

Viata Românească

ANUL XXVII

SEPTEMBRIE 1974

Nr. 9

ÎNȚÎLNIRE ÎN AUGUST

Consemnăm, cu sentimentul de a fi asistat la un eveniment de importanță majoră în viața culturală, întâlnirea de la Neptun a tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, cu un grup de scriitori: membri ai conducerii Uniunii, secretari ai asociațiilor, directori de edituri, redactori de reviste. Ziarele au relatat desfășurarea acestei întâlniri, care a fost înainte de toate o ședință de lucru, una din acele reuniuni care se înscriu în practica șefului partidului și statului, menite să ofere prilejul dezbaterii problemelor specifice unuia sau altuia din sectoarele de activitate și al căutării de noi căi pentru îmbunătățirea muncii. Având loc în preajma aniversării a 30 de ani de la eliberare, ea a dat posibilitatea scriitorilor prezenți să înfățișeze eforturile depuse în vederea întîmpinării acestei sărbători, să aprecieze critic măsura în care literatura reflectă marile prefaceri revoluționare de la noi și contribuie la educarea socialistă a maselor, să exprime fidelitatea și atașamentul tuturor oamenilor de litere pentru partid și conducerea lui, sentimentele profunde de dragoste și recunoștință pentru tovarășul Nicolae Ceaușescu, pentru sprijinul, grija și îndrumările prețioase oferite în permanență creatorilor de artă. A fost un dialog rodnic al prieteniei și exigenței, al înțelegerii și răspunderii comuniste, al cărui moment culminant l-a constituit cuvîntarea rostită în incheierea întîlnirii de secretarul general al partidului.

Prin vastul cîmp de probleme care au fost examinate, de la cele privind orizontul și perspectivele creației spirituale pînă la cele practice, de organizare a vieții literare, ca și prin bogăția de idei, profunzimea analizei, prin claritatea definirii sarcinilor care stau în fața scriitorilor, cuvîntarea tovarășului Ceaușescu a fost înțeleasă ca un adevărat program al dezvoltării literaturii în perioada actuală.

Recapitulînd elementele acestui program — care va deveni realitate, fără îndoială, el urmînd să se traducă practic în opere valoroase, pe măsura capacității de creație a acestui popor — credem că trebuie pornit de la locul și rolul de seamă ce revin literaturii, de la considerarea ei în contextul general al activității ideologice din țara noastră, de la nobila ei menire de a ajuta partidul în educarea oamenilor. Pentru aceasta e nevoie, desigur, de o înaltă conștiință politică și civică, de îndrăzneală și perseverență în vederea creării și promovării unor opere

de valoare cu caracter revoluționar, militant, care să reflecte aspectele și să dezbată problemele într-adevăr majore ale realității noastre socialiste.

În țara noastră s-au produs transformări uriașe, ne mândrim cu realizări spectaculoase în edificarea noii societăți — rod al eforturilor întregului popor. „Numai străduindu-se să dea expresie acestor mari transformări revoluționare, — a spus tovarășul Nicolae Ceaușescu — realțiilor noi ce s-au statornicit în societatea românească, vieții actuale, modului înaintat de gândire și simțire a poporului nostru, scriitorii vor putea realiza opere demne să intre în patrimoniul spiritual al națiunii noastre socialiste și să-l îmbogățească, ducând, în același timp, și dincolo de hotarele țării mesajul luptei și muncii poporului român, al existenței sale noi, al aspirațiilor sale de pace, înțelegere și colaborare între națiuni“.

Deosebit de prețioase au fost, de asemenea, aprecierile cu privire la critica literară, la obligațiile acesteia de a milita cu fermitate de pe pozițiile filosofiei materialismului dialectic și istoric, de a combate confuzia și lipsa de idei a unor lucrări, de a frâna promovarea altora care nu contribuie la educarea maselor în spiritul idealurilor moralei comuniste. După cum recomandările privind organizarea de dezbateri ample și profunde în lumea literară, pe marginea orientării ideologice a creației sau grija ce trebuie acordată scriitorilor tineri constituie elemente de bază ale programului practic de care aminteam.

El a căpătat la începutul acestei luni o nouă și vibrantă dimensiune odată cu publicarea *Programului Partidului Comunist de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre Comunism*, document de importanță majoră pentru fiecare cetățean al patriei noastre. Scriitorii, toți creatorii de artă vor medita asupra nobilelor cuvinte ale *Programului*: „Operele de literatură și artă au menirea de a înfățișa cât mai fidel, în limbajul lor propriu, realizările, preocupările, aspirațiile, gândirea și simțirea maselor largi populare; ele trebuie să se inspire permanent din izvorul viu al realităților sociale și naționale ale țării noastre. Literatura și arta trebuie să-i ajute pe oameni să privească mereu înainte, să le dea o imagine înflăcărată a perspectivei istorice, să prefigureze schimbările viitoare ale societății, să însuflețească masele populare, tineretul patriei noastre la fapte mărețe închinare realizării visului de aur al omenirii — comunismul“.

Ne exprimăm convingerea că literatura noastră — a dovedit-o avântul ei din ultimele trei decenii — dispune de forțe capabile să atingă obiectivele prevăzute, să dea o nouă strălucire culturii românești. Există pentru aceasta toate condițiile. Realitatea noastră socialistă — cu tot ce înțelegem prin ea — de la prefacerile revoluționare din ultimele trei decenii pînă la apariția unui nou, cu o nouă înfățișare morală, punînd în evidență noi dimensiuni ale străvechii omenii românești, — constituie un sol generos și fertil pentru dezvoltarea creației spirituale.

Apelul secretarului general al partidului amplificat solemn de *Programul partidului Comunist* reprezintă de fapt chemarea întregului popor. Slujitori devotați ai poporului, scriitorii vor răspunde acestei chemări.

PAGINI DE JURNAL

Joi, 4 aprilie [1940]

De sîmbătă am fost la țară unde am terminat ciorna discursului de recepție. Va mai trebui să reduc și să cioplesc destul. [...]

Luni, 8 aprilie

Astă-seară s-a jucat *Baronul* lui Sorbul. Piesa artificială și goală, interpretată la fel. Păcat de bietul Sorbolică. Nu mai merge. S-a isprăvit stofa.

Vineri, 12 aprilie

La țară am transcris la discursul de recepție. Poate să fie interesant.

La Academie, Iorga se supără din pricina numărului comemorativ al *Gîndirii* în care Crainic e prea lăudat. Rosetti gustă mult *Amîndoi*.

Joi, 18 aprilie

Iar vin de la țară unde am terminat, afară de o pagină, transcrierea discursului. Nu mai pot să-mi dau seama ce-o fi. Mai tîrziu, cînd se va răci.

Seara, pînă la nouă, mă doftoricesc și mă culc — răcit rău.

Vineri, 19 aprilie

Iorga, la Academie, se plîngea că nu vede cu ochiul drept și nu îndrăznește să se opereze. Seara Sorbii, apoi sîrșesc complet cu ultima pagină din discurs.

Sîmbătă, 20 aprilie

Eugen Boureanu mă roagă să-i dau concursul pentru îmbunătățirea pensiei. Am dat la scris la mașină discursul, iar după amiază îl depun la Academie și la Petrovici. Seara plec la Timișoara pentru șezătorile „Muncă și Voie bună“. [...]

Joi, 16 mai

Mă lupt să isprăvesc cu Creangă. Lipsesc ilustrații, iar eu încă n-am făcut introducerea. Corectorii, doi scriitori, mi-au lăsat mulțime de greșeli destul de grave.

La Academie, după ședința plenară administrativă în care s-a bătut apa-n piuă aproape trei ore pe articole de regulamentul funcționarilor, am avut ședință de secție pentru completarea celor două vacanțe. [...]

Pentru locul lui Drăganu, Sextil Pușcariu propune în scris și cu un discurs destul de convingător, pe Procopovici de la Cluj. Motru, tot în scris și cu discurs, propune pe Cartoian. Petrovici, numai cu discurs, propune pe Torouțiu. Eu declar că am vrut să propun pe Rosetti, dar, față de filologi, cu părerea lor autorizată, renunț deocamdată. Cinci scrutinuri se sfârșesc cu vot nul, încît locul va rămîne vacant pînă la anul.

Secția trebuie să delege un membru în comisia de premii naționale. Va merge Motru. Petrovici mă roagă să mă gîndesc la el pentru premiul de proză, mai ales că se cere și proză educativă. Eu mă gîndesc la Ionel Teodoreanu. Dacă ministrul vrea să dea prioritate prozei educative, atunci firește că este indicat Petrovici. Pentru Ionel Teodoreanu mă gîndesc atunci la o compensație imediată : premiul de roman Hamangiu de 100 000 lei. Am să-i fac chiar mîine, ultima zi, raportul și voi izbuti.

Vineri, 17 mai

Mi-am pierdut dimineața văzînd două filme la cenzură. La Academie am vorbit cu Ciobanu pentru Petrovici. Încolo nimic interesant. Am făcut referatul pentru Ionel Teodoreanu și puțină propagandă pentru el. I-am spus pe urmă, la Casa Scriitorilor, să depună cinci exemplare, cum cere regulamentul.

Sîmbătă, 18 mai

La Academie întîi tratative cu Pușcariu și Caracostea în vederea reluării scrutinului pentru locul Drăganu. Regulamentul nu admite amînarea decît după cinci scrutinuri împreună cu delegația. În acest caz vreau să reiau candidatura Rosetti. Pușcariu crede că mai poate încă rupe voturi în favoarea lui Procopovici ; dacă nu, e de acord cu soluția mea. În secție s-a lucrat la premii. În primul rînd a venit Ionel Teodoreanu care a trecut relativ destul de ușor. Petrovici a vrut să dobîndească pentru Mircea Rădulescu o parte dintr-un premiu mai mare ; Blaga s-a opus vehement, și Caracostea. În sfîrșit, toată comisia n-a agreat propunerea, spre mîhnirea lui Petrovici. În schimb s-a dat lui Gheorghe Banea pentru *Zile de lazar* etc. Un premiu s-a dat lui Medrea, și de pictură lui Lucian Grigorescu, mai puțin.

Luni, 20 mai

Discursul de recepție al lui Parhon cu răspunsul lui Carpen. N-au prea ieșit din banalitate. Pe urmă votul asupra lui Nichifor Crainic. A reușit la limită. [...]

Sînt îngrijorări mari pentru soarta Franței. Se pare că germanii sînt mult superiori. Războiul merge vertiginos în favoarea germanilor. Dacă cumva nu va interveni un nou miracol ca în 1918.

Marti, 21 mai

Am primit vizita lui Dupont, directorul Institutului Francez, care venise și aseară în urma unei neînțelegeri telefonice în privința orei de întâlnire. Îmi spune că Duhamel, care are anume însărcinări la radio-fonia franceză, a luat inițiativa să se facă la microfonul francez, în iulie-august, câte-un sfert de oră de „causerie“, de către o personalitate marcantă din țările străine despre subiecte privitoare la țara respectivă, firește subiect cultural. S-a gândit în primul rînd la mine. Vor mai fi cîțiva români de prima mărime. S-ar oferi 10 000 franci onorariu, plus găzduire completă la Pen-Clubul francez. Evident inițiativa se luase înainte de începerea gravelor evenimente actuale. Mi-a făcut propunerea în speranța că lucrurile se vor îndrepta și asemenea manifestări se vor putea realiza într-un timp oarecare. Am acceptat, adăogînd că am fost invitat la Roma pentru o conferință similară, pe care însă am amînat-o din cauza evenimentelor pentru la toamnă sau cînd se va putea; acolo era vorba să prezint epica română contemporană. Ceva la fel aș dori să fac și la Paris, cînd va fi cazul. — Desigur, a spus, ar fi tot ce se poate mai interesant. Asta însă ar trece peste ceea ce s-a prevăzut. Deocamdată e vorba numai pentru radio. Sugestia mea i se pare importantă și practică, deși o conferință în iulie-august ar fi greu de realizat în condiții bune. În orice caz s-ar putea lega ambele, încît efectul să fie mai deplin. De altfel cu evenimentele în curs e probabil că toate acestea vor suferi o amîinare, încît ideea mea se va putea realiza într-un timp mai bun. Conferința s-ar putea ține la Sorbona sau la Soc. scriitorilor etc. Mulțumește c-am acceptat principial și mă va ține la curent. Era îndurerat de situația războiului, pînă la lacrimi.

La Academie o ședință scurtă ca să putem merge pe urmă la Motru care își serbează ziua numelui. Iorga, după boală, a reapărut. Povestește boala — fleac, ușoară tuse, urmare a unei ușoare răceli. — Oprescu, revenind de la Londra, aduce impresii de mare încredere în victoria aliaților. Iorga refuză să dea mîna lui Caracostea pentru că a conferențiat în Germania.

Cu Blaga și Pușcariu împreună am mers la Motru. Acolo Panaitescu, istoricul, aduse vestea că germanii au ajuns la Marea Mînecii și-au făcut prizonier pe comandantul armatei franceze Giraud. Bănescu cere lui Motru să intervină la palat să se dea și mai marilor academicieni gradul de Ofițer al Meritului cultural și marea cruce a „Coroanei“. Discuțăm pe urmă, și Motru vrea să realizeze cu ajutorul regelui, ideea ca membrii Academiei să primească de la stat un salariu sau o completare egală cu a consilierilor regali. [...]

Joi, 23 mai

Fiindcă am avut la masă pe soții Dauș și pe Horia Oprescu, am ajuns mai tîrziu la Academie, unde de altfel Lupaș ținea o comunicare despre Gojdu, destul de mediocră. S-au făcut pe urmă niște voturi de membri onorari la care n-am participat, trebuind să merg la ședința comisiei pentru acordarea Premiului național de proză. Am propus pe Ion Petrovici pentru proza-i literară artistic-educativă. Pregătisem alegerea așa că s-a făcut în unanimitate, după ce Minulescu a propus în

treacă pe Brăescu și Papadat-Bengescu, iar ministrul a spus că Lupaș și Caracostea, care ar fi fost candidați, au renunțat anticipat.

[...] Caracostea mi-a spus că bine am dat lui Petrovici premiul de proză, dar cu un vizibil regret. Richter n-a primit încă nimic de la editorul cu *Ion*, dar un funcționar de la Propagandă l-ar fi sfătuit să propoie ministrului să-l tipărească. Am refuzat net asemenea idee.

Vineri, 24 mai

Am dejunat la Spitalul Elias al Academiei împreună cu mai mulți colegi și personalul medical. La Academie întâi în secție, împreună cu delegația, am repetat votul de cinci ori pentru locul vacant al lui Drăganu. A rămas vacant.

Iorga îmi spune că face el singur toate corecturile, chiar la *Neamul Românesc* pentru [cuvânt indescifrabil]. Asta cu ocazia primului volum de discursuri parlamentare.

De ce nu pune pe altcineva, de pildă pe fiică-sa care e atît de pasionată pentru istorie? I-e milă fiindcă e șubredă. Dealtfel ea și cealaltă fată, care a absolvit o școală de belearte străină, nu e întrebuintată. Iar băiatul de la școala de meserii a fost suspendat, tracasat de Călinescu, pe cînd regele, ori de cîte ori e propus pentru ceva, îl șterge.

Războiul continuă a zgîlțâi nervii lumii întregi în așteptarea lichidării marelui bătălie ce se dă în Belgia și nordul Franței. Situația pare disperată pentru aliați. Germanii au izbutit să despartă, pe linia Abbeville-Amiens-Laon-Aisne-Rethel-Longuyon, armatele franco-belgo-engeze ce operează în nord de restul armatei franceze. Armatele despărțite se află prinse într-un clește care se strînge mereu, avînd capul între Arras-Cambrai-Valenciennes, iar ghiarele una de la Valenciennes, la nord prin Tournai-Lys-Escaut-Anvers, și cealaltă de la Arras prin St. Omer la Boulogne. Germanii au atins Canalul Mîneci la Abbeville, Montreuil, Boulogne, întinzîndu-se spre Calais-Dunkerque. Dacă francezii nu reușesc să spargă frontul german spre sud pentru a restabili legătura cu restul armatei franceze, în cele din urmă toate trupele aflate în cleștele german vor fi nimicite sau capturate. Situația actuală e dramatică în ultimul grad. Bătălia extrem de violentă continuă de vreo trei zile în triumphiul Arras-Cambrai-Valenciennes. E bătălia decisivă pentru soarta războiului, în orice caz pentru soarta celor peste un milion de soldați anglo-francezi prinși în strîmtoarea germană.

Duminică, 2 iunie

Miercuri am avut la Academie solemnitatea discursului de recepție. A fost într-adevăr o zi solemnă pentru Academie, atîta lume s-a grăbit să participe și atîta de mare a fost interesul. Regele n-a venit. Se zice că din pricina evenimentelor externe. Ulterior Motru a fost chemat în audiență și regele s-a scuzat că n-a putut veni deloc la Academie în această sesiune, dînd ca motiv împrejurările și ocupațiile. În sfîrșit... Solemnitatea s-a difuzat prin radio... Discursul meu, *Lauda țaranului român*, a impresionat foarte mult. Am simțit-o pe cînd îl citeam, am auzit-o pe urmă și am văzut-o din ecoul ce l-a avut în toată țara. Petrovici a răspuns foarte cald și elogios și lung, ici-colo polemizînd cu unele părți din discursul meu. Efectul general a fost covîrșitor. Fe-

licitările m-au covârșit. Iorga zice că va propune să fie tradus discursul meu în patru limbi și răspîndit drept cea mai bună propagandă românească; în schimb înjură pe Petrovoci. Lapedatu îmi spune emoționat că a fost cea mai frumoasă zi a Academiei etc.

Sîmbătă, 8 iunie

Ar trebui să revin asupra discursului de recepție de la Academie. Se pare că a avut un răsunset cu siguranță peste valoarea lui. Cred că a impresionat mai mult prin spiritul de frondă sau ici-colo chiar de rezvrătire, neobișnuit într-o adunare atît de liniștită. În afară de ecoul în presă, interesant e efectul asupra lumii care a ascultat la radio și care continuă să mă copleșească cu felicitări. Dar vremurile sînt prea cumplite ca să te poți bucura de astfel de succese. Evenimentele se precipită vertiginos și amenință să răstoarne fața pămîntului...

LIVIU REBREANU

MĂRTURIA UNEI EXPERIENȚE UNICE

Trei sînt momentele principale cînd Liviu Rebreanu s-a hotărît să-și înceapă un *Jurnal*. Primul din ele e în 1916, chiar la intrarea României în război. Notația e aici a unui romancier, autor de frescă socială, nu a unui om care-și ține un jurnal. Autorul consemnărilor iese în stradă și observă cu ochi de fiziologist, tipuri individuale sau reacții ale masei. Nu întîmplător, desigur, acest gen de jurnal e nu numai abandonat, dar e și prelucrat paralel într-un episod de proză propriu-zisă, semnificativ și în el însuși, ca pagină literară, dar și ca etapă distinctă a unui proces de elaborare. Cele două texte măsoară trecerea de la materia brută a unuia, la prelucrarea literară de primă fază a celuiilalt. De primă fază, în sensul că episodul epic rezultat nu e încă integrat într-o construcție de ansamblu, e un instantaneu al străzii, o secvență de film, am spune în termenii de azi, fără personaje, ci numai cu tipuri și mulțimi, fără adierea unei urme de subiect, sau a unei problematici, dar cu o bună sugestie a atmosferei și cadrului general-uman. Romancierul rămîne aici predominant, deși se dau și detalii concrete despre persoane reale : „Const. Bacalbașa, pe stradă, unui prieten, zîmbind : — Mîine se decretează mobilizarea. Luni intră în țară 80 000 de cazaci. Noi vom lupta numai în Ardeal“ ; sau : „D. Goga, pe stradă, grav, îngîndurat : — S-a aranjat tot. Intrăm“ ; sau : „Azi, de la orele patru d.a. a început o luptă crîncenă... Știrea e sigură. O am de la maiorul Bacalbașa...“

În rest, reacțiile înregistrate sînt ale scriitorului care-și adună substanța unui roman realist : „Toată lumea pe Calea Victoriei zmulge din mîinile vînzătorilor foile de ziare. O nedumerire se citește pe fețe : ce-o fi asta ? Război sau pace ? — Aceasta însă numai o clipă ; pe urmă își caută toți de treabă. Ce-o să fie !“

Și tot așa, sînt adunate figuri care, poate, urmau să fie viitoare tipuri ale unui posibil roman al războiului („Un gazetar tînăr, frumuseșel, iubitor de mărci și teatru... Un actor bătrîn, chel, pisălog... Un ziarist rusofil, jigărit, cu monoclu... Un doctor germanofil... Un samsar ras de mustăți, care prezintă pe vară-sa frumușică... Un avocat marghilomanist, simpatic, fost actor...“ etc. etc...) — însă alt roman decît *Pădurea spînzuraților*, unul despre București, din care nu s-a realizat decît povestirea cu cheie (autobiografică, intitulată *Calvarul*).

Aceasta e varianta literară a acestui prim moment jurnalier. *Jurnalul* propriu-zis, care e tot din ziua de 13 august 1916, are înfățișare

nu mult diferită de a paginii de roman : „Am ieșit din casă pe la 15 a.m. Citisem ziarele, primisem câteva rînduri de la Făgetel pentru *Golanii*. Nimic neliniștitor ; dimpotrivă, după știrile de ieri, războiul se îndepărtase.

De la tutungerie luai *Flacăra*, care n-avea nimic deosebit. Mersei citind-o pînă la Ateneu, unde pusei să-mi vîxuiască pantofii. Deodată aud : „Adevărul, ediție specială !“ În mîna unui domn citesc textul : Convocarea Consiliului de Coroană...“

Relatarea zilelor de 13—14 August, singurele în acest început de *Jurnal*, continuă în acest fel, destul de apropiat totuși de roman, urmărind mai ales reconstituirea sau reproducerea atmosferei, a reacțiilor unei tipologii, alături de consemnarea informației stricte.

Calvarul nu are din toată această palpație decît un crimpei neînsemnat : „A venit sub forma unui afiș mic, pe care scria cu litere roșii : mobilizarea... L-am văzut întîia oară în geamul tutungeriei dealături. Și inima mi-a tremurat și ochii mi s-au umplut de lacrimi. În sfîrșit ! De cîte ori n-am visat eu după această clipă, deși, sau mai ales că gura-mi fusese mută !

Niciodată n-am simțit mai mare fericire. Trebuie să fi fost chiar cam ridicol puțin. N-aveam răbdare și nici stare. Mă întorsei repede acasă. Nevastă-mea s-a uluit văzîndu-mă cu ochii aprinși, cu obrajii îmbujorați...

