prezumțios să se creadă că acele cîteva indicații și remarci ar putea oferi o idee precisă despre jocul actorului de la mijlocul secolului al 16-lea. Dar întrucît informațiile de această natură sînt atît de rare și atît de greu de interpretat, autorul articolului (J.P. Pyngaert) i se pare că studierea semnelor utilizate de De Vivre prezintă interes, chiar dacă le-am socoti inapte

de a reflecta întreaga realitate a epocii. Om cultivat, cel care a scris „Fidelitatea nupțială" își exși în semnele care însoțesc textul, propria sa concepție asupra reprezentării, a punerii în scenă.

Sub semnătura lui Georges May, articolul „Unitatea de singe la Racine" discută „evenimentul" singeros, ura de moarte între personajele de același singe în opera marelui clasic francez. Eteocle și Polynice, Neron, Agamemnon, Theseu, Athalie sînt cîteva din personajele cele mai celebre din teatrul său care-și omoară sau proiectează să-și omoare frații, fiicele, fiii sau nepoții. Dar ura de moarte nutrită de acești eroi nu e decît una din fețele pasiunii dezlănțuite care se situează în centrul operei lui Racine, cealaltă fiind dragostea desfrînată. Alături de paricid și de fraticid stă deci incestul și nu o dată a fost remarcat faptul că incestul are o frecvență anormală în opera raciniană. Autorul articolului citează din Giraudoux următoarele fraze: „Tot teatrul lui Racine este un teatru al incestului. Această impresie de incest care se precizează în *Phedra* planează asupra tuturor trage-

diilor principale“. Critica contemporană — ni se spune — și-a însușit observația lui Giraudoux, dar supunând-o unei clasificări dictate de preocupările și obsesiile timpului nostru. De pildă Charles Mauron, străduindu-se să folosească metodele psihanalizei în studierea teatrului lui Racine, notează în ce măsură autorul pare obsedat de raporturile dintre tați și fii, și mai mult încă, dintre copii și mame. Iar Roland Barthes, în discutarea a ceea ce el numește „hoarda“ și instinctele ei primitive, observă: „Incestul, rivalitatea dintre frați, omorirea tatălui, subversiunea fiilor, iată acțiunile fundamentale ale teatrului racinean“.

Pentru a arăta înrudirea eroilor acestor tragedii, autorul întocmește tabloul unor genealogii, pe pagini întregi demonstrându-se că ascendența de sînge a Ifigeniei

ajunge pînă la Jupiter, la Junona și la Pluto. Iar spița lui Britannicus, străbătînd meandrele unei păduri genealogice, își are obîrșia în Iuliu Cezar și în Aurelia. N-avem spațiul necesar pentru a rezuma toate interesantele și judicioasele considerări pe care Georges May le face asupra lui Racine. Una din ele se referă la elenismul operei marelui clasic, la faptul că această operă e concepută după descrițiile Poeticeii lui Aristot, pe care Racine a tradus-o parțial dar cu aproximativă fidelitate.

Despre originile istoriei literare franceze scrie Claude Crstin punînd în lumină numele lui Antione Teissier, scriitor și istoric literar din secolul al XVIII-lea. Cincizeci de pagini compacte, culese cu literă măruntă, cuprind cronica celor mai recente apariții editoriale: beletristică, eseu, documentaristică, monografii etc.

N. VANCU



LiSmonde