— S-a făcut Finico ! A sosit ceasul !...“

Relatările lui Remus Lunceanu, eroul *Calvarului*, sînt destul de apropiate de cele din *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu. Găsim chiar momentul cînd demarează acțiunea *Calvarului* :

„...Am dormit după amiază și am ieșit numai pe la 5^{1/2}. Pe zidul tutungeriei imediat văd un afiș cu litere roșii, mic : „Se aduce la cunoștință decretarea Legii pentru Starea de Asediu“. Așa ceva. Va să zică am mobilizat !

În oraș ceva mai multă animație...“

Acțiunea *Calvarului* se desparte de a *Jurnalului*, dar tipul literaturii din ambele e același. La 1916, prin urmare, începea — și înceta după o zi — nu un *Jurnal*, ci un început de roman, o carte de literatură.

Sub formă literară, nu documentară strict, *Jurnalul* lui Liviu Rebreanu — de fapt ideea sau preocuparea unui jurnal — are și mărturii mai vechi, din perioada premergătoare venirii la București, în 1909, poate chiar din anii stagiului militar. Un caiet se intitulează *Jurnal*, deși nu are în el decît texte literare, proiecte, fragmente de proză și teatru etc. Esențial e că scriitorul era urmărit de ideea *Jurnalului*, dar, inițial, forma acestuia se integra literaturii, fie chiar sub forma reportajului, — însă nu ca o confesiune către sine ci către lumea de după trei decenii cel puțin.

Diferențierea netă a genurilor — a jurnalului, de roman — se face după război. La începutul anului 1923 este inaugurat un caiet, care nu anunță nici un program și nici nu urmează vreunul. El se restrînge mai întîi la cîteva consemnări, din prima zi a anului, apoi numaidecît sîrînd la aprilie. În ziua de 5, și ține cu exactitate cotidiană pînă la 19.

Aici începe cronică — nu a epocii, nu a vremii trăite, ci a lumii literare și, în mai mică măsură, artistice. O cronică obiectivă, exactă,

avînd în centru pe Rebreanu însuși, nu însă ca un erou literar, ci ca un scriitor, urmărit în acea continuă și complexă tribulație, dependentă întotdeauna de cei mai diverși factori, absorbit, preocupat, sollicitat de ei, dar întotdeauna concentrîndu-și puterile în fața mesei de scris. E un adevărat tur de forță pe care-l realizează Rebreanu, de a selecta din mulțimea de fapte ale existenței zilnice a *omului*, pe acelea care luminează viața *scriitorului* în semnificațiile și atracțiile cele mai diverse. Și dacă de la Eminescu avem un excepțional laborator poetic, care ne prefigurează ce poate fi procesul intim al scrisului la un mare poet — de la Rebreanu avem nu numai un astfel de laborator, consemnat cu admirabilă minuție și precizie, dar ni s-a păstrat, în *Jurnalul* său, și al doilea vast laborator al unui scriitor, acela al biografiei sale în interiorul breslei.

Iată o secvență, chiar cea inaugurală, a noului început de *Jurnal*, din 1923: „Revelionul la Minulescu, unde e și Dem. Theodorescu, care între altele spune că are să scrie un articol de distrugere contra Fundoianu, pentru că ar fi spus că-i venal etc.

Anul nou, în casă, D.a., Fanny cu Puia și Miorița la *Înșiră-te*. M. Dragomirescu îmi spune prin telefon că încă n-a deschis *Pădurea Spînzuraților* și mă roagă să scriu despre traducerea lui (*Romeo și Julieta*).“

O nevoie acută de contacte, de *viață literară* transpare de peste tot în acest *Jurnal*, și terenul acestora e cafeneaua. Din cele 15 zile consemnate în aprilie 1923, mai toate au un drum pe la „Capșa“. „12^{1/2} Capșa. Felicitări mari de la Ramiro Ortiz (5 apr.) ; „La „Capșa“ Iancovescu îmi cere să-i traduc... Altfel s-a vorbit numai de „succesul“ meu...“ (6 apr.) ; „Seara, la „Capșa“, iar despre *Plicul*. Toți mă asigură de mare succes“ (7 apr.) ; „Am cu Sorbul la „Capșa“... (9 apr.) ; etc.

În legătură cu această intersectare a drumurilor *scriitorului* cu *scriitorii*, se desfășoară viața *lui* și a lor ; el, Rebreanu, începe a fi din nou — și în această a doua formă de jurnal — care nu e roman și nici cel puțin reportaj — începe a fi erou al romanului literaturii. Fiecare din cei cu care vine în contact sînt, la rîndul lor, eroi ai acestei lumi, tratată cu șapte ani mai înainte în pagini romanești, iar acum redevenind eroi. Pitorescul fiecăruia, personalitatea lui, sînt sugerate în fulgerări, în scene potențiale, care demonstrează din plin arta marelui epic.

Întîlnirea cu Iancovescu iscă schema unui conflict literar (...îmi povestește din peripețiile teatrului său, între altele că Sc. Froda, cît a fost dramaturg, a încasat patru chenzine de-ale Elvirei, iscălcind-o fals, apoi că avea o scrisoare de la Froda în care îi propunea să plătească pe Herz și Theodorescu ca să-i aibă favorabili teatrului, etc..) ; întîlnirea la Ion Pillat dobîndește protocol de casă mare și devine vizită („doamna Pillat oferă ceai“), deși scopul ei era să se perfecteze niște șezători — ceea ce atrage replica amuzat-iritată a lui Minulescu despre poetul *Grădinii între ziduri* : „...Vrea să fie un fel de Vintilă în afacerile literare“. (Pillat era în familia Brătienilor numai prin alianță !)

Notațiile acestei a doua etape din *Jurnalul* lui Rebreanu definesc opusul primei : e consemnarea nudă a faptului, conținînd în ea, foarte dibaci implicată, și reacția interioară, nu confesiunea sau comentariul

propriu. Aşa erau redactate *Insemnările zilnice* ale lui Maiorescu, aşa *Jurnalul* lui Nicolae Iorga, dar, la ambii, mult mai succint, fără sugestia elementelor de scenă literară.

Forma a treia, sau etapa a treia a *Jurnalului* începe patru ani mai târziu, la 24 iunie 1927 și de data aceasta continuă pînă la 10 iulie 1944, — o lună și trei săptămîni, după aceea, scriitorul se stingea. În noaptea spre 1 septembrie, cînd părea să fi biruit de tot boala care-i întunecase toată primăvara. Însemnările acestui ultim an — trei notații din trei zile — sînt tragice nu prin ceea ce spun, ci mai ales prin faptul că nu mai sînt decît ecoul suferințelor prin care trecuse autorul.

Iată cum începe consemnarea a doua din acest fatal 1944, datată 7 iulie :

„De trei luni sînt la țară, împreună cu Fanny și Puia. Am venit grav bolnav, cu mașina lui Manolescu, îndată ce am scăpat din primul mare bombardament, la 4 aprilie. Pe la 9 seara am sosit complet istovit ; nu știam că sufeream de pneumonie, a patra zi, cu perspective puține de salvare, date fiind vîrsta mea, chistul din plămînul drept, emfizemul vechi și bronșita cronică, fără a mai pomeni neglijența-mi din tot cursul iernii, de-a trata serios începuturile multiple de congestii pulmonare — care mi-au dat avertismentele necesare din vreme.

A fost o boală oribilă...”

Nu e obsesia suferinței, ci, de data aceasta, e îngustarea lumii la perimetrul camerei în care zăcuse, e restrîngerea preocupărilor la chestiunea unică : salvarea unui trup ucis în fiecare clipă de felurite boli, fără să știe care erau toate și de care să se apere mai întii.

Aici reapare, activ, romancierul — în spațiul dintre conștiința că viața proprie s-a mai smuls odată morții și se întoarce din nou generoasă cu viețile celorlalți. Atracția hîrtiei dibuie, timidă încă, dar neostentată și experiența tragică străbătută și aparent depășită tinde din nou să se convertească în pagini de literatură : „Dar despre boala aceasta s-ar putea spune, cînd s-ar ivi ocazia, și lucruri mai interesante și mai de preț. Impresiile și sentimentele și observațiile omului între viață și moarte, trăite obiectiv, fiindcă pregătit pentru trecerea pragului, nu prin vorbe ci prin apropierea treptată de neființă...”

Neființă — nu prin deznodămîntul bolii, ci prin cealaltă primejdie, exterioară, a războiului, concretizat în teroarea aeriană. Brusc, romancierul trece la aceasta, părăsind suferința biologică a omului și ajungînd la cea morală, a umanității.

Ultima notație e copleșită vizibil de obsesia aceluiași bombardamente care s-ar fi putut abate și peste liniștita așezare de la Valea Mare :

„Luni 10 iulie. Cînd am venit aci, credeam că vom fi scutiți complet de alarme și bombe. Aveam nevoie de liniște completă. În Valea Mare nu e nimic ce ar putea tenta la bombardamente, iar orașul vecin, Piteștii, de asemenea e modest și fără obiective militare serioase, afară poate de gară (n-are nici un tun antiaerian !) și totuși, de 10 mai, [...] deși distanță de 5—6 km, s-au zguduit și casele din Valea Mare”.

Acestea sînt ultimele rînduri ale *Jurnalului*, ale operei lui Rebreanu și, probabil, cele din urmă cuvinte scrise de el. Covîrșite de senzația morții. Cîteva luni mai înainte, se prăpădise prietenul său de-o viață, poetul Ion Minulescu, și el cu inima sleită de apăsarea

bombardamentelor. Scriitorul care descriesese de atâtea ori moartea în nuvelele și romanele sale, și în atâtea feluri, își apuca mâna, caligrafii fiind cu restul de viață ce-i rămăsese, teama, obsesia morții, chinându-și conștiința și cu reveria unui trup altădată uimitor de robust, de o aparență desăvârșită a sănătății.

Am început relatarea despre această etapă, a treia, și anume cea majoră, a *Jurnalului*, cu sfârșitul ei, pentru că de la acest sfârșit se împlinesc în acest an trei decenii, termen pus de Rebreanu pentru a se putea da la lumină această operă, atât de caracteristică realismului său obiectiv și atât de originală, inedită, în peisajul nuvelilor, pieselor, romanelor și gazetăriei sale.

S-a văzut cum, în două momente diferite, formula *Jurnalului* a oscilat între roman și strictă menționare de fapte — nici aceasta lipsită cu totul de ispita genului. Noul moment, 1927, se plasează între cele două anterioare, ca formulă literară. E o confesiune, un examen introspectiv, plină de relatări reportericești, ceea ce apropie *Jurnalul* de roman; și e romanul permanent al vieții literare, articulată mai larg în evenimentele sociale și politice — articulată doar, nu descrișă în angrenajul acestor articulații — roman tratat reportericește, cu un personaj central, care observă și care se integrează lumii descrise: vieții literare, păstrându-și totodată rezerve și disponibilități permanente de a se retrage oricând din ea. Dorința de a se rupe e continuă; tot continuă e și atracția revenirii. Nimic nu e fatal aici, nu e poezia sau beția literaturii, a cafenelei, a tipografiei, a mirosului de carte nouă; nu e nici tirania vocației. Rebreanu era prea lucid pentru atari explicații minore. La el avea supremație conștiința talentului și a datoriei prezenței active în forul scriitoricesc — deci în viața literară, în verigile sau redutele ei: gazetă; Societatea Scriitorilor; teatru; cinematograf; radio; întâlniri cu cititorii la șezători și conferințe; întâlniri cu scriitorii, la redacții, la cafenea, pe stradă, acasă; reprezentarea scriitorilor în foruri internaționale etc. A fost cel mai activ în toate acestea.

Jurnalul e o cronică de excepțional interes a unei biografii de scriitor profesionist, în exercițiul său continuu, în mijlocul breslei sale, în obștea sa.

Rebreanu s-a vrut mereu un astfel de scriitor profesionist și a fost. O spunea cu mândrie, cu ostentație aproape, încă la 40 de ani („...Într-o destul de lungă carieră de scriitor, căci se împlinesc vreo douăzeci de cînd aproape, de cînd am început...“): „Măgulitoarele cuvinte ce s-au spus astă-seară și călduroasa manifestare de simpatie ce s-a făcut, eu îmi îngăduiesc a o interpreta că se adresează mai cu seamă profesionistului artei, care mă mîndresc a fi. În privința aceasta nu voi fi modest și declar fără înconjur că primesc toate elogiile. Căci profesiunea mea de scriitor și de artist mi-o revendic cu toată pasiunea.

Profesiunea aceasta o iubesc din toată inima, pentru ea trăiesc și pentru ea vreau să lucrez din toată inima.

Artă și profesionism — sună poate puțin ciudat. O profesiune e totdeauna, mai mult sau mai puțin, lucrativă, pe cînd arta în sine, cu cît e mai curată, cu atît e mai puțin cîștigătoare de bunuri.

Și totuși, arta numai cînd devine o profesiune intră în domeniul sufletesc al poporului, numai atunci poate să se perfecționeze, să stră-

lucească. Artist e fiecare om — dacă n-ar fi cît de cît, n-ar gusta arta — artist adevărat însă nu e decît acela — care-și dăruiește viața întreagă artei, care e capabil să renunțe la cele pămîntești pentru a-și putea realiza visul de nemurire. Și pentru realizarea unui vis atît de mîngîietor, chiar o viață întreagă rareori ajunge“.

Cu acest crez, afirmat doar cu cîțiva ani înainte de a începe etapa decisivă a *Jurnalului*, Rebreanu întreprinde cronică documentară a vieții de profesionism literar, întocmită de unul din protagoniștii ei din epocă.

Nu avem în niciun roman o atît de amplă monografie, *autentică*, a vieții literare interbelice, o atît de adîncă și obiectivă secțiune analitică în realitatea unui climat și a unei lumi, care au generat o atît de bogată și marea operă literară cum e aceea a celei de-a doua generații de aur a literaturii noastre, generația dintre cele două războaie.

Ca să fie o profesiune — spunea Rebreanu la un deceniu după ce începuse a treia etapă a *Jurnalului* — scrisul trebuie să se diferențieze de diletantism, să fie o ocupație continuă, împlinită după o muncă istovitoare sufletește. Firește, romancierul Rebreanu își definea cu aceasta propria cale de robie față de hîrtia scrisă, — dar nu mai puțin el numea una din coordonatele profesiei în ansamblul ei. *Jurnalul* este descărcarea către sine însuși a nevoii profesionistului literar, de viață literară, sătul mereu de ea și infometat în aceeași măsură.

Romancierul experimenta, extrăgea din viața sa și a altora scene, personaje, reacții ale oamenilor etc., plasîndu-le într-o țesătură epică de o mare amplitudine. *Jurnalul* acoperă o perioadă de 17 ani, uneori cu întreruperi de cîte un an și chiar mai mult, în care s-au scris *Ciuleandra*, *Crăișorul*, *Metropole*, *Rășcoala*, *Gorila*, *Amîndoi*, s-au compus numeroase conferințe și interviuri, perioadă în care, de asemenea, Rebreanu a fost președintele Societății Scriitorilor, al Societății Autorilor Dramatici, șeful direcției Educației Poporului, director al Teatrului Național, director al revistei *Gazeta Literară* (1929) și *România Literară* (1932—34), al ziarului *Viața*, membru în Consiliul Radio-difuziunii și conducător al secției programelor de radio etc.

Vom cita un fragment de scrisoare către soția sa, căreia i-a dedicat în 1920 pe *Ion* și apoi și alte cărți. Scrisoarea e din Londra, datată miercuri 13 iunie 1934, și istorisește cum într-o noapte a avut insomnii fără să poată însemna mai amănunțit detaliile călătoriei. De altfel, spune el, „lucruri excepționale n-au fost“, dar destule manifestări mărunte, pe care le înșiră cu o uimitoare precizie în scrisoarea către soție : „Dacă te întrețin totuși pe tine cu ele este, știi bine, și din calculul egoist că, la nevoie, voi găsi în scrisorile tale datele toate pentru vreo eventuală reconstituire a zilelor petrecute aici“.

Avea, deci, mereu în vedere alcătuirea unor cărți despre locurile pe unde călătorea — *Metropole* (1931) sînt o dovadă. În scrisori către Fanny Rebreanu, apar astfel adevărate pagini de *Jurnal* suplimentar, care fac corp comun cu cel propriu-zis. La fel și scrisorile către fiică, parțial utilizate de ea în volumul de evocări *Zilele care au plecat*. De altfel, mereu stăruie la lectură impresia că acest *Jurnal* are și o anumită memorie provizorie, aceea de a oferi materialul pentru una sau mai multe cărți viitoare. O și spune uneori, ca în consemnarea datată

miercuri 7 februarie 1929 : „Va trebui însă la vară să-mi scriu amintirile veridice, care vor fi poate senzaționale și vor înlătura orice atacuri veridice viitoare“.

Amintiri ale lui Liviu Rebreanu — iată o carte care putea fi de asemenea una dintre lucrările literar-documentare de maximă importanță. Nici aceasta nu s-a scris, ca și altele (*Minunea minunilor, Păcală și Tindală*), despre care aflăm date fie în *Jurnal*, fie în pagini de corespondență, ca și în unele pagini suplimentare, răzlețe care, în forme specifice, fac de asemenea parte din lucrarea complexă de tip jurnalier a lui Liviu Rebreanu. Cronica vieții scriitorului, proiectată în *Jurnal*, e deci obligatoriu să fie întregită cu această amplă notație, care ia brusc naștere, copioasă, ori de câte ori Rebreanu se află departe de una din cele două fapte care i-au înconjurat și umplut viața — soția și fiica sa, — fie că ele erau plecate din țară, fie că el se afla departe, în afara granițelor.

Mai mult decât atât. Sînt în *Jurnal* pagini de spovedanie, de felul celor anunțate în preambulul din 1927, care se completează cu altele de aceeași natură, consemnate în presă și neadunate încă în volum de autorul însuși. Poate că acestea trebuiau să-și aducă neapărat contribuția la completarea *Jurnalului*, căci Rebreanu făcea astfel de oficiu introspectiv de obicei o singură dată — în *Jurnal*, într-o scrisoare, într-un articol, de obicei nu repeta în aceeași zi, sau în zile apropiate, ceea ce spusese într-una din descărcările sale scrise. Căci, de scris, scria zilnic, nu doar literatură, ci și consemnări de viață proprie. Și, de asemenea, complementar cu *Jurnalul* principal, se află un altul, pe care l-am numit altădată : „*Jurnalul de bord*“ al locuinței de la Valea Mare. Cititorul să-și închipuie că primul *Jurnal* e al lui Rebreanu însuși, al scriitorului, în mijlocul lumii sale, al cronicarului activității literare proprii și al aceleia al breslei sale ; al doilea e ceva ce ar fi comparabil cu *Jurnalul* lui Ion, personajul din roman, dacă acesta n-ar fi consemnat la rîndu-i cronica strictă a gospodăriei lui, cu păsări și vite, cu mers la arat, la lucrul viei, cu plantatul copacilor și îngrijirea lor.

Acestea sînt dimensiunile *Jurnalului* complex pe care ni l-a lăsat Rebreanu, radiografia unei vieți — cea proprie, a unei lumi — cea care evolua în teritoriul literaturii, a unei epoci — cea interbelică și din perioada celui de-al doilea război mondial, a unei experiențe unice — aceea a principalului nostru romancier.

Nu avem să regretăm decât un singur lucru : că, în consemnarea spovedaniilor și radiografiilor sale, scriitorul a fost în multe, prea multe momente, în luni la rînd, împiedicat de alte ocupații de a-și ține *Jurnalul* la zi, — sau n-a avut adesea atracția spre caietele care-l așteptau. Cunoștințele noastre despre el și despre lumea lui sînt astfel împuținate. Dar cele cîte ni se dau alcătuiesc mărturia unei experiențe unice, o cronică, o secționare transversală într-o lume pe care o știm numai sau aproape numai în ceea ce a vrut ea să ne arate : opera ei — nu și în ceea ce era ea în viața de toate zilele. Realistul, obiectivul Rebreanu ne arată cu exactitate și această față a lumii care, totuși, rămîne nuanțată prin ceea ce scrie, prin ceea ce ne dăruie, nu prin ceea ce ascunde.

MIHAI GAFIȚA

SENSUL LITERATURII LA LIVIU REBREANU

Nu sînt desigur cituși de puțin necunoscute opiniile lui Rebreanu cu privire la literatură. Scriitorul și le-a împărtășit adeseori cu limpezime, iar criticii și mai apoi cercetătorii le-au sistematizat și le-au analizat fără a pierde din vedere nimic din ceea ce rămîne într-adevăr esențial. Nu însă propriu-zis concepțiile literare ale lui Rebreanu ne interesează acum, ci sensul mai adînc și mai cuprinzător pe care marele romancier îl conferea literaturii și, mai în genere, creației. Căci fără îndoială un artist își caută și uneori își și găsește un sens cu totul propriu în actul ineputabil al creației. În raport cu acest sens, care exprimă o intuiție profundă și organică și totodată o propensiune invincibilă a ființei creatoare spre o finalitate care o justifică, ideile estetice nu sînt decît un fel de epifenomene explicative și bineînțelese ulterioare.

Pentru Rebreanu, literatura este în primul rînd creație de viață : „Pentru mine arta — zic „artă“ și mă gîndesc mereu numai la literatură — înseamnă creație de oameni și de viață (...)“

Creînd oameni vii cu viață proprie, cu lume proprie, scriitorul se apropie de misterul eternității. Nu frumosul, o născocire omenească, interesează în artă, ci pulsația vieții. Cînd ai reușit să închizi în cuvinte cîteva clipe de viață adevărată, ai realizat o operă mai prețioasă decît toate frazele frumoase din lume. Precum nașterea, iubirea și moartea alcătuiesc enigmaticele cele mai legate de viața omenească, tot ele preocupă mai mult și pe scriitorul care încearcă să creeze viața. Literatura rezultată din asemenea preocupări nu va mulțumi, poate, nici pe superesteticii ce savurează numai rafinările stilistice sau extravagantele sentimentale, nici pe amatorii de povestiri gentile de salon. Nici n-are nevoie. Literatura trăiește prin ea și pentru ea însăși. Durabilitatea ei atîrnă numai de cantitatea de viață veritabilă ce o cuprinde. O asemenea concepție demiurgică asupra sensului literaturii nu ignoră însă segregatia inevitabilă dintre artă și realitate. Opera nu îmbogățește într-adevăr domeniul vieții reale și de aceea nici nu poate face în fond vreo concurență stării civile, cum se consideră adesea cu o metaforă firește expresivă, dar nu mai puțin falsă. Opera creează o altă realitate, nu divergentă în raport cu cea dintîi, dar totdeauna esențială și sintetică față de ea. Este puterea artei, pe care Rebreanu a întrevăzut-o, de a zmurge realității primare a vieții omenești cotidiene adevărurile ei fundamentale și de a le exprima în formele cu totul proprii ale unei reali-

tăți fictive, omoloagă cu modelul ei, dar niciodată confundabilă cu el. „A crea oameni nu înseamnă a copia după natură indivizi existenți. Asemenea realism sau naturalism e mai puțin valoros ca o fotografie proastă. Creația literară nu poate fi decît sinteză. Omul pe care îl zugrăvesc eu o fi avînd și trebuie să aibă asemănări cu mii de oameni, cum au și în viață toți oamenii, dar trăiește numai prin ce are unic și deosebit de toți oamenii din toate vremurile. Unic, însă, e numai sufletul. Viața eternizată fără mișcări sufletești — realism“.

Intr-adevăr, realismul exprimă într-un singur cuvînt substanța noțiunii de artă pentru Liviu Rebreanu. Atenția acordată dimpotrivă stilului, scrisului „frumos“ cu orice preț, în dauna exactității și a proprietății expresiei, i se pare o trădare a sensului genuin al literaturii. Am stăruit cu alte prilejuri asupra opozițiilor semnificative dintre realism și artificialism și dintre viziune și stil. Nu e greu de admis că „marea nouătate“ a artei moderne a constituit-o redescoperirea convenției și a valorilor ei, în aspirația spre o expresie abstractă, stilizată, geometrică a spiritului noii epoci. În timp ce realismul se definește totdeauna printr-o disimulare (nu firește și printr-o negare, imposibilă în fapt,) a convenției în intenția de a crea iluzia autenticității, artificialismul modern își asumă, cu un anume stoicism, condiția, tinzînd a transforma o servitute sau în orice caz o limită a forței demiurgice a artei într-un titlu veritabil de noblețe și nu odată de supremație. Renunțarea programatică de a face concurență existenței se compensează prin orgoliul de a propune ordinii realului o lume nouă de obiecte fără analogie cu nimic, din considerentul unei creații pure, ex nihilo. De la această puritate, în fond utopică, pînă la deficitul de umanitate nu e decît un singur pas. Teoriile sau lamentațiile pe tema „dezumanizării artei“ își au originile mai îndepărtate în această circumstanță extremă și ca atare văduvită de orice orizonturi viitoare.

Judecat din perspectiva unor asemenea necesare discriminări de estetică și teoria artei, Rebreanu constituie fără îndoială cel mai caracteristic reprezentant printre scriitorii români al sensului realist, demiurgic al literaturii, în opoziție polară ireversibilă și categorică cu un anume sens al evoluției moderne. Nu e lipsit de rost să amintim aici, într-un asemenea context al comentariilor noastre, celebra diatribă pamphletară compusă de Arghezi împotriva lui *Ion*, sub titlul, elocvent el însuși, *Cum se scrie românește*. Pentru poetul pe atunci nu încă autor al *Cuvîntelor potrivite*, romanul confratelui său (totuși !) nu înfățișa altceva decît : „Platitudine de plăcintărie și mediocritate totală. Ochi mort, minte somnolentă. Un artist se spînzură și nu dă la tipar asemenea rezultate. Demnitatea literară îți impune un rol activ în spectacol, o atitudine în cuvinte, o frîntură în imagini, o iuțire și o abreviere lapidară, un ritm — o mie și una de sarcini pe care trebuie neapărat să le răstoarne scriitorul. Ceva să umble prin fundul cuvintelor, să le reînsuflețească, să le croiască un destin, să le stăpînească și să le comande. Limba nu poate să fie o magazie și un depou de unelte sterpe ca dicționarul, decît în cărțile proaste“. (În trecut fie zis, ironia soartei a făcut ca mai tirziu Arghezi însuși să fie ținta unor atacuri aproape similare de pe pozițiile mult mai radicale ale stilismului modern, formulate de Ion Barbu în *Poetica domnului Arghezi* și de Eugen Ionescu în *Nu*).

În numele căror idealuri irecuzabile, distincte se ridică Arghezi în rechizitoriul său a înțeles-o foarte bine Lovinescu, notînd pe marginea considerațiilor de mai sus : „dar aceasta e arta d-lui T. Arghezi, principiul subiectiv de la baza lirismului, sub indoitul aspect al poeziei și al pamfletului, care în poezie a dus la *Cuvinte potrivite*, iar în pamflet la *Icoane de lemn* și la *Poarta neagră*, adică la un realism caricatural, pe cînd, pentru fixarea atîtor hectare de umanitate, cu multiplele relații ale vieții cotidiene, a trebuit „vechiul mort“, lipsa de personalitate deformatoare, de plăcă receptivă a lui Rebreanu“. Nu putem stărui acum asupra complexității fenomenului arghezian care asociază într-o sinteză insolită artificialismul modern cu o anume viziune realistă, obținînd efectele estetice cele mai stranii și mai percutante. Reținem doar prezența explicită a antitezei dintre o concepție întemeiată pe ideea de stil și una ce se revendică de la autenticitatea viziunii.

Contestația modernă de tip avangardist și amendamentele ulterioare ale realismului ilustrat la noi de Rebreanu printr-o formulă de o puritate tipologică aproape desăvîrșită n-au izbutit să înlăture din conștiința literară românească sensul demiurgic al creației artistice. Literatura experienței și autenticității din deceniul al patrulea nu e decît o semnificativă și grăitoare recrudescență a aceleiași obsesii pe care autorul lui *Ion* a întrupat-o într-o operă nemuritoare.

Convingerea lui Rebreanu în superioritatea artei creatoare de viață proprie, în spiritul vieții reale, are la bază și o vocație a generozității umane, a acelei omenii despre care s-a vorbit de atîtea ori în legătură cu el. Artă nu este și nu poate fi un produs al jocului și al gratuității, ea exprimă „o nostalgie a eticului“ : „Dacă privești arta drept creație, trebuie să-i atribui și o valoare etică. Artă ca ușoară jucărie ar fi tot atît de incomprehensibilă ca și viața socotită fără rost. Artă n-are menirea să moralizeze pe om, evident, dar poate să-l facă să se bucure că e om și că trăiește, și chiar să-l facă om“. De aici obligația și responsabilitatea scriitorului de a acorda facultății sale creatoare întreaga demnitate ce i se cuvine, de aici necesitatea de a fi și de a rămîne sincer pînă la capăt în actul fundamental al creației : „Aici nu poate încăpea farsa. Artă e ceva prea serios ca să ne petrecem vremea cu jonglerii de bilci. Ca să conțină elementul valabil trebuie mai întîi să fii sincer față de tine și apoi față de opera ta. Orice lipsă de credință se va oglindi în cuprinsul înfăptuirii tale“.

La trei decenii de la stingerea din viață a marelui romancier, cuvinte ca acestea nu ni se par inactuale. Căci dincolo de variațiile și capriciile evoluției moderne, artă și literatura mare cu adevărat, adică artă și literatura umanității noastre celei mai adînci și mai revelatoare, continuă să se revendice și azi din realism, firește dintr-un realism superior și renovat ce nu ignoră niciodată valorile și mijloacele contemporaneității. Rebreanu nu e pentru noi numai un scriitor de geniu printre alții, el e un simbol al vitalității și al supremației realismului modern.

FLORIN MIHAILESCU

LECȚIA LUI REBREANU (OBIECTIV, SUBIECTIV, LIRIC)

Pentru că apariția lui Rebreanu în literatura română a însemnat cu adevărat o epocă nouă a prozei, o nouă viziune asupra scriiturii, un alt fel de proces al constituirii lumii fictive, o altă manieră scriitoricească, era firesc, cel puțin pentru început, ca receptarea să sesizeze mai cu seamă ineditul. Și ineditul însemna la Rebreanu: procesul acut de *obiectivare*, de construire a unui univers dincolo de subiectivism, dincolo de „eul profund“ al scriitorului, departe de orice tehnică a memoriei afective. Despre acest fenomen de obiectivare s-a vorbit foarte mult și cu îndreptățită luare-aminte. Nu aveam încă romancierul demiurg, acela care se izgonește pe sine din pagini, cel puțin aparent, pentru a lăsa drumul liber oamenilor ficțiunii sale, dar care în fond guvernează această lume din umbră, constituind-o într-un anumit sens și nu în altul; nu aveam încă romancierul atotputernic și atoateștiutor în prezența sa disimulată, ca o absență.

În general *obiectivarea* unui scriitor rămâne o problemă de convenție artistică și nu poate fi confundată cu *viziunea obiectivă* în absolut, care nu este proprie decât omului de știință, în nici un caz creatorului de artă. Discutată și disputată îndelung, problema obiectivismului este în artă neîndoios relativă. Însăși o sintagmă ca aceea de „viziune obiectivă“ închide în ea un paradox. Viziunea este a creatorului și în cazul scriitorului realist ea este viziunea *lui* asupra realității. Dar privirea creatorului nu este un microscop neutru și retina lui artistică nu poate fi sinonimă cu o lentilă de sticlă, oricât de netă ar fi o asemenea intenție. Viziunea *lui* asupra realității este o viziune inițial subiectivă și mai apoi obiectivă, prin deschiderea și concentrarea asupra obiectului și nu asupra sinelui. Dar acest lucru nu se poate realiza în afara datelor sinelui, a eului creator, ci tocmai în interiorul lor. Oricât de mare ar fi deschiderea privirii asupra lumii, rezultatul acestei priviri se întoarce și se ordonează în conștiința scriitorului care decide apoi să-l „comunică“ prin scrisul său receptării, adică oamenilor cu care se va stabili în timp și spațiu actul și deci *relația de comunicare*. Acesta ar fi un prim nivel subiectiv, pe care nu-l putem ignora și deci nu-l putem exclude din niciun proces creator. Dar există în procesul creației și un al doilea plan subiectiv și anume: cel al *selectției*. „Privirea“ artistului selectează din realitate datele din care se va alcătui

mai apoi universul ficțiunii sale. Nu există nici un fel de posibilitate a viziunii exhaustive și nici un creator de artă nu și-a propus așa ceva. Și aici nu este vorba de selectarea unei teme, care este la rîndu-i o opțiune subiectivă, ci de selecția operată în plin proces de *obiectivare* adică de deschidere și cuprindere a obiectului din afara sinelui, care apoi trecînd prin filtrul conștiinței, deci străbătînd în mod automat domeniul „eului profund“, se va transforma în creație exprimată și expresivă.

Toată această paranteză teoretică nu a fost generată de dorința de a relativiza capacitatea de obiectivare a prozei lui Liviu Rebreanu ci de a sublinia relativismul noțiunii în sine, aplicată la artă. Obiectivismul specific al autorului *Pădurii spînzuraților* nu își pierde nici una din valențele care l-au consfințit ca atare și care l-au instaurat ca nouă formulă a prozei românești.

Perspectiva creatoare a lumii lui Rebreanu nu este deci mai puțin obiectivă. Cu atît mai mult este important obiectivismul lui Rebreanu fiindcă parea să descopere nu omul ci oamenii, nu individul ci colectivitatea. *Ion* a inițiat această vocație, iar mai tîrziu *Răscoala* a pecetluit-o definitiv. De fapt, nuvelele pe teme rurale, judecate împreună, conduc deopotrivă la ideea de „monografie a satului“, dar, desigur, există nuveliști care nu au devenit niciodată romancieri. Ciudat este că o parte a criticii timpului îi refuza și lui Rebreanu calitatea de romancier socotînd, de pildă, *Pădurea spînzuraților* o nuvelă mai extinsă din care ar putea lipsi destule pasaje. Dar, cum bine se știe, erorile criticii nu sînt rare și lipsa de perspectivă le favorizează adesea. Numele lui Rebreanu, astăzi, se leagă indiscutabil de calitatea de mare romancier. Ceea ce nu se observase prea bine atunci este tocmai ceea ce impresionează azi: *construcția romanescă*, acea disponibilitate pe care o întîlnim la Rebreanu de a alcătui *rețele de destine*, mari structuri colective, care rămîn unități vii, procese vitale și în sensul acesta toate cele trei romane fundamentale se supun acestei ordini.

Ion este o „monografie a satului“ în care toate destinele se întîlesc pe undeva, se provoacă și își corespund, depînd cumva unele de altele. Dovada este că personajul cel mai puternic, *Ion*, este pînă la un punct victima „celorlalți“ și nu numai a lui. În *Răscoala* lucrurile sînt și mai evidente; acolo evoluția destinului individual își pierde absolut orice importanță. Fiecare destin în parte este o ramificație a marelui destin colectiv, moleculă în dinamica unui popor întreg. Nici măcar *Pădurea spînzuraților* nu este pur și simplu romanul unui individ, romanul unei crize de conștiință. Și aici conștiința este în fond o rețea de conștiințe, a unui amalgam de personaje a căror gîndire interferează, se dedublează, mai exact spus, se multiplică prin „ceilalți“. Teohar Mihadaș afirma într-un articol despre *Ion* următoarele: „În egoismul său tenace, *Ion* întîmpină egoismul feroce al altora. *Ion*, care vrea să fie și să aibă pentru sine, se luptă împotriva altor *Ioni* care au deja. E vorba de individualitatea veleitară operînd asupra unor individualități asigurate. Și moare în această luptă de la om la om“. Ni se par asemenea continuități și mai evidente în *Pădurea spînzuraților*. Locotenentul *Varga* reprezintă constant în roman prima fază a atitudinii lui *Bologa*: „datoria înainte de orice“, „dezertarea este o crimă“

afara spațiului, adevăratul lui loc negăsindu-se acolo. Ion și cortegiul lui de victime părăsesc scena și *echilibrul* se restabilește. Pierderea lui Ion este presimțită și cumva anunțată prin unele gesturi, prin câteva imagini vagi, printr-o privire sau printr-un act tragic. Când moare Ana se știe sigur că va muri și Ion. Același lucru, dar la alte proporții, se întâmplă în *Răscoala*. Circularitatea se manifestă printr-o „privire din afară“ (din București) asupra satului și se termină cu aceeași distanțare față de sat. Începutul încerca să prevestească dezastrul, sfârșitul pe-cetluiește câteva concluzii asupra fostelor tragisme. Ambele imagini se instaurează într-o atmosferă de forfotă lumească dezarticulată și dezordonată de pulsul misterios al timpului: „Glasurile se amestecau, se confundau, se pierdeau în zgomotul din ce în ce mai mare al lumii...” (*Răscoala*). Tonul este profetic, suspendând lumea într-un punct de incertitudine a mersului ei.

În *Pădurea spînzuraților* lucrurile sînt și mai clare. Mișcarea circulară suprapune aproape începutul și sfârșitul sub emblema spînzurătorii. De la prima pagină a cărții se intuiește nu numai circularitatea construcției ci și circularitatea tematică. Se știe cu precizie că Apostol va fi spînzurat, se știe aceasta din momentul în care atinge ștreangul cu mîna, apoi din apariția lui Klapka inițial ca „raisonneur“, în ochii căruia Apostol nu se poate uita, apoi din privirea lui Svoboda, privire care declanșează întregul destin al lui Bologa. Subiectiv ni se pare tocmai acest fel de a relaționa un destin cu privirea unui condamnat sau pur și simplu cu o „privire“ în care eroul se regăsește și pe care, și acesta este lucrul cel mai grav pentru el, nu o înțelege, dar care va avea rol de fatalitate. Din acel moment toată existența lui Bologa se va desfășura sub semnul acelei priviri, pentru clarificarea și înțelegerea ei. *Obsesia* nu se poate să nu fie socotită o atitudine subiectivă față de lumea pe care o creezi sub semnul ei, or, spînzurarea lui Svoboda are, pentru acest roman, valoarea unei obsesii. Ea se va transforma evident într-o metaforă a cunoașterii la capătul căreia Bologa și Svoboda nu vor fi decît ipostazele decalate în timp ale aceleiași atitudini. Pînă atunci, întrebările, incertitudinile, dedublările, toate conduc spre identificarea aproape inițiativă pe care autorul o așează ca o predestinare la începutul romanului său. Circularitatea are la Rebreanu, în sine, funcția și valoarea unei obsesii. Aceasta înseamnă că ea trece dincolo de „construcția“ romanescă însăși, în profunzimea texturii, în structura de adîncime a operei.

O a doua atitudine ce ni se pare subiectivă, în alcătuirea lumilor fictive ale prozatorului, este aceea de a încorpora ideea *izolării*. Spațiile vitale în care se desfășoară evenimentele sînt deosebit de concrete, autentice și veridice: ele se numesc *sat și front* (în cazurile comentate) și sînt constituite după toate rigorile scriiturii realiste, adică incluzînd descrierea, localizarea perfectă (nu chiar de natură balzaciană dar în orice oază definitorie) amănuntul semnificativ sau nesemnificativ vorbim poate de o natură „état d'âme“. Rebreanu nu devine prin aceasta un oarecare înfățișare romantică, de atmosferă, care ne-ar îngădui să vorbim poate de o natură „état d'âme“. Rebreanu nu devine prin aceasta un scriitor romantic și, evident, nici proza lui nu capătă un asemenea caracter, dar se poate desprinde de aici o tentă de subiectivism și mai

cu seamă una de lirism. Cum însă bine se știe, nici o convenție artistică nu există în stare pură, așa încît o asemenea trăsătură nu scade cu nimic realismul prozatorului. Altceva ni se pare mai important și anume faptul că, în ultimă instanță, spațiile acestea vitale, pentru că sînt circulare dar mai ales pentru că autorul are tendința să le rupă de exteriorități, de o așa numită „în afara lor“, sînt la un moment dat imaginate ca *izolate*. Izolate în primul rînd ca spații ale ficțiunii, izolate însă și în propria lor existență concretă, rupte de restul lumii. Satul lui Ion este un asemenea sat rupt de lume, pentru că el concentrează destinele *numai* în interiorul lui, în interiorul aceluia spațiu circular asupra căruia autorul se abținează. În *Răscoola*, unde o asemenea izolare este mai greu de conceput, ea există totuși sugerată printr-un fapt, anume: tăierea firelor de telegraf, care ar avea aici tocmai rostul simbolic de rupere de restul lumii. *Pădurea spînzuraților*, deși în mod concret conține chiar deplasarea pe două fronturi, pare că se desfășoară în întregime într-un „cerc“ înconjurat de sîrmă ghimpată, din care nu se poate ieși decît prin moarte. Este, de pildă, sugestiv faptul că nici după conștientizarea ororii pe care o reprezintă frontul, în afara acestui front Bologa nu-și găsește locul. Concediul de convalescență pe care îl petrece acasă, departe de „război“ este de natură să-l dezarticuleze și mai mult, să-i sporească inconsecvențele și incertitudinile. „Acolo“ însă, în spațiul închis al frontului se petrec adevăratele revelații din conștiința lui. Pentru că *izolarea* spațiului are ca directă consecință *închiderea* lui, atitudine *intenționată* de construcție epică, ni se pare și aici relevabil subiectivismul scriitorului pentru o asemenea opțiune deosebit de fermă.

Subiectivă ni se pare în fine la Rebreanu și una din atitudinile sale față de personaje și anume *ideea de pedeapsă* (desprinsă parcă din tradiția înțelepciunii spiritului folcloric românesc și mai aproape, din același Slavici pe care proza românească pare să-l poarte adesea ca moștenire). Personajele fundamentale din aceste romane „plătesc“ după strămoșeasca lege „faptă și răsplată“ și aceasta devine la Rebreanu o constantă. Astfel „plătește“ Ion moartea de om cu moartea sa, Nadina și Miron Iuga disprețul cu disprețul, Apostol Bologa spînzurătoarea (verdictul său în Curtea Marțială) cu spînzurătoarea (verdictul asupra sa din aceeași Curte Marțială). Și mai mult: oamenii aceștia (cu excepția lui Bologa, care se apropie de o oarecare înțelegere a propriului său destin) plătesc fără să „înțeleagă“, în totală necunoaștere a destinului izolat sau colectiv căruia îi aparțin. Opțiunea pentru această idee de „răsplată“ ni se pare simbolică și nu mai puțin subiectivă. Toate aceste accente subiective nu înseamnă oare chiar o includere a eului autorului în propria-i creație? Și da și nu. Da, pentru că ele sînt în mod cert atitudini subiective, nu, pentru că ele nu se includ creației ci o punctează de undeva din afara ei, din aceeași poziție consolidată a creatorului demiurg.

Ne-ar rămîne să vedem, pentru întregirea tripticului de trăsături pe care ni l-am propus spre sugerare, dacă există *lirism* în proza lui Rebreanu și nu sub forma stărilor lirice ale personajelor, ci un lirism camuflat și totuși resimțit ca al autorului însuși. Ni se pare mai întîi că ar exista, pe alocuri, o formulă aparte de lirism pe care l-am numi *lirism simbolic* sau *emblematic*; o asemenea prezență este mai clar

conturată în *Pădurea spînzuraților* și anume sub forma unor *metafore*: *spînzurătoarea* (stilpul sau copacul) asimilabilă morții și crucii, pe care autorul o așează pe aceeași linie de interferență dintre credință și tăgadă pe care o vom întilni, păstrînd proporțiile, în psalmii arghezieni. Crucea nu este pentru Bologa o adevărată credință ci un refugiu precar, prea puțin valabil. „Iubirea“, marea iubire pe care o profetizează, nu este iubirea lui Dumnezeu, ci marea iubire dintre oameni, marea iubire de absolut pe care o întilnește teoretizată în Cervenco, dar pe care o caută la rîndu-i cu o sete aprigă de cunoaștere, ca pe o dezlegare a unui întreg destin tragic la un moment dat, care nu este numai al lui, dar pe care ar vrea să-l înțeleagă. O altă metaforă a *Pădurii spînzuraților*, mai puțin extinsă dar nu mai puțin pregnantă, este cea a „*luminii reflectorului*“, acea lumină care nu se lăsa distrusă și care semnifica într-un fel lumina viitorului. Și cînd totuși reflectorul va fi distrus, cei ce o fac aveau să regrete; regretul acesta simbolic al luminii ni se pare o frumoasă și caldă imagine în economia întunecoasă a romanului.

În *Răscoala* există de asemenea embleme similare: una este *coasa* care cumulează în ea valențele muncii dar și ale revoltei, ale răzbunării, o altă metaforă este cea a *vestitorilor* înveșmîntați în alb care duc o imaginară poruncă de împărțire a pămîntului și care par niște semne ale cerului, insolite în duritatea romanescă a cărții. În *Ion*, *pămîntul* în-suși devine emblemă, simbol al vieții prin rîvnirea fertilității lui (sărutul lui Ion) dar și al morții, ca materie de integrare a destinelor distruse. (Ion va muri pe pămînt, iar morții în genere își găsesc acolo odihna). Un alt tip de lirism întilnit adesea în proza lui Rebreanu este o atitudine pregnantă *de milă* a autorului față de personajele sale cărora le construiește destinul tragic dar le și compătimizește din cauza lui. Milă reținută, compătimitire deghizată, care devin date tematice. Poate am putea numai această atitudine un *lirism tematic*, întii pentru că prozatorul pare să suprapună pe capul fiecărui individ două nivele de tragism: unul al existenței generale, la un moment dat, într-un anumit timp și spațiu, altul al tragismelor individuale, al zbaterilor fiecărui destin în parte care se adaugă zbuciumului colectiv. Această zbatere este cumva pusă în pagină deopotrivă cu durerea autorului pentru ea.

Mai există apoi un *lirism al personajelor* ancorate aproape toate într-o atmosferă de iubire tulbure, din care nu pot ieși. Un fel de predestinare a acestui sentiment de care fug dar nu pot scăpa (Apostol, Ion). Cercurile acestea care cuprind la diferite nivele personajele lui Liviu Rebreanu, conduc la ideea unei structuri concentrice în care oamenii sînt închiși într-un lanț al eșecului și al unei duble oprîmări: a existenței din afara lor și a spiritului lor lăuntric.

Ni se pare elocventă afirmația lui Rebreanu care dorea ca *Pădurea spînzuraților* să fie un „roman al sufletului“. De aceea proza lui Rebreanu poate fi și „poezie gravă a fluxului vieții“. Lecția lui Rebreanu rămîne lecția marii proze.

IOANA CREȚULESCU

AȘA CUM L-AM CUNOSCUȚ

Cînd am intrat în boema cafenelei literare din București Liviu Rebreanu începea să iasă. Il recunoșteam din desenele lui Iser, ale lui Steriade, ale lui Ressu și îl regăseam la Capșa alături de Ion Minulescu, de Mihail Sorbul, de Victor Eftimiu.

Ceea ce impunea la autorul *Pădurii spînzuraților* înainte de a-l fi citit și chiar de a-i fi făcut cunoștința era înfățișarea. Înalt, impunător, bine făcut, cu trăsături nobile, cu ochi de cea mai albastră puritate și cu păr de culoarea griului, felul lui de a fi și de a se comporta îi completeau caracteristicile de coborîtor din cețurile Nordului. Liviu Rebreanu avea însă triumful exterior discret, așa cum darurile sufletești le păstra ascunse. Nimic scripitor în conversația lui și nimic deosebit în atitudine. Într-o lume care se grăbea să vorbească și cît mai puțin să asculte, dacă n-ar fi fost impresionantele lui calități fizice ar fi trecut ușor neobservat. În realitate însă Liviu Rebreanu, atent la tot ce se rostea sau se uneltea în jurul lui, nu întîrzia să-și manifeste prezența printr-o intervenție care numai la început surprinsese. Avea un tel ardelenesc de a nu considera ironia drept calitate esențială a comunicării, de a asculta părerea altuia înainte de a-i răspunde și îndîrjirea unei tăcute credințe în om și în cuvînt. Dar toate aceste calități, fiindcă la el calități erau, dezvăluiau o fire sufletească deosebită. Liviu Rebreanu era ceea ce se înțelege în morală prin expresia de om „cu bunăvoință“ și o dovadă vie că uneori, foarte rar, e posibil să se scrie cărți bune cheltuind, în scrierea lor, bune sentimente. Așa l-am cunoscut cel puțin după 1930 cînd se întîmplase să-l întîlnesc prin redacții, prin săli de teatru și prin cafenele. Era epoca în care viața de familie îl cîștigase definitiv, cînd, fire casnică, se adunase de pe ulițe fericit că poate citi și poate scrie netulburat la masa lui de lucru. Cărțile publicate de soția ori de fiica lui (Fanny și Puia Rebreanu) ridică vîlul deasupra unui paradis care în apartamentul din București de pe Bulevardul Elisabeta sau în via din Muscel de la Valea Mare i-a îngăduit „să scrie imens zile și nopți în șir“. Un Rebreanu foarte puțin cunoscut, plin de duioșie și de căldură apare din aceste pagini de memorialistică indirectă, pagini completate în mod fericit de scrisori, de fotografii, de facsimile. Autorul lui *Ion* venise în București să-l vadă pe George Coșbuc, pe Mihail Dragomirescu. Aici legase cu timpul unele solide prietenii cu Emil Girleanu, Corneliu Moldovanu, Mihail Sorbul. Aici a intrat de voie, de nevoie în vîltoarea vieții literare. An cu an

însă căminul l-a cucerit, un cămin împodobit de prezențe feminine dar în care biroul, cartea, manuscrisul ocupau loc de frunte. „Jurnalul“ pe care competența și talentul lui Mihai Gafița îl pregătesc spre publicare va aduce desigur lumini noi privitoare la viața intimă a scriitorului și mai ales relativ la atmosfera literară a epocii. Rebreanu era discret în ceea ce privea mediul său familial și pentru mulți care l-au cunoscut pare surprinzător tonul sentimental și uneori dulceag al corespondenței cu cei de acasă. Dar această trăsătură a personalității scriitorului nu este mai puțin reală decât acelea care se defineau în viața publică. S-ar putea afirma chiar, într-un anume sens, că este mai legată de substanța operei.

Oricine avea prilejul de a întreține o conversație în doi cu Liviu Rebreanu trebuia să-și manifeste public surpriza. Într-adevăr, contrastul era violent între spectatorul în aparență absent al discuțiilor de redacție sau de cafea și omul care din fotoliu, de la biroul lui, printre cărțile și manuscrisele în mijlocul cărora trăia nu întârzie să desfășoare o arie puțin obișnuită de cunoștințe literare și o judecată critică de rară ascuțime. În zeflemistele și superficialele medii din localurile cu scriitori, Rebreanu când avea din întâmplare *cui* să răspundă, nu afla cu ușurință *cum*, adică modalitatea de a se face înțeles ca idee, fără excese de vervă sau de culoare.

N-am să uit niciodată impresia pe care mi-a lăsat-o când, vizitându-l acasă pentru un interviu și obișnuit cu inactualitatea confrăților săi de celebritate, am ascultat cu interes crescând tot ceea ce scriitorul și criticul se grăbea să împărtășească tinereții mele avide.

Se ghicea în felul lui de a vorbi familiaritate cu lumea presei literare, anii pierduți (sau cîștigați) în secretariatele de redacție și o cultură sistematică ținută la zi. Avea mereu aerul că vorbea pentru interviul lui ocazional și nu pentru marele public doritor să-i afle gândurile. De-altfel, Liviu Rebreanu detesta postura de „clasic în viață“ și se arăta mereu curios să afle ce gîndeau, ce citeau și ce simțeau tinerii din vremea lui. Nu puțini au fost aceia care, de la Dan Petrașincu și pînă la Eugen Jebeleanu, au mărturisit această atenție absolut dezinteresată a marelui scriitor de mult celebru, pentru încercările timide ale începătorilor cu har. Iar această atenție era cu atît mai prețioasă cu cît mai rară în jungla în care „maestrii“ se grăbeau să ceară cu anticipație contraserviciile. Între cele două războaie talentele au fost mult mai numeroase decît „caracterele“. Pe de altă parte scriitorii noștri celebri, aceia care se puteau număra pe degetele unei singure mîini, nu aveau o prea puternică vocație politică. În cadrul unui regim care le acorda printre altele și libertatea de a muri de foame ei au preferat să-și asigure posturi culturale mai mult sau mai puțin trecătoare, direcții de ziar, fie ele precare și cîteodată chiar o catedră de liceu dacă nu de universitate. Foarte mulți însă dintre acei care debutau strălucit și păreau să anunțe opere substanțiale se lăsau furați de actualitatea politicianistă sau ziaristică.

Pasionații scrisului literar lăsau impresia că se dezinteresează de controversile forului. Singură tentația unui supliment de mijloace materiale care să le asigure o retragere în turnul de fildeș părea să-i zdruncine. Dar partidele, nici ele nu acordau sinecure și „direcții“ fără

o minimă contravaloare morală. Totul urmărea să lege de regimuri, fie numai printr-o binevoitoare neutralitate, scriitorii de renume și fără „febră socială“. Vanitățile, interesele de moment și nevoile permanente duceau la un compromis între Politică și Cultură, iar fiecare schimbare în echipa de la conducere coincidea cu anexarea unui „condeier“ la operațiunile de fațadă.

Liviu Rebreanu a fost cîndva, dintre scriitorii noștri, acela care a păstrat mai multă decență în raporturile sale cu puterea politică. (Aceasta, fără să ținem seama bine înțeles de cazul absolut singular al lui E. Lovinescu). Ne obișnuisem să avem încredere în convingerile aceluia care scrisese *Ion* și dezamăgirile pe care ni le-a pricinuit au fost din această pricină mai dureroase. Ne reamintim cum revenirea lui Liviu Rebreanu la Teatrul Național, puțin timp după acordul de la Viena, ni s-a părut o concesie făcută Mareșalului. Un articol fulminant a exprimat mînia noastră de moment. Dar ideile adînci ale lui Liviu Rebreanu s-au arătat în realitatea lor patetică în discursul rostit la 29 Mai 1940 în ședința publică solemnă de primire a sa la Academie.

Ales într-un loc nou creat, scriitorul mărturisește din primele rînduri hotărîrea de a se prezenta „cu strămoșul său și al tuturor, cu țăranul român“.

Acest discurs al lui Liviu Rebreanu, tipărit de Academie împreună cu răspunsul lui Ion Petrovici nu conține adevăruri inedite, ci eterne. Dacă ținem seama de epoca în care a fost rostit, dacă știm să citim între rînduri și să ne oprim la atîtea accente justițiare ne dăm seama în ce măsură el a fost neclintit alături de cei umiliți și ofensați : „Pămîntul nostru are un glas pe care țăranul îl aude și îl înțelege. E sfîntul pămînt inspirator care ne-a modelat trupul și sufletul, care prin soarele și apele și munții și șesurile lui ne-a dăruit toate calitățile și defectele cu care ne prezentăm azi în lume. Pămîntul acesta parcă nici nu poate produce decît români. Astfel destinul pămîntului care ne-a născut și ne-a crescut a trebuit să comande și destinul dezvoltării neamului nostru. El ne-a impus multe veacuri de-a rîndul, o existență aproape vegetală, o existență de chinuri și de umilinți pe care numai țăranul o putea îndura. Cu cît se înmulțeau suferințele și treceau vremurile, țăranul român s-a îndărătnicit în răbdare. Dragostea lui de pămînt s-a învirtoșat. Țarina se amesteca neconținut cu cenușa și oasele înaintașilor, iar văzduhul se umplea cu umbrele și sufletele lor pînă în țării. Nimeni nu-l mai putea clinti din loc, nici o putere și nici o schingiuire“.

...Cîți au mai vorbit, în asemenea fel și într-un asemenea an de răscruce, despre țăranul român mai pieptiș decît acest stejar al literaturii noastre ?

N. CARANDINO

MORILE MELE

*Morile mele, oaze uitate departe
pe firul de-argint al apelor repezi ;
uruitul de pietre,
cascadele cupelor
și boarea de albă ninsoare
din inima griului.*

*Păduri de gorun trecute prin bardă,
coloane și grinzi
frecate în scoabe și cercuri
fremătînd în furtună,
mă calcă și-acum prin visuri,
pe dune pustii
sub cerul de lacrimă.*

CAII ESCADRONULUI

*Veneau spre mine-n galop
toți caii escadronului trei
alunghiți ca niște umbre de plopi
în amurg ;*

*veneau nechezînd,
copitele volbură
nărilor-n freamăt
sub o ploaie piezișă de stropi
de pămînt ;*

*veneau de departe,
de foarte departe,
pe uitatele drumuri
trecute prin moarte.*

CA FORTINBRAS

*Biruitõr soldat în urma morții
ca Fortinbras și eu voi da cinstire
celor căzuți sub bolțile de frig
în Elsinorul bîntuit de patimi.*

*Din cupe voi vârsa în vînt otrava
iar săbiile în venin muiate
le voi purișica în jar de ruguri
și le voi așeza pe totdeauna
în panoplia zorilor sclipind de raze.*

*Și-acele vechi cohorte de fantome
ce bîntuie prin somn fără astîmpăr
voi porunci să fie puse-n lanțuri.*

VLAICU BĂRNA

MIHAI RALEA

S-au implinit zece ani de la moartea lui Mihai Ralea, o personalitate pe care cultura română contemporană o revendică în numeroase sectoare ale sale în care omul de litere și gânditorul a adus o contribuție originală și în același timp dintre cele mai substanțiale. Poate că tocmai această lărgime de orizont și varietate de preocupări, mergînd de la cele pur artistice la cele de om de știință în sensul riguros al termenului, să fi contribuit la tulburarea imaginii de ansamblu a omului de cultură încă nu îndeajuns de fixată. Mihai Ralea e un nume pomenit totdeauna cu stimă, dar mai ales în evocări și recapitulări generice și mai puțin pentru actualitatea acțiunii sale. Poate că scriitorul — destul de nepăsător el însuși față de soarta scrisului său — să nu fi beneficiat de cea mai fericită formă de editare a operei sale și publicul e încă în situația de a-l descoperi. Să nădăjduim că recenta ediție de *Scrieri* inițiată în 1972 de editura „Minerva“ va îndeplini acest oficiu.

Mihai Ralea oferă într-adevăr, pînă la un punct, imaginea înșelătoare a unui spirit de mare mobilitate și inteligență, exercitîndu-se mai mult decît aplicîndu-se asupra unor probleme prea felurite. Literatura îl revendică însă cu îndreptățire pentru activitatea sa de critic literar și de eseist, în acest din urmă gen el dînd pagini de mare originalitate și impunînd un stil. Această reușită a fost ea însăși de natură să întunece în parte alte merite ale sale. Este drept că Ralea n-a fost un observator și un cenzor susținut al producției literare din vremea sa. Era un critic de autori preferați și de teme predilecte. Contribuția lui nu e de a impune valori și de a pune ordine, ci de a reveni și a adînci. E un creator de puncte de vedere noi cu privire la o operă, ca să folosim formula lui memorabilă, fericit pusă în practică în primul rînd de el însuși. E un critic al maturității unei culturi, un critic de a doua instanță, care-și duce acțiunea pe un teren fecundat de spiritul altora și ca un rod al unei atmosfere de „dialog“ între spirite, de acceptare a unui înalt joc al inteligenței.

Dar și acest merit, poate prea recunoscut, al autorului *Perspectivelor* și *Atitudinilor* a făcut ca altul, întru nimic mai prejos, să-i fie oarecum trecut ca vederea. Acțiunea lui la conducerea *Vieții românești* a însemnat una de importanță „directivă“, dar nu în sensul comun al cuvîntului, ci de reorientare a revistei pentru a putea face față unei situații istorice schimbate. Rolul jucat de el la marea revistă nu e

încă bine determinat de istoria literară imediată și e exact opus aceluia a unui simplu degustător de literatură și de subtilități ale minții. Ralea a contribuit sigur, dacă nu a determinat de-a dreptul, la lărgirea cercului acestei publicații în sensul cuprinderii tot mai ample a tot ceea ce era nou în literatură.

Dar Ralea a fost și un polemist și un luptător. În ciuda mării mobilități intelectuale, el a fost un consecvent, un tenace ilustrator și apărător al unui democratism din ce în ce mai radical, care în anii puterii populare l-a condus firesc spre partidul comunist. Activitatea lui publicistică de mai bine de patru decenii nu trădează nici o ezitare în această privință, ci numai o perfectă continuitate.

De-altminteri, spiritul radical era tocmai caracteristic gânditorului care nu a fost numai un scriitor delectabil, așa cum s-a spus mai totdeauna, ci și unul deloc confortabil. Scrisul lui nu frapează prin „duritate“, ci printr-un fapt de acuitate, acesta fiind nucleul în jurul căruia el încheagă o demonstrație și riscă o generalizare. E o modalitate care cere o experiență a gândirii, pe care Ralea o pretinde și o presupune totdeauna din partea interlocutorului și de aici o situație a întregii discuții peste un anumit prag al inteligenței în care violența pare a se estompa.

Pasiunea la el trebuia ea însăși să respecte legile inteligenței și, posedându-le în egală măsură pe ambele, luptătorul a știut să dea această formă originală acțiunii sale, pe care nu o vom înțelege bine și nu o vom prețui cu adevărat dacă nu-i vom divulga în primul rînd natura atât de complexă.

ALEXANDRU GEORGE

nu unul *confuz*, se desparte de ațiția epigoni ai săi care, neînțelegînd această distincție, folosesc simple „*asociații de cuvinte sau de imagini*“ în locul unei alcătuirii „*întemeiată pe corelații și aluzii, pe înrudiri de sens...*“

Tocmai în legătură cu acest aspect al liricii noastre să ne întoarcem la Ștefan Nenițescu. Potrivit observației de mai sus a lui Al. Philippide, o vedere rapidă, necontrolată și mai cu seamă neinformată ar deduce imediat că poetul recent antologat s-ar putea defini drept un adept ceva mai substanțial și mai înțelegător al lui Ion Barbu. Ar fi o eroare din cele mai profunde. Ștefan Nenițescu a început să scrie mai înainte de Ion Barbu, în orice caz cînd acesta din urmă nu se găsise încă pe sine. Însemnătatea faptului n-ar trebui să scape istoriografiei noastre literare. Iată, bunăoară, aceste versuri din volumul *Vrajă*, care cuprinde poemele lui Ștefan Nenițescu, scrise în 1919 și 1923: „*Își taie luna ultimul pătrar, / gălbie, din onixul bolții, / în care își înfîșe colții / ca de mistreț sau palid chihlimbar*“. Ultimul vers îndeosebi amintește izbitor de cunoscuta factură a lui Ion Barbu, pe care, însă, acesta o va adopta evident mai tîrziu. Prima impresie devine absolută certitudine la lumina analizei aplicate asupra unei asemenea alcătuirii. Este aceea în care apropierea de sensuri își încheagă eliptic coerența pe plan interior, iar nu în ordinea topică și lexicală. Colții nu pot fi de mistreț sau (de) chihlimbar, ci fie, să zicem, de mistreț sau de lup, fie de fildes sau (de) chihlimbar. Poetul, însă, nu mai explicitează verbal ideea, așa încît să reiasă cele două funcțiuni distincte ale prepoziției *de*. Dimpotrivă, cu o extremă economie de mijloace, atinge direct sensul, fără tot acel ceremonial retoric și cu mult prea ocolit al frazei corect alcătuite, ceea ce ar dizolva esența inefabilă a poeziei în angrenajul exterior al gramaticii. Este întocmai vederea care va călăuzi și arta poetică a lui Ion Barbu, vedere, însă, ilustrată de Ștefan Nenițescu *avant la lettre*.

Desigur că în poemele inedite din *Exerciții de tăcere* poetul va merge către o progresivă și tot mai intensă încifrare. O mare parte din acele poeme au fost scrise după apariția *Jocului secund*. Totuși, la fel de absurd ar fi să vorbim și acum de o „influență“, cînd cea mai firească explicație în această privință, ar da-o continuarea amplificată a unei tendințe proprii, prin care am văzut că Ștefan Nenițescu îl precede pe Ion Barbu.

Dar nu numai în factura poetică, ci și în unele conținuturi comune de trăire, autorul *Exercițiilor de tăcere* apare mai înainte de cel ce ne-a lăsat *Joc secund*. Ne gîndim la fondul, intravertit, de *narcisism* al ambilor poeți. Ștefan Nenițescu este primul liric de structură autistă din literatura noastră. Iată, tot din volumul *Vrajă* (1923): „...*Eu mă pîndesc pe mine /.../... Eu sunt a mea robie.../ De ce nu se desprinde / păianjenul din carnea umbrei mele !! Și-aș vrea să mor ca să mă uit puțin / vampir ce nu mai are pradă*“. Pe acest auto-vampir îl vom recunoaște abia mai tîrziu, luînd chipul de *sfînt trup și hrană sieși* al celui ce *rupea din el*, al barbianului *Hagi*.

În sfîrșit, decantarea tipică a complexului narcisic în motivul *oglinzii* se vede iarăși ilustrată de Ștefan Nenițescu cu o apreciabilă anticipare față de Ion Barbu. Tot în *Vrajă* vom descoperi inițial dezolanta

semnificație relevată de actul răsfringerii în sine. Il surprindem pe omul ce se caută în propria oglindă, și nu află altceva decât un exasperant duplicat al propriei căutări: „*De ghizdurile puțului mă razim, mă plec asupra ghizdului cel scund. / În șlefuitul gol rotund / răsare ca-n oglindă-ntunecată / privindu-mă, o față-ndepărtată / misterios zîmbind și-iscoditor*“. De aici, de la începuturile sale, poetul își va dezvolta evoluția în tot acel amplu ciclu al *Cintecelor pentru Narcis* din *Exerciții de tăcere*, unde oglinda devine *ecou al ochilor*. Această subtilă sugestie sinestetică nu mai există pentru sine, ca la simbolisti, ci, părăsind planul sensorului, deține, de astă dată, funcțiunea de intensificare a unui pur registru cerebral: „*Ecou al ochilor, care de mine / altcum, căci nereînceput mă mîntui, / același cînd pe mine eu mă bîntui / făcînd-o lumea-n mine să termine*“.

Am ales dinadins acest exemplu mai recent pentru a demonstra pe text că nici după apariția *Jocului secund*, ermetismul narcisic al lui Ștefan Nenițescu nu provine întru nimic de la Ion Barbu, ci dezvoltă, într-o progresivă încifrare, propria sa factură prebarbiană din *Vrajă*. În trei din cele patru versuri de mai sus eul poetului se afirmă invariabil prin cuvîntul *mine* (*de mine... pe mine... în mine.*) La Ion Barbu nu vom întîlni decât foarte greu asemenea inflexiuni subiective pe plan formal.

După cum se vede, chiar și din același unghi de trăire, distincția dintre cei doi poeți se reliefează continuă și fără echivoc. Ion Barbu se relevă a fi cu mai multă artă filtrat, mai puțin direct declarativ decât Ștefan Nenițescu. Narcisismul său rezultă din sugestia desăvîrșită — matematic de exactă — desprinsă dintr-un ritual simbolic. Cunoșcînd cheia unei asemenea oficerii, pătrundem în incinta marii sale poezii. Dincolo, însă, de această mare poezie nu întîlnim altceva decât — transpus pe fondul unei gnose de extracție neoplatonică — fondul global consacrat al narcisismului.

Ștefan Nenițescu, deși inferior lui Barbu ca poet formulat, în sens inițiativ, și, îndeobște, ca putere de obiectivare, se dovedește superior acestuia prin volumul sondajului interior. Poetul *se pîndește* continuu, pătrunzînd pînă și inflexiunile lăuntrice infinitesimale ale unui Narcis prins în propria capcană a ființei sale. Printr-o inedită dinamică introspectivă, el descoperă cei mai diferențiați indici de variație în-lăuntrul trăirii narcisice, atingînd, sub acest aspect, un grad al intensității dissociative cum rar se poate întîlni chiar în poezia universală. Ștefan Nenițescu rămîne prin excelență analistul liric al narcisismului, deși analiza sa are loc tot prin mijloace concentrate și extrem de sintetic încifrate.

Această aplicare laborioasă pare a fi stimulată și de extinsul interval în care poetul și-a preumblat asiduu oglinda în propria sa ființă. Putem urmări, de aceea, și o marcată evoluție, nefixată, ca la alte cazuri similare, într-un unic focar, într-o statică încremenire, a trăirii narcisice. Ea se modifică odată cu „*anii*“. În tinerețea sa, în *Vrajă*, am văzut că narcisismul este o circumstanță apăsătoare (*eu sunt a mea robie... și-aș vrea să mor ca să mă uit puțin*). Mai tîrziu, însă în *Exerciții de tăcere*, păstrînd aceeași pasiune scormonitoare, atitudinea poetului se modifică, fundamental. Narcisismul devine indiciul suprem al demnității, al lucrului împlinit prin el însuși, *arcuit în sine*, așa cum

apare în poema *Caligrafie*: „O clipă orice val e-oprit / și-i arcuit în sine, / mărgean de-argint, argint Narcis mândrit, / oprit ca să decline / vocal...“ De aceea, apăsarea nu mai provine de la robia propriului eu, ci de la divizarea și disjuncția acestui eu, ce-i fărâșește și-i îndepărtează „oglinza“ interioară pe care poetul, de astă dată, o dorește.

Este vorba de o neașteptată noapte care-l desparte de sine însuși. Ea se află, însă, inclusă tot într-însul, în ființa sa, devenită sieși „răspîntie“. Rezultă, astfel, unul din testele cele mai originale și mai adînc personale ale narcisismului, acela în care poetul, rob, de astă dată, de destrămarea propriului eu, ar vrea să revină la vechea robie a oglinzii întregi, ceea ce-l face să se caute pe sine în noaptea tot a sinei: „Noaptea e-n pasul meu, / însumi răspîntie-mi sunt. /.../ Mi-e dus pe ape cîntecul departe / l-ascult și tremur, nesimțit mă-mparte / plutirilor, să simt prin dor de mine / cum mie hăul nopții mă desparte“. Departe de-a afla aci „simple asociații de cuvinte sau de imagini“, care aproape că nici nu pot fi întîlnite, descoperim una din cele mai grave și mai subtil complicate intuiții introspective cunoscute de lirica noastră.

Prin aceste subtilități de fond, Ștefan Nenițescu se relevă ca un poet dificil. Constatarea este, însă, incompletă, și reclamă o nouă precizare. Ștefan Nenițescu mai este un poet dificil fiindcă nu exprimă sensuri, ca alți lirici cerebrali, nu le exteriorizează după ce au fost gîndite, ci se situează în inima sensurilor, în viața lor intimă. De acolo el nu ne vorbește, ci se mulțumește să asculte și să ne facă și pe noi să ascultăm circulația secretă a gîndului.

Laboratorul său lăuntric este o uscătorie a cuvintelor, ceea ce înseamnă cu totul altceva decît un *sterilizant* al lor. Dimpotrivă, le reduce, prin această operație, la cimpul lor nevăzut de „tăcere“, deci de esență. El supune cuvintele unei progresive acțiuni de *uscare*, pînă cînd elimină din ele orice urmă *lichidă*, de umflare inconsistentă cu efecte zgomotos imagistice. Este tocmai opusul acelor „simple asociații“ verbale, ce ne dau neplăcuta senzație de prea multă *umezeală*, însușire care ne face să simțim alterarea lor rapidă. În lumina unei asemenea constatări uscăciunea lui Ștefan Nenițescu ne imprimă o reconfortantă certitudine, aceea că poezia sa rezistă, și nu se poate corupe. Această uscăciune a cuvintelor le face chiar să nu mai fie cuvinte propriu zise, să se preschimbe în altceva, nici în pure *expresii* de sensuri, ci mai curînd în acele *tăceri* de sensuri, care constituie mediul unde ele își duc ascunse *adevărata* existență: „Stă singură părerea. Nu mai pare / nimic. Iar foamea-mi de nensuflețire / s-a despărțit de orice despărțire“. După cum se vede, cuvintele se neagă întreolaltă în calitatea lor de cuvinte (*părerea* — nu... *pare* *nicic*, *s-a despărțit de... despărțire*), dar se conjugă subiacent în circulația lor intimă și mută de *sensuri*.

În denudarea lor de specificul verbal curent, în inflexiunea lor lapidar-enigmatică, ce cheamă imediat tăcerea reculegerii îndelungi pentru a le pătrunde, ele s-ar adevca perfect ca inscripții pe piramide, pe esența uscată a pietrelor milenare.

Cu asemenea calități Ștefan Nenițescu se integrează în registrul sapiențial al poeziei. Este tocmai ordinea la care participă exercițiile sale de tăcere. Poetul s-a supus unei mari rigori, implicite în orice exercițiu de natură spirituală. Și nu este rigoarea magului ermetic, în

sensul lui Mallarmé, care, dimpotrivă, ipostaziază „cuvîntul“, puterea lui autonomă, ci aceea a „înțeleptului“, care ipostaziază „tăcerea“. Așa se și explică de ce Nenițescu excelează în poezia cu caracter gnostic. Faptul se relevă îndeosebi în acele două serii de precepte scurte și încifrate, care constituie laolaltă ciclul „rubaiurilor“ și acela al „proverbelor“. Iată un exemplu din primul ciclu : „*Pe oameni închisoarea lor i-ascunde ; / și-o poartă ei cu sine orișiunde, / răsună cînd vorbesc, să li se pară / că s-a-ndurat vecinul și răspunde*“. Aceeași acuitate sapiențială, mereu trează, rezistentă la iluzii, se precizează și în al doilea ciclu gnostic, al „proverbelor“. Vom da și de aci un exemplu : „*Cit răzbași dormind, / somnul ți-l alungi. / Lași făgăduind, / sufletului dungii*“. Ștefan Nenițescu lasă, însă, nu „dungii“, ci întipăriri din cele mai temeinice în lirica noastră.

Așa cum am menționat la început, acest poet al „tăcerii“ s-a înconjurat el însuși de tăcere. Discreția sa aproape că n-are egal în literatura noastră. A trăit în perioada celor mai mari poeți români după Eminescu, fără să se știe că și el este unul dintre ei, ba chiar fără să se știe că este poet. A creat și chiar a publicat pînă la un timp laolaltă cu aceștia, însă ca o apariție insulară. De aceea, spre deosebire de Arghezi, de Bacovia, de Ion Barbu, de Blaga, el n-a avut și nu are nici un adept în lirica noastră.

Ca atare, consider publicarea *Anilor* în 1973 ca un necesar act de dreptate. Cu aceeași intenție am așternut și eu rîndurile de față. Îmi dau seama, însă, că nu este destul pentru a se cunoaște cu adevărat cine este Ștefan Nenițescu. Creația sa reclamă o monografie mare, în adevăratul înțeles al cuvîntului, așa cum s-au consacrat atîtea și strălucirilor săi contemporani. Cel chemat să o facă este fără îndoială Dinu Pillat, singurul „specialist“ în materie. Fiindcă nu știu dacă s-a gîndit pînă acum la această dificilă întreprindere, n-aș dori să pierd prilejul de a-i sugera gîndul meu. Cel care a scris atît de pătrunzător despre Ion Barbu, ar aduce cu certitudine lumina de care cultura noastră are nevoie și în cazul paralel, dar complet distinct, al lui Ștefan Nenițescu.

EDGAR PAPU.

IEDERA

*Păcatul ei
Fiind fără urmare,
Și somnul ei —
Tăcută sfărîmare,
Și dorul ei —
Aproape nepăsare,*

*Cu hărnicii de plantă
Care n-are
Decît un zid,
Pe zid e călătoare.*

PENTRU CAII CARE FUG

*Pentru caii care fug
În amurg și în amiază,
Prelungind un ham de rază,
Destrămîndu-se din plug,*

*Pentru caii triști și buni
Mirosind a iarbă caldă,
Lumea asta, și cealaltă,
Lumea sfinților străbuni,*

*Să deschidă o livadă
Cu trifoiul plin de must,
Mersul lor venind îngust,
Să nu-l strice, doar să-l vadă,*

*Și să-l guste, și să-l soarbă —
Rouă, ramură și spice,
El mereu să se ridice
Ca o nebunie oarbă.*

*Cai cu gleznel subțiri,
Negri cai, ca niște miri,
Răsplătită fie firea
De sjiala altei firi.*

SEMN DE APĂ

*Și mi se pare iar,
În umbra mea ești tu,
Veghîndu-mi gura
Care spune NU.*

*Impinsă simt că sunt
Din loc în loc,
De semnul tău de apă,
Nenoroc.*

*Aceste șiruri scrise —
Turn de calm,
Sunt nori de ploi închise,
Psalm.*

*Dar, ca să se asculte,
Sufletul redă-mi
Nesperiat de multe
Vămi.*

*De vorbe ne vom teme
Că ne-ngroapă.
Dă somn, de la o vreme,
Vărsatul semn de apă.*

CONSTANȚA BUZEA

ÎNTRE INFERN ȘI NOSTALGIA PARADISULUI

Laurențiu Fulga e, fără îndoială, unul dintre scriitorii noștri reprezentativi. Una dintre „vocile“ cu timbru specific, identificabil ca atare într-o literatură dominată de fascinația diversității în unitate, a personalizării viziunii. Țintind mereu abordarea unei problematice prin ea însăși majoră, de interes larg uman și, nu mai puțin, etern, măcar ca formulă metonimică, adânc determinată și condiționată istoric. Semnele figurează încă în volumul de debut, *Straniul paradis*, apărut în 1942, când autorul parcurgea teribila experiență a războiului, cunoscând așadar, realitatea unui alt fantastic decît cel imaginat nuvelistic, ca adevăr metafizic. E fantasticul condiției existențiale așezate sub amenințarea morții concrete, a eroismului despozdobit de aure, a răului, a gloanțelor, a foamei, a lagărelor. Fantastic din care se vor naște principalele opere scrise de Laurențiu Fulga în anii postbelici. Începînd cu drama inedită *Ultimul mesaj*, continuînd cu *Eroica* și *Steaua bunei speranțe*, romane de inspirație autobiografică, în care, pe fundalul evenimentelor legate de război, se arcuește tema supraviețuirii, a opțiunii, a nevoii de cunoaștere interioară, a lucidității politice. Discutabile ca realizare artistică, asemenea unor tentative dramaturgice de inspirație mitică, istorică sau contemporană, ca *Meșterul Manole*, *Ion Vodă cel cumplit* sau *E vinovată Corina?*, ele au meritul de a ne revela universul obsesional din care vor izbucni cele două capodopere ale prozei lui Laurențiu Fulga: romanele *Alexandra* și *Infernul* și *Moartea lui Orfeu*, ambele onorate cu prestigioase premii, și, mai ales, cu o remarcabilă audiență în rîndurile cititorilor. Romane răscolitoare prin modul original de reprezentare a lumii. A unei lumi controlate de spectrul tragicului. Identificat în metafore cu ecou mitologic și în destine particulare supuse unui regim inconform năzuințelor interioare. Laitmotivul e, în amîndouă, relația viață-moarte. Scoasă de sub arcada speculațiilor filosofarde, gratuite prin propriul lor statut. Trăită, dimpotrivă, la nivelul absolutului, ca adevăr cu infinite implicații. Relație conferind celor doi termeni valoare de contrast antinomic. Echivalînd cu antiteza bine-rău. Într-un context străjuit de setea umană de fericire niciodată satisfăcută integral. Fericire care rămîne mereu un ideal, un scop, cu orizonturi scäldate în iluzii și vise. Confundată cu ideea de dragoste împlinită, de liniște, de pace. Imposibilă însă în condițiile cînd umanitatea parcurge drumul incertitudinilor fatale, iar armele decid soarta indivizilor și a colectivităților. Eroii din *Alexandra* și *Infernul* traversează tocmai

o atare situație — limită. Când, practic, timpul se concentrează în clipă, când totul e amintire și imprevizibil, când orice devine, la nivelul paroxismului, eveniment cardinal. Când visul poate avea neșansa de a fi strivit sub bombe, logicul de-a fi destrămat prin ilogic, iar acesta din urmă de-a fi instituționalizat ca realitate curentă. De unde, psihologic, intensitatea trăirilor, oscilația între teluric și serafic, între sensual și sublimare, între refulare și defulare, uluitoarea poftă de viață a protagoniștilor, straniețea atmosferei afective, jocul capricios al reacțiilor. Într-un cuvânt, riposta esenței umane inalienabile, de structură, de regn, de conștiință, dată Morții. În accepția acesteia de soluție nenaturală, aberantă. Aspect cu atât mai tulburător cu cât protagoniștii sînt ostași, deci mînuitori ai armelor, antrenați, prin forța împrejurărilor într-un conflict care nu se consumă în dueluri intelectuale, ci sub deviza desfigurantului „homo homini lupus“. Adică a războiului. Metaforic, a infernului. Mai exact: a celui mai de jos strat închipuit de mintea omească drept loc al nefericirii. Loc căruia Dante îi opusese cercurile celeste, luminate de figura angelică a Beatricei, intruchipare a frumosului desfăcut de servituți, a candoarei. În romanul lui Fulga, rolul Beatricei e jucat de Alexandra. Ființă de o complexitate care, spre a invoca tipologii celebre, evidențiază însă cînd caractere desprinse din tragediile antice, cînd eroine celebrate de Petrarca sau Eminescu, cînd neveste adultere, cînd soții fidele, cînd logodnice virtuozose. În sensul că fiecare erau își are Alexandra lui. În preajma căreia se eliberează de contingent, dăruindu-se sieși. La temperatura pasionalului. Țintind ieșirea din infernul terestru. Cu toții avînd, indiferent de circumstanță biografică, nostalgia paradisului. A împlinirii adamice. Ideea de infern guvernează și *Moartea lui Orfeu*, sfișietor roman de dragoste refăcînd în versiune modernă mitul Euridice. Idee exploatată aici în dublu sens. Atestînd, prin meditațiile eroului la catafalcul iubitei, dar mai ales prin degradingolada propriului eu, starea de disperare sufletească în ordin subiectiv și obiectiv umană. Dar și pe cea, prin gestul final, de acceptare abulică a variantei mitologice în care infernul, lăcaș al umbrelor, nu e neapărat văzut din perspectivă punitorie. Noutatea cărții lui Laurențiu Fulga nu constă însă doar în atât. Operînd cu simboluri, demonstrația vizează în fapt problema artei. A raportului dintre creator și operă. Dintre el și realitatea stimulatorie. Problema inspirației și a capacității de reprezentare estetică. Eroul e sculptor. Atelierul său reproduce în ipostaze multiple chipul Horației. Transfigurînd realul. Moartea modelului obsedat însemnează moartea artei înseși. Dispărînd obiectul, dispare și demiurgul. Acesta conștient că din nimic nu se poate naște decît nimic, iar din imposibilitate orice, în afară de valoare. Ca și *Alexandra și Infernul*, ca și o excelentă nuvelă, cu inflexiuni fantastice cum e *Doamna străină*, metaforă și ea a morții tutelare, romanul consacrat condiției lui Orfeu stă sub unghiul unei viziuni fundamentale tragice, definitorii. Tragic din care nu se desprinde concluzia pesimistă. Ci semnificația eroică, în înțelesul plener al cuvîntului, pe care îl are viața. Ca adevăr. Ca structură. Ca memento. Ca realitate contradictorie. În toate planurile. Pe toate portativele. Eroic, în zarea căruia, spre a folosi o metaforă desprinsă din limba lui Laurențiu Fulga, veghează „steaua buneii speranțe“. Altfel spus: certitudinea salvării finale. Din-

colo de eșecurile individului, biruie specia. În confruntarea dintre bine și rău, viitorul aparține normelor umaniste. Clădite pe principiul firesc al dragostei. Ca forță invincibilă a naturii înseși. Fantasticul interior investigat de autorul *Straniului paradis* în toate scrierile sale, nu e decît universul parareal al nebănuitelor, dar adînc autenticelor existențe cotidiene. Dezvăluite în consecință. Prin destine de excepție. Prin evenimente și ele senzaționale. Și unele și altele îndemnînd la reflecție. Pentru că ne regăsim, potențial, în ele. Ca eroi. Și în ipoteza Alexandrei și a lui Orfeu. Și ca ideal și ca real. Și ca viață și ca moarte. Dar mai ales ca vocație a supraviețuirii. Autodepășindu-ne, prin efortul de a anantiza sentimentul infernului, ideea de Rău.

AUREL MARTIN

Din „Istoria literaturii române“

LUCA ION CARAGIALE

Modernismul poetului Luca Ion Caragiale, cosmopolit și ostentativ, în versuri libere adaptate civilizației contemporane, iroric tratînd sentimentele, pe o linie comună cu F. Aderca, Adrian Maniu sau Ion Vinea, la începuturile lor, e pe cît de abundent pe atît de crispat tributar lui Ion Minulescu, mai convingător fiind în momentele cînd nostalgia blindă scaldă îndrăselile formale : „*Fără să vreau, îl confundam / cu Horia, Cloșca și Crișan / și alții care muriseră pentru noi, / ca de pildă, Isus sau alți eroi. / În ziua aceea mi-am închipuit și eu / că sînt, ca Tudor Vladimirescu un erou, / și de aceea am urmărit / motanul roșu, șiret și somnoros / care se pitula în calea părăginită din dos. / Spre seară însă l-am uitat*“ ; cînd simplitatea contribuie la adîncirea afectivă : „*Sînt dimineți cu întristări ușoare și copilărești, / cu străzi, înguste prin cartierele sărace*“ ; cînd imaginea insolită e prinsă cald în curata melancolie : „*Și noaptea de zăpadă la geamuri stînd să moară, / Sînt zările mai triste ca piersici putrezite*“. Cerul cuprins de furtună apare într-o viziune nesilit temerară : „*Deodată crude străluciri / de-alamă și de-ogîndă / incendiază iarmarocul tot, / și-un răget de fiară plictisită / despică așteptarea*“ ; cuvintele mari ori sentențioase topindu-se în apa tulbură a unui simțămînt de a cărui tonalitate lirică sufletul pustiit se umple : „*Banal și searbăd / ca un decor de tragedie, / peste oraș clocește / convenționalul farmec / al nopților greoaie și adînci / de vară*“. Autentic, atare ponderat modernism nu se mai teme de clasicitățile formei : „*Și-n gîtul ca tulpina unei lacustre flori*“ sau „*Cum au plouat de-a rîndul trei zile cenușii, / E sufletul ca drumul, murdar și-ntunecat. / Găinile umflate, prin curți, s-au strecurat, / Și-au spintecat cocoșii văzduhu-n glasuri vii*“. De fapt, asemeni marelui său părinte, ori fratelui său Matei, poetul se impune ca un dăruit și acerb îngrijitor de cuvinte. Dacă matein sună „*acra tînguire*“ a preoților și nemilostivul geamăt al corului „*strepezit*“ din *Prohodul Domniței*, iată cadențele dolorificului extaz somptuos, ce amintesc de autorul *Pajerelor* : „*Să nu-mi spui că-ntristarea îmi tremură pe pleoape / Și gura-mi de durere zîmbește-mbătrînită, / Ci lasă desnădejdea să crească liniștită / Ca nuserii-n podoabă pe înverzite ape. // . . . // O să-ți destram povestea durerii ce-nflorește, / Inaltă și trufașă, cum pururea sporește / Și nu cerșește vremii netrebnică uitare*“ sau „*De mi-ai vorbi acuma-n tăcere și-nserare, / Mi-ai spune-ncet că toamna în frunze line plînge, / Că vița se agață în aripe de sînge, / Și viața e aceeași și*

trece-n clipe rare // ... // „Și lasă doar durerea ca sfetnică să-mi fie, / Că dînsa știe numai trecutul să-mi învie / Și să-mi șoptească vorbe de blîndă împăcare“.

Urmînd calea deschisă simbolismului românesc de către Mace-donski, poetul *Stanțelor* se caracterizează în primul rînd prin incarnatul floral al versului, cu substanță lirică proprie, avînd ca antecesorii în acest sens pe Ștefan Petică și D. Anghel, iar ca spirite congenere pe Mihail Celarianu și Virgil Gheorghiu. Sorgintea unei astfel de sensibilități e bine înțeles grădina, cu îmbălsămările ei covîrșitoare: „Și albi sînt trandafirii ca laptele și ceara, / Și ard în singe alții cu inima de jar, / Și unii-nvineții sînt cum este-adesse seara, / Și unii-s parcă negri și au miros amar“, grădina, al cărei produs decorativ intră în componența ambianței intime: „Pe masa mea de lucru un Budha gros și mic, / În piatra-i vișinie și astăzi tot rînjește; / Stingheră-o gențiană în vas se ofilește, / Și peste masă-atîrnă brocatul venetic“; ori de unde privit, interiorul confortabil sugerează delicateți horticoale: „În vreascu-n care focul își încrețește viața / Au flăcările glasuri viclene și subfiri, / Și cum, neodihnite, își pîlpîie roșeața, / Par trainice, ușoare și-ncinse înfloriri. // Sînt flăcări ce mîngîie văzduhul lung și-alene / Și-s flăcări ce se urcă în sprinterî săgeată; / Tremurătoare-i una ca un fior de gene / Și alta-nțelenește ca-n singe incheșată“. Chiar în natura liberă, coalescența mitologică atribuie prejmuirii florale decorativitatea parcurilor: „Pe piatra de pe munte, masivă în tăcere, / Furnicile, în soare, viața își trudesc; / Prin iarbă-n juru-i isma și măghiranul cresc, / Și-n liniște se pare că vremea-nceată pierе. // Subt piatra albă care e-nvinețită-n dungi, / De mult un faun poate își doarme veșnic somn, — / El care fu pădurii cucernic și-ager domn, — / Și-o nimfă poate-l plîns cu bocetele-i lungi“. O melopee lacrimală străbate versurile, conform structurii sensibile a poetului; prin ochii săi, primăvara transpare pluvios: „Și dragostea și vîntul, îmbrășișate, plîng, / Cărarea se despoaie de frunze în noroi, / Și-n zgomotul mărunț al neîncetatei ploii / Izvoarele posace în bocete se plîng“. Inmirezizarea fericită a toamnei: „Pădurea-mbălsămată de mușchi și de rășină, / Și cu mirosul dulce al frunzelor uscate, / Ce troienesc cărarea, ușoare și crispate / Și cu lichenu-n salbă pe pietre în rugină“ nu poate înșela declinul: „Sînt frunzele bogate ce-n toamnele de-aramă / Se-aprind și fac o faclă din orișice copac, / Și ard puține zile, și-apoi se țes năframă / Peste pămîntul umed și de-nfloriri sărac. // Sînt morți așa mărunte de viespi și de lăcuste / Subt zările senine și largi, sînt morți înguste / Ce-și troienesc risipa de-a lungul pe pămînt“. Din toate acestea, lirismul scoate și o filozofie a vieții, ca o înțelepciune vegetală, consemnată cu atîta fragilă rigoare lăuntrică în stanțele *Soartei împăciuite*: „Să nu ceri înforirii decît o zi de vrajă / Și las-o, ofilită, să piară pe pămînt; / Subțirea-nșiorare a unedului vînt / Primește-o-n plină față, ca trecătoare mreață. // Și dacă veselia în ochii tăi sclipește, / Tu nu gîndi că trece atîta de grăbită, / Ci taina-i cu nădejdea ușoară și-nso-rită / Tu soarbe-o-n bună pace, cînd viața îți zimbește. // Și dragostei nu-i cere decît o amîntire / Înaltă de durere din patimă-mpletită, / Și nu-asculta ce spune nemernica ispită / Cînd te gonește după vicleana fericire“. Remarcabila valoare a *Stanțelor* rezidă nu în originalitatea lor, nici în sporul artistic al modalităților lirice românești, în mersul ei is-

toric, ci în însăși existența lor desăvirșită pe acel plan macedonskian rafinat odorant, pe care s-au înscris poeții noștri interesant medii, de la Ștefan Petică la Mihail Celarianu. Monotonia incantatorie a ritmurilor încărcate de grădini răbdător ticluite, însă fără prețiozitate, redau o simțire adevărată, cu magia sa personală, identificind sufletul unui artist.

În proza din *Nevinovățiile viclene* (micul „roman“ scris în colaborare cu Ioan D. Gherea), unde sobrietatea extraordinară a expunerii — o simplă relatare fără adjective, fără mimată poezie de culori — acoperă mărunte fapte psihologice, trebuie căutat aportul lui Luca I. Caragiale la evoluția literaturii române. Nuanțata observație pe terenul îmbobocirii erotice adolescente împrumută acestei proze, atît ca mijloace de realizare cît și ca unghi de cercetare, un loc aparte în epica noastră.

I. NEGOIȚESCU

C r o n i c a l i t e r a r ă

AUGUSTIN BUZURA ȘI „ȚĂRUȘII TEMPORO-SPAȚIALI“

Cel de-al doilea roman al lui Augustin Buzura, *Fetele tăcerii**, a avut nevoie spre a se desfășura de nu mai puțin de 590 de pagini îndesate. Ca să folosesc chiar genul de aproximare al autorului, voi spune că *undeva, cumva* e o nepotrivire și o probă de inconsecvență. În privința aceasta, *Absenții*, primul său roman, se mulțumea — pentru a epuiza analiza stării de „absență“ a eroului — cu un spațiu ceva mai modest: doar 270 de pagini. Pe distanța de la o carte la alta, așadar, o proliferare apreciabilă a cuvântului, a discursului, a discursurilor, chiar, pentru că și de astă dată ceea ce numim acțiune, fapte, e mijlocit de întinse monologe ale unuia sau altuia dintre eroi, încastrate în supramonologul — confesiune la persoana I — al principalului erou problematic sau numai problematizant. Critica, educată, mai ales de la „noul roman“ încoace, în spiritul muceniciei și al unui soi de auto-pe-depsire, a reacționat neașteptat de blînd în fața prea multelor pagini neocolite de monotonie și chiar de secetă, și mai ales în fața jargonului infatigabil — proiecția din adînc a unei anumite simplificări — adoptat, practicat de scriitor. Dar dacă în primul roman, în care se făcea caz de dedublare, de labirint și se vorbea despre frică și greață (pe semne: *angoisse* și *nausée*), despre ochiul cefalic și despre obsesii (în număr de trei), lucrurile se mai explică prin profesia protagoniștilor, cercetători psihiatri, încît sîntem dispuși să iertăm unele maniacalisme (întilnești la tot pasul în roman formule greu digerabile, ca „faza de remisie a durerii“, „sentiment negativ aglutinant“, eroii simt nevoia de a se „fixa pe anumite coordonate definitive“), în cel de-al doilea roman erorile de acest fel sporesc la proporții exasperante, prin ridicarea numărului analizatorilor de la unu la patru, ba chiar la opt. Romanul întreg pare de aceea tradus într-o pășărească imposibilă, într-unul din acele limbaje destinate probabil roboților viitorului, combinație de tehnologie seacă și de formule orale, de expresii familiare sau argotice (brambu-reală, nu mă bag, pus pe liber, mă fac praf, plus că etc. etc.) programate în cascadă, pentru a mai înviora comunicarea. „Trei anunțuri nu le integrasem în chinuitoarea serie de variante“ — își reproșează un personaj, călcînd parcă pe oue, neînțelegerea unei situații. Același, mai departe: „Pe mine, drept să-ți spun, nu m-a interesat el, cît fenomenul

*) Editura Cartea Românească, 1974.

al cărui vector era, îl urmăream și pe el pentru a-mi preciza coordonatele fenomenului“. Sau, în fine, hotărîndu-și linia de urmat: „Voi încerca totuși experiența să mă adun, să mă îngrămădesc cu toți țărșii temporospațiali posibili“. Nu altul e modul de a reflecta al eroului principal, tînărul gazetar Dan Toma, despre sine, despre propriile trăiri și proiecte de viitor, despre raporturile cu semenii. Iată-l analizîndu-se în același stil pretențios-rigid, care adăpostește în sînul lui, ca pe singurele ființe îngăduite, plictisul și lehamitea: „De altfel, pînă la intrarea în gară nu trăisem o clipă măcar cu impresia că sînt implicat în poveste, mă exclu-deam, ea nu ținea de mine, nu mă viza, cu toate eforturile, practic, nu reușisem să mi-o *adopt*, să mă implic, mă simțeam mereu alături, tîrit“.

Ariditatea, informul, abuzul de hiperintellectualisme de coloratură existențialisto-structuralisto-psihanalitică ce trec în ochii prozatorului drept expresia inciziei analitice, au desigur o explicație, poartă un nume. Ele se cheamă spontaneitate rău înțeleasă, profesionalitate scăzută, dezinteres tezigist pentru cauza recepției specifice a scrisului, al cărui rol se vede limitat la suma de adevăruri dezbătute. Bineînțeles că dezechilibrul scrierii poate fi urmărit și în straturi mai adînci ale narațiunii și nu numai, strict, în obișnuințele catedratice ale vorbitorilor, din care, de altfel, se pot da nenumărate mostre, una decît alta mai gustoase. (În treacăt amintesc că, molipsîndu-se parcă de felul de a vorbi al bărbatului ei, ziaristul, profesoara de engleză Melania izbucnește la rîndu-i: „Dar mi-e milă aprioric de tine...“). Dar vorbind de un dezechilibru mai profund, am admis implicit că edificiul autorului nu mai e simplă schiță pe hîrtie, el are verticalitate, volum, există în virtutea anumitor indicații, dintre care cele privind gravitația și rezistența materialelor par a fi fost luate cît de cît în seamă. Nu voi vorbi și de armonie, ritm, capitol, se pare, încă necunoscut prozatorului, căruia dacă i se poate aduce un elogiu nemeritat, acesta ar consta în identificarea amorfului fără vîrstă cu ideea de dizarmonie modernă, ea însăși, cum se știe, un *stil*.

Fețele tăcerii e totuși un roman, și dacă nu sînt de acord cu Nicolae Manolescu care-l consideră „un foarte bun roman social“, mă situez hotărît în tabăra celor încrezători în destinele talentului lui Augustin Buzura. De fapt, destule din defectele scrisului său le-am întîlnit și la alții, bunăoară la Al. Ivasiuc, cel din primele romane. Între timp a apărut *Apa*, indiciul unor importante modificări în arta prozatorului și, evident, un *bun roman social*, bun tocmai pentru că, eliminînd ergoteria fastidioasă, autorului i-a rămas timp și pentru laturi pînă atunci neglijate. Ca și Ivasiuc al începuturilor, Buzura reușește în fragmentul epic (de multe ori oarecare) și ratează în tentativele de a dovedi și despica, de a urmări sinusoida unor modificări, localizate prea strict în cerebel. Și tot ca la Ivasiuc, romanul său se clădește pe un hiat, pe absența unui liant organic între epicul propriu-zis și ceea ce ține de evaluare, de comentariu, discurs. Procedarea lui Ivasiuc era totuși mai abilă, deși nici așa ferită de primejdia demonstrativului. Numeroase porțiuni însămintate cu epic spărgeau din loc în loc monotonia peisajului, pe cîtă vreme greoiul Buzura ne lasă, chiar și în cel mai trepidant episod, la discreția reflexelor considerative ale personajelor sale, dintre care două, ziaristul amintit, dar mai ales personajul-victimă Carol Măgureanu, din care am citat din belșug, întrec măsura. Dramaticitatea ca

stare naturală a romanului, tensiunea, neprevăzutul, felul cum absurdul hotărăște adesea linia unor destine, apoi o anume pondere a realului, fără nimic convențional, fără escamotări, autenticitatea crezurilor de viață care se înfruntă, mai mult ghicite sub crusta limbajelor impuse protagoniștilor, sînt toate acestea nu mai puțin totuși garanții că scriitorul poate mai mult, că anotimpul împlinirii sale n-a trecut.

Cartea adoptă tehnica romanului în roman, fără ambiția de a inova și a străluci în această direcție. (Asemănarea flagrantă dintre felul de a vorbi al eroilor-intelectuali surpă de la sine orice pretenție de acest fel). Romanul „prezentului“ îl are în centru pe gazetarul Dan Toma, tânăr dezabusat, cu psihologie de „furios“, din pricina ambiției rutiniere în care lucrează, unde lozinca „așteaptă, nu e momentul“, pare a fi chiar linia de conduită. Tot din romanul contemporan fac parte ceilalți doi protagoniști, Radu, viitorul său socru, stabilit la țară, și Carol Măgureanu, descendentul unei vechi familii din partea locului. Fost muncitor, apoi activist, acum pensionar, Radu trăiește decepția de a se vedea izolat, ocolit chiar de foștii colaboratori. O întâmplare, incendierea casei, poate fi folosită, crede orgoliosul bătrîn, ca pretext de a smulge niște reparații morale, un fel de recunoaștere publică a meritelor trecutului, odată cu vestejirea adversarilor săi ireductibili, Măgureni. O anchetă pe cont personal întreprinsă de gazetar, căruia Radu îi ceruse sprijinul, duce la dezvăluirea cauzelor aprigei dușmăanii, și odată cu aceasta începe romanul trecutului, reconstituit mai ales din mărturiile alternate ale celor doi. Acțiunea de colectivizare, desfășurată cu două decenii în urmă în condiții aparte în satul Arini, datorită în special unei bande de teroriști care intimidă satul, n-a fost scutită de aspecte tragice, printre altele moartea violentă, imputată lui Radu, a celor doi frați ai lui Carol, ajunși printr-o fatalitate să fie identificați cu teroriștii. Carol, la rîndul său, scapă cu prețul claustrării ce-și impune, stînd vreme de cîțiva ani într-o ascunzătoare, în casa părintească. „Dușmani“, după o optică simplificatoare ce nu stă să discearnă, Măgureni sînt — priviți dintr-o perspectivă mai senină — victimele propriului individualism, mult prea trufaș conștient de valorile pe care le include, și de aceea exasperat de autoritate și exasperînd-o totodată. Mai slab luminat, chiar expediat e interstițiul apreciabil de timp care desparte cele două epoci. În acest interval, aflăm, Radu a îndeplinit și funcția de președinte al gospodăriei de el înființată, iar bătrînul Măgureanu a ajuns să fie unul din oamenii de bază ai ei, dar autorul nu mai găsește energie și timp pentru a sonda și aceste etape noi din devenirea eroilor, încît starea lor de spirit, cu inerentele rudimente, e cea din momentul rupturii. Rana, la ora confesiunii, e mai vie decît oricînd.

Păreră mea e că autorul a greșit cînd, intuind (nici nu era greu !) că *înlesnirea* de a umple un mare număr de pagini i-o asigură desbaterile și-a împînzit romanul cu intelectuali, tot creiere unul și unul. (În privința aceasta el e totuși într-un anumit progres față de acei confrăți ai săi — *Vara oltenilor* stă mărturie — care puneau pe țărani în postura retorilor de decadentă, de a despica la nesfîrșit firul în patru). Așa se face că în satul Arini densitatea de orășeni pe kilometru patrat este extrem de mare, în timp ce, ca să poți întîlni țărani adevărați (a se vedea discuția întîmplătoare a ziaristului cu un țăran-miner, în

autobus) trebuie să faci drumul spre oraș. Consecința acestei procedări este investirea cu atribute de peste necesități a lui Carol Măgureanu, intelectualul de elită, personaj cam neverosimil, cu statut incert, și care uzurpă de fapt locul adevăratului pilon, Măgureanu-tatăl, ținut mai în umbră și de aceea devenit el însuși neverosimil. Mult mai real și mai viu, poate pentru că își are bine precizat locul, și de altfel singurul personaj de bază cu adevărat credibil, exceptând unele situații comentate cu exces de prevenire, e Radu, adeptul metodelor de autoritate, dar nu dintr-o filozofie prestabilită, ci pentru că viața s-a purtat la rîndu-i dur cu el, iar istoria mai nouă, la edificarea căreia participă, nu-l răsfășă. El este mai presus de toate o piesă funcțională rezistentă la uzură, destul de rudimentară, a cărei mișcare e controlată strict de presiunea energetică a forțelor în luptă, care nu-i lasă nici un răgaz de contemplare, de alegere. Scriitorul nu-l idealizează, și tocmai de aceea profilul lui e mai personal, conturul mai distinct, dar îl confruntă greșit — opunîndu-i-l pe Carol Măgureanu — cu niște valori care sînt ale ieșirii din timp. Prin aceasta Buzura și-a simplificat mult sarcina, simplificînd în același timp. Adevăratul termen de opoziție putea fi, cum am arătat, bătrînul Măgureanu, deținătorul vechilor valori ale lumii sătești care suportă presiunea istoriei, dar în roman colectivizarea se face parcă fără țărani, iar noii lumi ieșită din convulsii se rezervă un rol de fundal. Din cauza aceasta și concluziile filozofice ale scrierii — titlul: *Fețele tăcerii* e chiar o metaforă de morală practică — sînt deduse cam abstract, cam abrupt, fără rădăcini foarte trainice în fapta narativă. Pentru ziaristul Dan Toma, căruia protagoniștii i se confesează, construind în contrapunct un capitol de adevăr, cu inerențele parțialități care invită cu atît mai mult la ascuțită meditație, la *acutizare* (ca să mă păstrez în terminologia cărții), *tăcerea* molcuță devine de acum înainte sinonim cu lașitatea și oportunismul. Cu totul alta e tăcerea ca *uitare*, simțită de masa țărănească, în efortul ei de înaintare, ca singurul climat indicat pentru schimbare. Despre cîte au fost nu are rost să se mai vorbească — par a spune în sobrietatea lor înțeleaptă oamenii pămîntului. Își amintesc, glosează, se agită cei care, ca Radu, trăiesc orgolios sentimentul izolării, sau cei traumatizați, de felul lui Carol Măgureanu. Ei sînt frații siamezi, „niște siamezi afectivi“ uniți laolaltă prin ură, unitate de tensiuni depășită printr-o nouă sinteză dialectică. Scena finală cu autobusul mergînd spre oraș, în care cei doi se întîlnesc fără putință de reconciliere, și din care Dan Toma, ziaristul, coboară brusc, lăsîndu-i rănilor lor deschise, e și ea un simbol al despovăririi, al refuzului de a privi înapoi: „Încet, calm, la semnul meu, cursa a plecat mai departe, zdrăngănînd pe drumul vechi, desfundat. Am rămas cu spatele spre mașină, singur, drept, la cruce de drum. Mi-am propus să nu mă mai uit înapoi. Stăteam nemișcat, asemeni unei statui compacte, dure, de sare, fără să mă simt totuși statuie de sare.“

„...fără să mă simt totuși statuie de sare“... E o bună definiție a artistului, care întîlnind trecutul, pune în actul său luciditate, dar și participare, vibrație. Privirile însă le are ațintite spre viitor. Augustin Buzura se găsește la jumătatea drumului spre programul său.

C ă r ț i • O a m e n i • F a p t e

● EFEMERUL ȘI SUBLIMUL. — Poate unul din cele mai semnificative articole de autocaracterizare a publicisticii sale este cel publicat de Călinescu în revista *Lumea* (18 nov. 1945) și intitulat *Publicul cere*. „O revistă — spunea el — e un organ de cultură care face deosebire între *stradă* ca noțiune a planității și *lume*, ca concept al adincimii”. Luînd ca punct de plecare accidentalul, imediatul, ochiul maestrului știa că trebuie să vadă mereu întregul. „Azi” era pentru el o continuă racordare cu trecutul și o punere de premise pentru viitor, „nu o clipă zbîrcită” cum se exprima atît de plastic altundeva. Sau, altfel spus, deși pornea în articolele sale publiciste întotdeauna de la faptul cotidian, uneori banal, Călinescu n-a pierdut niciodată din vedere „soarele absolutului”.

Firește, secretul înobilării accidentalei constă în viziunea care îl asimilează. Din acest punct de vedere, seducătorul volum de publicistică (*Gilceava înțeleptului cu lumea*, 2 Minerva, 1974) ne captivează prin felul în care faptul curent, cotidian se integrează unei perspective intelectuale de amploarea celei călinesciene. Adică nu evenimentul în sine, nici sistemul de idei al maestrului, dacă ar fi văzut de asemenea în sine, ne interesează atît, ci tocmai impactul dintre aceste două realități: una interioară și spirituală, alta externă, dar semnificativă tocmai prin raportarea la dimensiunea interiorității. Actualul, în aceste condiții e valorizat prin reflectarea lui într-o axiologie.

Mi s-a părut poate, pe alocuri, citind acest volum, că surprind uneori o dorință ingenuă de a „poza”, de a arăta Lumii și ipostaze mai puțin bănuite, care pot să adauge „farmec” unei personalități intelectuale atît de solid articulate. Impresie de o clipă, care se corectează spontan. Demersul spiritului călinescian este, în orice direcție, atît de profund, încît orice „poză” se convertește imediat în „vocație” superioară. Inteligența, malițio-

zitatea, surisul genuin, încruntarea de o clipă, poziția practică sau predispoziția speculativă, ironia intelectuală, curiozitatea neodihnită pentru tot ce aparține realului, toate aceste fațete ale spiritului îi erau proprii și organice lui Călinescu. Mobilitatea și polivalența aceasta scormonitoare, vioiciunea aceasta nestăpînită ar fi putut, în lipsa unui sistem adînc, să ia calea unui plan al aparențelor, a unei multilateralități înșelătoare. Nimic din toate acestea. Călinescu a fost un „înțelept”, a cărui profunditate se revela nu numai în „viteza” reacțiilor sale, ci în primul rînd în calitatea acestor reacții. Ea era, întotdeauna, de natură spirituală, superioară.

E impresionant să constăți cît de complex a înțeles acest mare intelectual care a fost Călinescu, apartenența artistului la viața cetății. El deriva această apartenență din poziția angajată, neprivilegiată pe care și-o asumă geniul în cadrul efortului unanim: „Între Michelangelo și pietrar nu este deosebire în această lume a materiei. Firește, este una, valabilă în absolut. Michelangelo era un pietrar de geniu. Pentru asta, Michelangelo, nu și-a părăsit o clipă mentalitatea lui de breslaș”. Marele artist, gîndise Călinescu, creează în chip necesar în mijlocul evenimentelor, dînd viziunilor ieșite din efemeritate sigiliu transcendent.

Oricît de fragmentare ori caleidoscopice ar fi reacțiile intelectului călinescian în aceste scînteietoare pagini, ele mărturisesc întotdeauna prezența ascunsă a *sîntezei*, a sistemului de valori. În ciuda spontaneității derutante, a fragmentarismului său debordant, Călinescu era întotdeauna, să nu uităm, un mare savant. Avea adică *viziunea întregului* chiar atunci cînd răspundea unor tineri consultanți ai rubricii fiziognomice, sau cînd explica cititorilor „ce este zahărul” ori se ocupa de animalele decorative. Marele său spirit universitar cra la antipodul absolut al oricărui diletantism parțial și pulverizant. Undeva (*Lumea*,

6 ian. 1946) spunea: „Autodidact este acela care nu citește literaturi, nu citește autori, ci cărți” (...) „Eu de mult nu mai citesc nici cărți, nici autori. Eu citesc literaturi (s.n.). Adun monumentele unei literaturi a cărei limbă o cunosc într-un dulap sau pe dușumea, le așez pe toate cronologic, apoi o iau de la capăt și citesc... literatură. Emoția e indidicibilă și profitul, incalculabil”.

Îmi imaginez o posibilă apropiere între „năzdrăvănie” și „înțelepciune”, între paradox științei și aplicație fundamentală și regăsesc imaginea lui Călinescu pe o linie ideală, care asemeni filozofilor sufi sau zen, traversează, deopotrivă, abso-lutul și banalul, efemerul și sublimul.

CEZAR BALTAG

● ANTOLOGII ȘI CRITERII. — Antolo-giile apărute, printr-o coincidență, aproape în același timp și realizate de Dinu Pillat (*O constelație a poeziei române moderne* — Editura Cartea românească, 1974) și respectiv de Laurențiu Ulici (*Multum in parvo* — Editura Enciclopedică, 1974) își propun, printr-o selecție riguroasă, sinteza momentelor lirice care au atins excelența în poezia noastră interbelică. Poeții antologați sînt aceiași la ambii autori: Tudor Arghezi, G. Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga, B. Fundoianu, Adrian Maniu, Ion Pillat, Ion Vinea și V. Voiculescu. La Dinu Pillat selecția poeziilor e precedată, pentru fiecare poet, de note biobibliografice sobre, concen-trate, dar nu lipsite de date inedite (ori-ginea numelui Arghezi etc.), și urmată de unele „mărturisiri” despre poezie ale poe-ților respectivi, de o bibliografie selectivă și de o suită de texte critice, de la E. Lovinescu pînă la cele mai recente contri-buții.

Dinu Pillat nu se dezmente nici de data aceasta. Intervenția personală în întoc-mirea aparatului biobibliografic și critic este și aici discretă, preocuparea lui fiind aceea de a oferi cititorului obișnuit de poezie, dornic de lucruri clare și defini-tive, un îndreptar suficient pentru infor-marea și orientarea sa. Însă datele bio-grafice și indicațiile de bibliografie pot servi și specialistului, într-o primă in-stanță. În ce privește textele critice mai recente, este instructiv de observat că ele sînt mai nuanțate, mai detaliate, cu un cîmp de observație și de motivare mai larg, dar nu modifică fundamental vizi-

unea critică a contemporanilor asupra unui poet sau altul. Mai mult, metoda de interpretare și valorificare rămîne predominant estetică, de la Lovinescu pînă azi, tentația unor metode și pers-pective mai noi, ca structuralismul sau psihanaliza, fiind aproape cu totul ab-sentă. Oricît de numeroase și de înde-părtate în timp, intervențiile critice, în măsura în care pot fi considerate astfel, nu sînt de prisos, iar noile intervenții nu fac inutile ci doar completează pe cele mai vechi.

Selecția poeziilor, operată de Dinu Pil-lat, a fost făcută nu atît cu gîndul de a reprezenta personalitatea poetului, cît mai ales de a ilustra o anumită preocu-pare, o anumită direcție, o anume vocație spiritual-metafizică a poeziei noastre din perioada respectivă. Pe lîngă piesele ant-ologice prin tradiție, el a reținut poeme mai puțin cunoscute, care dau poeților, în unele cazuri, un vag aer inedit și care-i apropie, dincolo de formule și de temperament liric. Au fost lăsate în afara antologiei unele piese celebre (*Ritmuri pentru nunțile necesare*) care, în convin-gerea autorului, nu răspundeau perspec-tivei adoptate.

În ansamblu, antologia sa are o ținută „clasică”, disimulat impersonală, chiar și acolo unde amprenta autorului este in-discutabilă, adică în selecția poeziilor.

Dimpotrivă, antologia lui Laurențiu Ulici are un aer adesea ostentativ insolit. Izbește disproporția dintre comentariile sale și textele critice, mai mult simbolice, selectate cu intenția evidentă de a-i con-firma punctele de vedere. Interpretările critice ale lui Ulici au aici un stil excesiv de avîntat și un caracter mai mult ful-gurant liric decît analitic. Selecția poezi-ilor, în schimb, este mai bogată și relevă, într-un mod mai nuanțat și mai complex, personalitatea fiecărui poet. Însă caract-erul acuzat personal al antologiei este și aici vizibil, mai cu seamă în eliminarea unor poezii consacrate ca definiții, de pildă *Testament* și *Blesteme* de Arghezi.

Oricît de cuprinzătoare, o antologie ră-mîne totuși o imagine trunchiată și oare-cum dezumanizată a unui poet și a unei perioade lirice. Pentru cunoașterea lor e nevoie de întreaga operă și de tot, sau aproape tot ce a produs epoca. Cei doi cri-tici au urmărit să ilustreze nu epoca, ci realizările ei majore, unul din perspec-tiva unei idei directoare, celălalt, din aceea a personalității poeților. Numărul autorilor selectați în acest scop ar fi putut, cu riscul diluției, să fie sporit, dar

exact literatura și valorile; chiar „balzaciene” — acordarea acestui epitet e un act critic — nu sint, cum le consideră autorul, pasajele cam licențioase din *Insemnările zilnice* ale lui Maiorescu (p. 513—514). Deși intitulată „roman cronologic”, cartea nu este un „roman” (poate un film; sau este, dar numai la nivelul lecturii, adică poate fi citită ca un roman, nu al scriiturii, unde se decide tipologia literară. Acest bildungsroman, (ca să acceptăm și să completăm terminologia dată) este, înainte de toate, o lecție exemplară de morală. Drumul afirmării și sensul contestărilor, travaliul zilnic, nomadismul perpetuu, galeria gazdelor, rațiunea (și modul foarte divers) al prietenilor și adversităților, relațiile sociale, totul se abstractizează treptat ca pînă la urmă să nu deslușim decît semnificația însăși a condiției umane. Cartea începe cu data de 1 Ianuarie 1866, cu momentul afirmării marelui poet, cînd putem vorbi de o personalitate creatoare. Deci nu omul îl interesează pe autor, ci personalitatea, cită vreme renunță la perioada de absență publică. Ori — și acesta era sensul obiecției de mai sus asupra excesului de factologie — din cartelese mai clar individul, nu *individualitatea*, persoana, nu *personalitatea*. Și nu individul real, ci unul contaminat de superioritatea artistului. E adevărat, toate celelalte personaje îl stimulează, îi recunosc valoarea, dar lectorul nu are dovada directă a dimensiunilor eroului. Toți știm cine este Eminescu, ori, cartea, fără să ne contrazică credințele, rămîne la acest nivel de afirmație fără demonstrație, concluzia și-o poate oferi fiecare. După părerea mea, în această carte, care merită să facă obiectul unor discuții mai ales sub aspectul deficiențelor ei — valoarea fiind indiscutabilă — omul cel mai complex, mai alevărat, este Maiorescu. Nu numai pentru că avem dovada directă a trăirilor sale prin *Insemnările zilnice* — Eminescu vorbește foarte, foarte rar despre sine, iar cei care aduc mărturii despre el nu se ridică la valoarea lui — cît pentru nuanțata flexibilitate în relațiile cu ceilalți. Eminescu este admirat fără discuție, dar prea puțin înțeles. Pe urmă, toți care au scris amintiri despre Eminescu le-au scris tîrziu, după moartea lui, cînd faima sa copleșea amintirea, estompată, a omului. Toată lumea crede că vorbește despre *om* fără să disocieze cu exactitate unde începe artistul și, mai ales, nimeni — în afara lui Maiorescu — nu realizează imbinarea inextricabilă dintre eul social și cel crea-

tor. Mult mai uman — chiar dacă prezentat defavorabil, lenș, intrigant — e Caragiale. Desigur, Petru Vintilă e în afară de orice culpă, dar iată și riscurile obiectivității! Fîind foarte obiectiv cu niște afirmații care nu puteau să fie decît subiective, el acceptă acreditarea unei imagini false. Nu autorul — repet — e inovat, ci metoda. De aceea cred într-o biografie subiectivă, în sens de organizare personală în jurul unei ideimatrice a unui material factologic dat și atestat. Autorul a ținut să dispară din paginile cărții, dar în acest fel și eroul a rămas fragmentar. Nimeni nu este numai ce se spune despre el. Nu se rezolvă totul numai prin mozaic biografic. Chiar dacă din zece informații știam opt și deci numai una ar fi noutate, efortul de unificare și sistematizare merită toată atenția și stîma noastră.

AURELIU GOCI

● GHEORGHE TOMOZEI ÎN „LUMINA ZĂPEZII”. — În *La lumina zăpezii* (Cartea românească, 1974) Gheorghe Tomozei se dovedește tot un făurător de „mașinării romantice”, iscate uneori anevios datorită *impotrivirii* cuvîntului care este cînd „fier”, cînd materie mlădioasă și supusă și caldă — și atunci poetul încearcă să ivească „cocoșii dulci din carnea cuvintelor”; bătrînii (citește strămoșii) din poema cu același titlu spun „cuvinte mari ca arși cocosi de nucă.” Altele cuvintele — ademenitoare — pot fi „vorbe ca merele de sunătoare, de pe grindă”; mai există vorbele de sudalmă, „nădușite, borțoase”. Însă dincolo de truda firească a izvoditorului de cuvinte există *poezia*, miracolul care poate răsplăti efortul și zbaterea într-o firească, adesea neînțeleasă de alții, sihăstrie: „Ce faci mi-a zis și i-am răspuns / ning, rostind fără s-o știu / versul cel mai frumos / din cite-am compus”.

„Zăpada supusă” din unele poeme de la începutul acestei noi plachete se investeste cu uimitoarea putere de a fi concomitent (sau alternativ) și timp și spațiu. De remarcant că în actuala plachetă a lui Gheorghe Tomozei zăpada, ninsoarea, crinul, fildeşul, albul în genere, numesc culoarea esențială a existenței; de la spațiul pur și alb al copilăriei, la spațiul și timpul înghețate sau potopite de ninsoarea unei alte vîrste — a trădărilor sau singurătății și creației. Ninsoarea este, ca și la Bacovia, continuă

curgere a timpului care troienește și îngustează spațiul — dar este în plus actul miraculos al *scrierii*, actul vital al creației poeziei. Albul este așadar și culoarea purității, dar și a trădării.

Dincolo de cunoscuta, romantică poză, Gheorghe Tomozei își caută o altă ipostază stilistică, amintind poate de Minulescu. Există și sarcasm și ironie conținută în atâtea poeme dintre *albele* acestui volum; o suferință care se ascunde după un rictus, după o strîmbătură ce se vrea hazlie ca în *Jupuții de memorie* sau *Ar fi de-ajuns, Interogații, Comerț ori Fals alter-ego*: „Îmi vin vesti despre un oarecare / ce-mi seamănă / și în numele meu poleiește biserici / și se-nso-numele / nu li-l rostesc /... / Îl așteaptă ghilotina / gata să cadă / între vertebra primă și-a doua. / Dar... / Dumnezeule, poate că eu sint / uzurpatorul măsluit. / Îl vor prinde? / Mă vor prinde?”. Revenind, așadar, albul este și culoarea perpetuei *ninsori* — adică arderi și mai ales *treceeri*. Nostalgia după tărîmul pur este adesea mascată, fardată în manieră clovnescă, dar altădată masca ironică, risul făcut se topeșc lăsînd rostirea purificată și caldă, mai ales cînd Tomozei optează, ca în poema *Cu oasele crinului*, pentru o ritmică folclorică: „Cazi, zăpadă / Ca moartea-n baladă, / moină / în doină, / argint / din colind, / cazii / ca pasărea-n brazi, / ca oasele dragi / în ramurile de fagi, / cazii ca, trist, numele meu / pe cartea lui Dumnezeu / în care-s scrise zilele / bărbații, copilele, / și-n care numele meu se arată / cu cerneala coagulată / superb / călăreț peste verb / dar și cel pururi singurul, / înfrăiț cu pierderea și cu frigul” (p. 71). Aș mai putea cita *Frig, Chip al plînsului, Ora cinei, Ianuar* sau frumoasa *Ora închiderii*, atât de sugestivă poemă a singurătății și a trădării care se întrupează (ca multe altele și în prima parte a plachetei) mai puțin din căutarea cu orice preț a metaforei insolite sau livrești, și mai mult din lăuntrica, fireasca și inefabila ritmică a unei atmosfere poetice: „Ninge cu mălaiul meiului / peste Bucureștii Mateiului / și-n vremea lașei tăceri / cînd prietenii se trag spre femei / și nimeni nu se înfruptă / din vinul cu beregata suptă / iar țigările nu mai taie / aerul cu dulci evantaie. / În risipire pe căi trude / ne despărțim cu chipuri ferite / să nu ni se vadă / firele de zăpadă / ochiul amîină / icoana mîinii cu un gest mai bătrînă / și știm că de la ultima întîlnire / sîntem mai săraci c-o iubire / mai bătrîni cu un prieten ce nu e / și albi de ninsori amăruie, / mai bătrîni c-o neiuibită fe-

meie — / despiciăm odaia și-o cheie / în broască vibrînd se întoarce / mișcîndu-ne-n sînge vechi arce / cînd cade / mălaiul meiului / în Bucureștii Mateiului...”

EUGENIA TUDOR-ANTON

● ROMANUL UNEI CONȘTIINȚE ÎNCĂRCATE. — Titlul precedentului roman al lui Corneliu Ștefanache (*Ziua uitării*) era într-un anume fel sugestiv pentru structura morală a personajului principal de acolo, dar și pentru a celui din cartea de față. Și într-un caz și în altul este vorba despre niște oameni chinuți de conștiința *culpei* strecurată în existența lor dar care, incapabili în fond să se schimbe, se străduiesc să „uite” ceea ce nu le convine. Rememorările chinuitoare cărora li se supun au ca obiect firesc (nu are importanță de pildă, că autorul dă ultimului roman un final „optimist” și artificial) încercarea tenace de a șterge din memorie neîmplinirile și păcatele ce le-au marcat existența și nu ajungerea — pe baza unui sever examen de conștiință — la aflarea unei soluții pentru o viață orientată după alte repere. De remarcat, că acest gen de personaj este cel ce convine înzestrării romancierului și, în configurarea eroului principal (și în *Ziua uitării* și în *Așteptarea aproapelui*) erou ce trăiește puternic în plan epic, trebuie căutat în primul rînd interesul estetic în cele două cărți. Este un fapt pe care, de altfel critica l-a remarcat. Mircea Iorgulescu observa că această carte este „un puternic roman social” și își concentra toată atenția în analiza personajului principal, fel de a semnala că acesta trezește aproape exclusiv interesul. De asemenea M. Ungheanu remarcă și el că „personajele sale (ale lui Ștefanache, n.n.) sînt conturate, dar n-au dinamică proprie” și „romanul (...) nu este nici pe departe un roman frescă”, specialitatea lui Corneliu Ștefanache fiind „dezbaterele morale”.

În ultimul roman pe primul plan se află un intelectual, Andrei Pătrașcu. Ajuns la vîrsta de cincizeci de ani, omul face o retrospectivă dureroasă a evenimentelor vieții sale. După o primă căsătorie nefericită, acum este părăsit de a doua soție, mult prea tînără pentru el. Pătrașcu a avut multe de suferit în viață (a fost suspectat că ar fi avut vreun amestec în asasinarea fratelui său) dar și-a marcat, pe de altă parte, existența cu destule pete negre (s-a dezis la un

moment dat în chip murdar de tatăl său etc.). Conștiința nu-l lasă în pace pe Pătrașcu și aidoma unui reflector nemilos îi luminează punctele pe care el nu vrea să le vadă. Pe de altă parte, inerția ce zace în ființa personajului îl face să caute cu perseverență neconținută a stinge acest reflector pentru ca totul să se poată cufunda senin în uitare. Ca și inginerul din romanul anterior, Pătrașcu are adesea imboldul gesturilor decisive, al schimbărilor spectaculoase și, la fel de frecvent ca și acela, se oprește la jumătatea drumului.

„Am fost gata să mă scol, să mă duc la ea și să-i cer iertare, dar nu știu de ce m-am mulțumit să aprind altă țigară și să ridic paharul la gură”.

Două cuvinte sînt necesare pentru a explica fraza citată. Pătrașcu avusese o discuție cu ultima sa soție, (are imboldul de a-și cere scuze, dar *nu face nimic*). Reacția aceasta îl definește în întregime.

Intorcîndu-se în satul de baștină, Pătrașcu ascultă cuvintele îndurerate ale surorii sale, acum femeie matură, dar care pe timpuri fusese măritată cu sila cu un bolnav. Răspunsul personajului indică o falsă participare la această dramă. El vrea să sufere alături de ea, dar borborosînd doar cîteva vorbe convenționale, arată că nu poate suferi. În destinul nefericit al femeii își avusese și el, prin lipsa de împotrivire la hotărîrea despotică a tatălui, partea sa de vină. Sufărînța ar fi avut în acest caz un rol purificator, numai prin ea personajul s-ar fi putut dezbăra de sine însuși, cel de altădată. Pătrașcu este un vierme ce se străduie să devină fluture, dar metamorfoza nu se produce, căci habitudinile țiritoarei nu sînt părăsite. În parte, e verosimilă explicația că tatăl său crede ticăloșiile ce se pun pe nedrept în spinarea lui Andrei, tocmai datorită acestei alcătuirii morale. De timpuriu, părintele îl privea cu un anume dispreț pe acest fiu, singurul „slăbănog”, „bicisnic”, într-o familie de bărbați înalți și zdraveni. Calificativele trebuiesc privite și într-o accepție morală.

Cu foarte puține excepții (chipul surorii lui Pătrașcu, Maria, de pildă) tot ce se află în afara eroului principal nu este conturat convingător esteticeste. În figura tatălui, a Ioanei, a mamei au fost ratate portrete virtual interesante. Tatăl e pus mereu să riposteze violent și cam fără substanță etc. Unele personaje rămîn enigmatice, nu datorită unei ambiguități conținute, ci fiindcă autorul n-a știut să le reveleze esența într-o măsură

suficientă. Tendința de reînviere a perioadei de acum aproximativ două decenii în urmă este cam ștearsă și o comparație cu paginile pe aceeași temă din *Moromeții* volumul II nu este posibilă.

● ÎN CAUTAREA LUI DON QUIJOTE.

— Încă din prima pagină a recentului său volum *Pe urmele lui don Quijote* (Editura Cartea Românească, 1974), Valeriu Cristea ne avertizează că nu vom găsi aici o interpretare unitară a celebrului roman. Aceasta nu s-ar realiza fără „o gravă mutilare a textului”, orice tentativă critică ce încearcă să analizeze capodopera lui Cervantes (și orice capodoperă, deci) referindu-se, de fapt, după opinia autorului, în mod inevitabil „la o imaginară ediție trunchiată a romanului”, întrucît se produce ignorarea fragmentului „de natură să o pună sub semnul întrebării și să o periclitizeze”. Așadar, o interpretare unitară ar fi de la început discutabilă. Autorul se mulțumește să înregistreze doar interpretări ale unor pasaje, ale unor porțiuni din operă, impresii cărora se ferește să le dea extindere asupra întregului. Sigur că o interpretare unitară e discutabilă (dată fiind pluralitatea de sensuri a operei) dar această pluralitate nu se păstrează și la nivelul unui fragment oarecare? În ceea ce un critic e dispus să vadă, fie și pe o porțiune limitată, un altul poate vedea altceva. Cu alte cuvinte, riscul pe care și-l asumă autorul, sporînd ipotezele avansate, oricum rămîne.

Grație talentului lui Valeriu Cristea (critic la fel de puternic dotat în analiza fenomenului literar contemporan cît și în aceea a textelor clasice) cartea se constituie ca o suită de observații strălucite, aplicate unor anume părți ale operei, unor personaje sau în stabilirea unor relații subtile între Cervantes și creația sa. Regretul rămîne totuși că o singură idee centrală nu se urmărește a fi demonstrată la toate nivelele operei. Ceea ce s-ar fi pierdut, poate, din punctul de vedere al multitudinii de sugestii și ipoteze s-ar fi cîștigat din acela al intensității analitice. Oricum există cîteva idei care revin, periodic, pe parcursul volumului, aidoma unor motive dintr-o bucată muzicală.

Unul din acestea ar fi cel al *disimulării* lui Cervantes. Teama de Inchiziție îl face, în viziunea criticului, pe marele scriitor să-și ascundă o stare periculoasă, stare care se transmite pe căi indirecte și care ar fi rezultată în ultimă instanță din *pierderea credinței*.

Valeriu Cristea reia dintr-o perspectivă proprie celebra paralelă Isus-Don Quijote-Mișkin. Comparându-l pe primul cu eroul lui Cervantes, criticul insistă cu mare acuitate asupra pasajelor în care se vede că Don Quijote credea în rolul său mesianic, în necesitatea venirii sale; se amintește că cineva din jur îl numește *mintuitor*; că i se spunea Don Alonso Quijote *cel Bun* (s.a.); că Maritorres, slujnica de la celebrul han nu este decît, cum a observat Unamuno, ca și Maria Magdalena, „păcătoasa reabilitată” etc. etc. Apoi comentatorul conchide: „Don Quijote e un Crist burlesc a cărui acțiune rămîne sterilă. Trecerea sa nu schimbă lumea nici pe dinafară; hangiuul rămîne hangiu, ducele-duce, stăpînul-stăpîn și sluga-slugă; nici pe dinăuntru: sufletește fiind și rămînînd cu toții la aceleași nivele”. Deci, Cervantes nu ar mai crede în *eficacitatea* acțiunii oricărui Mesia. Trebuie recunoscut că ipoteza e fascinantă, că autorul are un talent seducător în a strînge un grup compact de argumente în favoarea sa. Aceasta nu înseamnă că o altă părere nu e posibilă (ceea ce confirmă ideea că o interpretare parțială e la fel de discutabilă, ca și una unitară). Firește, aceasta nu scade cu nimic meritele criticului. Noi însă credem că nu este vorba de o pierdere a credinței la Cervantes. Prin ideea „cuminte” a finalului, în care don Quijote își revine din rătăcirile sale, prin ironizarea continuă a avînturilor nebunești dar mărețe ale protagonistului romanului, scriitorul își arată adevărata concepție. Cervantes este, credem, un *conformist* al cărui geniu l-a făcut să producă o operă de o bogăție de sensuri pe care nu numai că nu a întrevăzut-o dar și, firește, (în spiritul eseului lui Valeriu Cristea nu facem decît să emitem o ipoteză) a fost la antipodul dorințelor sale.

Se pot cita la tot pasul din *Pe urmele lui don Quijote* probe ale fineței de interpretare. Ne mulțumim să reproducem cîteva rînduri referitoare la semnificația includerii în roman a nuvelei *Curiosul nestăpînit*: „Personajul Anselmo e construit în funcție de protagonistul cărții, e opusul, imaginea inversată a acestuia. Figura lui Don Quijote se reliefează mai net în lumina acestui contrast perfect. În vreme ce don Quijote nu emite nici un dubiu în privința Dulcineii, la care îndoielnic e totul, începînd cu însăși existența ei, Anselmo sfredелеște, suspicios, însuși diamantul virtuții. O simplă părere conferă unuia certitudini de neclîn-

tit, pe cînd certitudinea însăși (sau ceea ce pare astfel) îl face pe celălalt să se îndoiască. Prin cuplul dogmatic pe care don Quijote îl reprezintă, Anselmo îi opune principiul *curiozității nestăpînite*, a căutării neliniștite, infinite”.

VICTOR ATANASIU

● NIȘTE MUȘCHETARI FANTOMATICI. — După cele trei nuvele din *Locul* (1973) bine primite de critica literară, D. Matală publică, la aceeași editură, Albatros, un mini-roman, *Cele patru puncte cardinale*, care, o spunem de la început, ne-a dezamăgit. Noua carte este scrisă neglijent, nu numai stilistic, dar uneori și gramatical chiar, — ceea ce este de-a dreptul supărător. Cîteva mostre: „După ce întoarseră capetele și scaunele, scandalizate de zgomotele izbucnite pe neașteptate, *neconștii* înțeleseră că...”; „La sfîrșitul unui semestru dispăruse deodată, fără nici o urmă, conștientă de prezența a grupeii lor și toate *încercările* care *sperau* să se fi rătăcit pe undeva nu dădură nici un rezultat...”; (s.n. H.C.). Apoi numeroase ezitări de transcriere, care denotă adesea o flagrantă nestăpînire a limbii: folosirea invariabilă a pronumelui de întărire „tu *însăți*” — spune cineva, adresîndu-se unui partener de discuție etc. „Perle” demne de colecția Profesorului Haddock!

Dar, dincolo de precaritatea scriiturii, ce se întîmplă de fapt în roman?

Patru tineri absolvenți de facultate (toți filologi), un fel de mușchetari, fac tot ce le stă în putință pentru a nu destrăma unitatea micului lor grup de prieteni. Unul dintre ei, Octavian, repartizat la o școală din Vrancea, dă repede bir cu fugiții, întorcîndu-se în Capitală, unde... nevoia îl împinge să-și descopere o nouă „vocație”, — aceea de ziarist. Dezinteresul lui pentru profesiunea aleasă (aceea de dascăl) este nonșalant afișată față de colegii săi de breaslă, de la școala unde temporar s-a aflat: „— Ar fi și mai frumoasă profesia noastră, dacă n-am avea de ținut ore la clasă”, declară el, teribilist. Altcineva din grup, Voicu, mai zelos, se încadrează profesor la o școală de lingă București, de unde, de fapt, dezertează o vreme; stăpînit și el de mirajul Capitalei, devine navetist între locul său de muncă și marele oraș, cu comoditățile lui. Manole, un fel de mentor al celorlalți trei foști colegi, îi ironizează pe unul dintre aceștia (folclorist acum) care se hotărîse

pe neașteptate să plece în provincie — bineînțeles, nu oriunde, ci într-un oraș „cu vechi tradiții, adică împlintate în istoria țării”, persiflându-i gestul : „— Iar tu ești probabil unul dintre tinerii specialiști ai Capitalei, care se sacrifică cu entuziasm pentru propășirea patriei”.

Un singur personaj, Șerban, părinte a fi *raisonneur*-ul grupului, proiectat în sensul eroilor gideni ai actului gratuit, putea deveni interesant; rămâne însă și el o palidă și neconvingătoare schiță.

Ce s-ar mai putea spune despre acest... roman? Octavian, ex-profesorul de țară devenit ziarist, are un monstruos accident de mașină, absolut fără justificare în economia cărții. Voicu se căsătorește cu prima profesoară întâlnită la școala lui, în afara oricăror afinități cu ea. În treacăt fie zis, nunta acestora — în două ediții : una pentru prietenii din București și alta pentru cadrele didactice din comună — este prezentată de autor ca în vechile romanțuri sau foiletoane de pe vremuri, fără să se dea cititorului măcar iluzia unei parodii, ceea ce vorbește de la sine despre imaturitatea, inadecvarea mijloacelor de creație ale prozatorului. Surprinzător, dacă ne gândim la debutul lui D. Matală, care anunța un scriitor demn de atenție !

Simbolul romanului de acum, începând de la titlu, ar vrea să fie *incomunicarea*. Motiv arhiexploatat în proza contemporană, dar nu și compromis de cei ce au avut resurse pentru aceasta. D. Matală îl ratează, banalizându-l, expediindu-l precar. Protagonistii cărții sale nu au timp să se constituie — și nu din cauza scurtimei povestirii — ci fiindcă *structural* ei nu se dezvăluie, lipsindu-le adâncimea unor existențe umane adevărate. În locul lor vorbește autorul, declarativ.

Parabola, evident existențialistă a cărții, se pulverizează prematur. De fapt, schița ei și există, în romanul lui D. Matală. Numai schița însă — și aceasta tremurată, nesigur și grăbit caligrafiată.

HRISTU CĂNDROVEANU

● **FILMUL SOCIAL-POLITIC ȘI CUVINTELE.** — Am senzația, dacă nu certitudinea, că filmul așa-zis politic oferă o relativă preeminență componente verbale care, împreună cu cea iconică, îi constituie biunitatea audio-vizuală. Adică, sonorul dobândește, în această specie cinematografică, o importanță sporită față de

filmul în general. Să ne gândim : ce ar rămâne, de exemplu, din *Puterea și Adevărul* fără semnele scris-vorbite ale dialogului, fără mesajul verbal al confrunțărilor ideologice și temperamentale dintre protagoniști (neexistând aici antagoniști propriu-ziși)? Sau ce ar mai rămâne din *Cazul Mattei*, în absența declarațiilor de principiu și a comentariului oral? E adevărat, în *Bătălia pentru Alger*, secvențele descriind acțiunile patriotilor din Casbah sunt mai zgîrcite în vorbe, în replici, dar atunci când unul din conducătorii mișcării de eliberare își expune crezul și programul politic, o face evident prin cuvinte, ca de altminteri și colonelul francez inamic.

Reprezintă oare acest spor de verbalitate o scădere a „cinematograficității”, a mult discutatului „specific filmic”? Adică filmul, în integritatea sa expresivă, are de suferit? Avem bineînțeles în vedere prejudecata încă destul de răspîdită, care susține primatul absolut al imaginii, al componentei vizuale. Repare astfel, inevitabil, vechea problemă a fuzionării mai multor mijloace, a mai multor tehnici, într-o singură expresie de artă. Punînd în discuție tocmai chestiunea cuvîntului în film, odată cu aceea a contopirii de mijloace, Pier Paolo Pasolini îl citează pe Valery (citată, la rîndu-i, de Jakobson), în vederile căruia poezia e „une excitation prolongée entre le sens et le son”, un contrast, un conflict îndelungat și inevitabil între înțeles și sunet. Aplicat la opera lirică — tipic exemplu de fuziune a mai multor procedee specifice — acest raport poate să ducă la efecte neașteptate și deosebit de eficace, deoarece muzica înlocuiește sunetul și tot ea asigură „dilatarea semantică” a textului, adică se îngrijește de necesara subliniere a înțelesurilor, a filcurilor.

Dar în film? Esteții — amintește Pasolini — s-au zburciat ani în șir căuțind diferența dintre cuvîntul scris al operei teatrale (scris, deci literar) și cuvîntul scenic, rostit în spectacol : tot așa, astăzi, ei ard de nerăbdare să descopere diferența dintre cuvîntul scris, „literar”, al scenariului și reprezentarea sa cinematografică, pe peliculă. Rămînd la citatul *Puterea și Adevărul* : cum pronunță actorii Mircea Albulescu, Ion Besoiu, Octavian Cotescu etc., textul scris de Titus Popovici, sub controlul regizoral al lui Manole Marcus. E o problemă, aceasta, pe care o vor rezolva lingviștii, semiologii, și începutul făcut, pentru teatru, de Lidia Sfirlea cu *Pronunția românească literară-Stilul scenic* ar putea fi preluat și extins

la cinematograf. Oricum, filmul social-politic — această specie în primul rînd — demonstrează necesitatea, valoarea, locul — pereche în raport cu imaginea — ale cuvîntului, ale cuvîntului care dă rigoare logică și rațională expresiei cinematografice dar nu răreori și nuanță, subtilitate filozofică și psihologică.

Pe de altă parte, însă, persistă pericolul verbiajului excesiv, acela al filmelor, cum ar spune D. I. Suchianu, vorbărețe. Mai precis, există tentația — din partea regizorului, din partea scenaristului — de a rezolva prea multe situații și semnificații doar prin cuvînt, în dialog. (Cinematograful oferă posibilitatea introducerii unor „probleme” și „teme” numai cu ajutorul unor replici, fie ele și din off: „Mă, Ioane, ce-i cu problema atelierului de nasturi, adică problema industriei locale?!” strigă, bunăoară, din afara cîmpului vizual „o voce oarecare, fără să aștepte vreun răspuns, verbal sau iconic, imediat sau îndepărtat.) Evident, asemenea soluții, „placate”, sunt nu numai derizorii, ineficace din punct de vedere al tezei ideologice-politice, dar constituie — așa zice, implicit — și flagrante eșecuri estetice. Fiindcă, așa cum nu toată gîndirea e verbală, tot așa nici filmul nu este, nu poate fi, numai cuvînt. Asta în ciuda admirabilelor eforturi ale lui D. I. Suchianu de a reduce și de a explica totul, în cinema, la și prin cuvîntul literar, sacralizat (în *Cinematograful, acest necunoscut*). Filmul are totuși, dincolo de coloana sonoră, dar și dincolo de imaginea pură, o energie expresivă esențială, ce nu se lasă captată și tradusă în limbajul vorbelor. Altminteri n-ar fi artă, filmul, n-ar fi o artă de sine stătătoare ci, așa cum afirmă peremptoriu decanul criticii noastre de film, pur și simplu un „gen literar”.

Cît cuvînt și cîtă imagine, cîtă verbalitate (orală sau scrisă, orală și scrisă) și cîtă acțiune se cuvine să cuprindă un film, în special un film social-politic? Dozarea e deopotrivă politică și estetică, aceste două elemente interferîndu-se și compunîndu-se, încă odată, armonios. Ea îl indică pe artistul adevărat. Unde, în ce scenă sau secvență n-au plictisit, n-au trenat, ci dimpotrivă au convins, au stîrnit curente de simpatie, au fost atașante, filme ca *Proprietarii*, *Trei scrisori secrete*, *Vifornița*, *Trecătoarele iubiri*, fără a omite serialul tv *Un august în flăcări*? Acolo, în acele scene și secvențe, raportul cuvînt-imagine, adică unitatea audiovizuală a fost organic obținută și menținută,

acolo a fost atinsă condiția operei de artă, adevărată și frumoasă, convingătoare și emoționantă.

FLORIAN POTRA

• UN FALS JURNAL DE CĂLĂTORIE

— După *Dicționarul de idei literare*, unic la noi — act cultural de o importanță cel puțin tot atît de mare pentru „civilizația” Cuvîntului, pentru universul teoretic, ca *Etymologicum magnum romaniae* al lui B.P. Hașdeu; act spiritual de un sublim (don) macedonskianism (variantă românească a donquijotismului, pentru Adrian Marino) — *Olé! España*, nu numai că nu distinge un continuum teoretic, dar se impune ca o necesitate: „antidot radical împotriva sclerozei, rigidității și monotoniei morale”.

Olé España este o explozie de bucurie, o re-descoperire și re-confirmare a tinereții și capriciului, oficiate de autor. Cartea conține imaginea unei Spanii anume, a unei Spanii de elecțiune, Adrian Marino surprinzîndu-și afinități temperamentale cu ritmul sudului („impetuozitate, elan, ideal, o anume ferveare absolută...”), traducînd rațional „impulsiunile inconștiente” către orizonturile iberice — voluptate lucidă a cunoașterii. *Olé!* este, în același timp, o *confruntare* — uneori ironică — între geografia convențional-imaginară a unei Spanii ivite din *Memorialul* lui M. Ralea, din topologia lui Salvador de Madariaga sau din *Sentimentul tragic* al lui Unamuno, și peisajul „văzut”; o *corectare* a acestei viziuni primare.

Fals jurnal, cartea lui Adrian Marino este „lectură” subiectivă a Spaniei spirituale, literare, artistice și experiență gno-seologică, deoarece, „orice călătorie reprezintă, în primul rînd, un act intelectual, de ordinul unei anume «cunoașteri»”.

Cu *Olé!* exploratorul ideilor literare inițiază o hermeneutică a „turismului”. Eroul, singurul, este conchistadorul cucerind întru spirit, nu lipsit de un donquijotism sublimat. „Modelul” acestei hermeneutici și, totodată, al volumului pare a fi trinar: purificare-ritual-mit. Prima operație mentală a „turismului” intelectual este *purificarea* de elementul livresc, de „bibliografie”; evadare din cultură pentru acceptarea naturii. Prin surprinderea *ritualului* cetății, în care Adrian Marino se dovedește sociolog atent, moralist sobru, estetician rafinat, spațiul socio-cultural iberic accede la *mitul* în-

terior, liric, la „Spania mea” — unică și „incomunicabilă”.

Doă sînt experiențele cosmico-estetice cu valoare de simbol care domină „viziunea” lui Adrian Marino: OCEANUL, fascinant „spiritele abstracte și sistematice”, „libertate pură, absolută”, și Muntele, ispitind spiritele „poetice”; Atlanticul și El Tiede, vulcan stins, „primul ca splendor sălbatecă, diluviană”. Labirintul cuvintelor „sensibilizate”, fluctuațiile imprevizibile ale conștiinței lirice se supun, totuși, unei ordini geometrice, unei voințe. *Olé! España* este o nostalgie, un poem în proză. Această scriere ne revelează și El Tiede, vulcan stins — poet solar și pasionat. Este pasiunea „programată”, condusă de număr și ordine, dintr-o catedrală gotică.

NARCIS ZĂRNESCU

● CLEPSIDRA UNUI GAZETAR. — Bună ideea editurii Dacia de a publica *Mărturiile în amurg* ale lui Boris Buzilă, gazetarul fidel ziarului *România Liberă* de ani și ani, și fidel aceleiași atitudini de prețuire comprehensivă față de scriitori, ale căror interviuri preludau de obicei cărțile lansate în librărie. Cum s-a născut cartea, cum a fost scrisă treptat, explică autorul în „avertisment”: „Prelungita zăbovire a subsemnatului într-o redacție, privilegiată printre altele de o dublă comunicare cu cititorii — cotidiană și săptămînală (prin *Magazinel* n.n.) mi-a asigurat cu timpul o voluminoasă arhivă. Din această agoniseală, al cărui fond nu-l reprezintă doar coloanele decupate, ci mai cu seamă însemnările nefolosite în cuprinsul nici unui «material», documentele inedite, impresiile rămase intacte cu trecerea anilor, am încercat să recuperez paginile de față”. „Fișe”, uneori chiar „documente de referință” își socotește Boris Buzilă paginile cărții sale. Fișe fixînd momentul debuturilor sau consemnînd auto-caracterizările, cu atît mai interesante, deci, ale cîtorva scriitori, de la Demostane Botez și Camilar la M.R. Parascăvescu și Ștefan Roll; și nu numai ei. Căci o epocă e colorată dincolo de virtuțile sale, de o constelație întregă de artiști. „Mi s-a părut util, scrie Boris Buzilă, să transcriu fișele sumare ale unor autori mai modești, necesare chiar și numai în perspectiva de a deveni repere ale trecerii lor printre noi. Mai ales atunci cînd unii se înfățișau și ca niște veritabile personaje de literatură”.

Clipele surprinse de un ziarist sînt ca fulgii unei ninsoari. Parcă se topecs fără urmă. Și totuși nu e așa. Ce păstrează aceste „mărturii în amurg” nu e atît dîra strălucitoare a unei singure generații, ci și pigmenții de epocă, momentele care amintesc uneori cititorilor de propria lor viață. Așa e, de pildă, întîlnirea memorabilă a lui Gala Galaction cu studenții, în 1954, la care am fost și eu martoră. Sugestiv portretul lui Bacovia, spicuit din mărturiile soției. „La poet, intimitățile scrisului determinau întotdeauna o stare de jenă. Nu știam niciodată ce sorica. Umbla cu cîteva creioane, caligrafîndu-și versurile în mai multe variante... Cîteodată... după amiezile ne vestește cu un aer sărbătoresc: „Hai să mai facem și poezie”. Plastic, profilul lui Mihail Sorbul, care „împrumutase în ultimii ani ai vieții înfățișarea „Cavalerului Tristei Figuri”, trecînd prin lume „candid și încrezător...”.

O carte care se citește ușor, agreabil, contribuind la cunoașterea mai apropiată, printr-una din ipostazele definitorii ale artiștilor, ale scriitorilor ce populează această, am spune, clepsidră a unui gazetar.

VERONICA PORUMBACU

● O PROZĂ ÎN ALB-NEGRU. — Vasile Rebreanu imprimă povestirilor sale un ritm lent, urmărind un efect întîrziat, care să șocheze, dar care să și schimbe perspectiva asupra întregii desfășurări a faptelor. Scriitorul își începe istorisirea concis și sobru, aproape monoton, ca apoi, pe nesimțite, să multiplice sensurile, să arunce asupra oamenilor și obiectelor învelișuri ciudate, ambigue. Relațiile cele mai normale stabilite la începutul povestirii ies treptat din sfera obișnuitului, devin tulburi, adesea absurde. Plutește iluzia unui spațiu în care omul și-ar putea desfășura forțele creatoare, dar de fapt omul este închis într-un loc ciudat, pustiu, otrăvit de război. Atmosfera este încinsă, sufocantă, soarele se revarsă orbitor prevestind nenorociri (*De chemat bărbatul pe stele*). Nisipul irită, se strecoară în păr, în haine, pe git, pe față, pustiu trece în oameni și ei se tirăsc sleiți de foame și de lipsa apei, singuri, triști, nehotărîți. Războiul este o stare fizică și una de spirit din care oamenii ies hăituiți, pierduți (*Marș forțat, Marșul, Urîte făpturi ne chinuiesc privirea, Am biruit bărbați atenieni etc.*).

În această dezordine și sfîșiere lăuntrică prezența cîinilor și a cailor, animale ne-lipsite din proza lui Vasile Rebreanu, devorate și ele ca și oamenii „de teama dilatăată, monstruoasă a singurătății, a tăcerii, a pustiuului”, capătă o dublă semnificație: pe de o parte, intensifică senzația de coșmar, de ilogic, de destrămare ce urmează războiul (povestirea *Pustiul* cu care se deschide cartea imaginează un spațiu mistuit de război în care au rămas doar cîinii, ruși de foame, urlînd, pîndindu-se, și încolțindu-se de prea multă tăcere și moarte) pe de altă parte, oamenii simt în animalele lor eliberarea din spaimă, bucuria nestăpînită a marilor descărcări și se trezesc la viață, se reumanizează. Și atunci, prin crăpăturile dezastrelui izbucnesc iluzia, visul, dorința devastatoare de a trăi, de a lua totul de la început. Ei încep să viseze ploi, li se pare că „zăresc zăpezi imaculate, ca o spumă”. Albul devine antidotul mohoritului, al puhavului, al carbonizării. Vasile Rebreanu scrie o proză în alb-negru, sporind efectele dramatice. Cel mai bine îi reușește prozatorului desprînderea de terestru și intrarea într-o zonă ambiguă, de frumusețe albă, în care elementele știute capătă contururi noi, își tulbură fixitatea și își schimbă culoarea. Albul îmbliuzește și rarefiază, deschide un orizont nebănuit: copacii sînt albi și calul se apropie ca „un imens steag alb, ca un steag de pace” și fetele sînt albe, cu părul lung în vînt și „câii începură să le pască părul lor lung răsfirat. Pășteau părul fetelor, nechezînd, fremătînd aprîns din buze, scuturîndu-și gîturile lucioase, roșii — și părul fetelor se respiră lung, tăcut, fără să se împușneze.” (*Horror vacui*).

Selecția pe care o prezintă scriitorul în volumul *A treia zi după război* (Dacia, 1974) nu este răguroasă și uneori îi scapă printre bucăți foarte bune simple jocuri de cuvinte sau povestiri cu cheie foarte ușor de descifrat.

Arta lui Vasile Rebreanu constă în gradarea stărilor, în decantarea luminii, în creșterea intensității senzațiilor pînă la limita în care scena incremențește ca într-un stop-cadru de mare forță plastică.

Vasile Rebreanu are vîna epică a unui realist fantast, dramatic și exploziv.

ANCA MIDIA

● ACTUALITATEA DIALOGURILOR PLATONICIENE. — Ideea de a edita și traduce în limba română toată opera lui Platon (din care șapte dialoguri: *Apărarea*

rea lui Socrate, Criton, Alcibiade, Charmides, Laheș, Gorgias și Protagoras au și apărut în primul volum (*Opere*, vol. I, Editura Științifică, 1974) este nu numai un act de mare cultură ci și semnul unei mari redescoperiri. Generațiile din toate timpurile au ținut ca măcar din cînd în cînd să-și confrunte puterile cu cei care s-au afirmat din plin înaintea lor. Generația noastră, maturizată în urma unor atît de complexe experiențe trăite, ține și ea să facă acest lucru; confruntarea cu Platon fiind una dintre acestea și, din fericitare, poate una dintre cele mai importante. De altfel, chiar dacă am rămîne numai la ideea că „un cerc de tineri eleniști” au ținut cu tot dinadinsul să dea o anumită expresie interesului lor pentru Platon, alegînd fiecare spre traducere dialogul preferat, tot am avea foarte clar evidența unor preocupări cu totul și cu totul aparte.

Insistînd însă asupra conținutului acestor dialoguri și a modului în care sînt privite ele de către traducătorii lor, vom vedea că ele nu par a fi fost alese întîmplător spre traducere. Traducătorii (se vede bine aceasta din notele introductive) sînt tot atît de preocupați de forma versiunii originale cît și de conținutul dialogurilor, de care în nici un caz nu pot fi despărțite. Faptul însă că aceste dialoguri nu sînt așezate în ordine cronologică ne spune nu numai că în abordarea lor s-a căutat reprezentarea adecuată a mentalității platoniciene, ci și că există o prioritate în tratarea anumitor probleme față de altele. A traduce de pildă *Apărarea* nu înseamnă numai reactualizarea celebrului proces ca atare, ci și a marilor chestiuni pe care le ridică discutarea învătăturii vieții și a morții cuiva. Ideea acreditării unor valori morale pentru care să se poată chiar și „muri” sau a faptului că există posibilitatea clară a acestei evidențe pentru anumite conștiințe, ni se par acte de o deosebită importanță, mai ales în epoca în care „fizisul” este pe primul plan iar „technéul” se impune cu un imperativ mai categoric decît cel kantian.

Criton, cel de-al doilea dialog din volum, aduce în discuție alte două probleme: cea a fundamentării existenței pe criterii etice și a motivării legității. Să fi murit atunci Socrate în mod absurd, stupid? Sau cele două categorii, absurdul și stupidul nu există decît pentru conștiințe care se ignorează pe sine (motivul discuțiilor din *Alcibiade*). Și-apoi ignorarea de sine, consecința cui este ea decît a unei orientări spirituale exclusiv excentrice?

Presupunând apoi existența unei conștiințe reorientate spre sine, *Charmides* aduce în discuție problema *instrumentului* cu care eul să poată opera în acest proces, problema *binelui-simț* sau a *sophrosyne*-ului. Cît de apropiat este acest concept de tradiționala noastră „dreaptă socoteală“ al cărei *rost*, chiar dacă nu și-l explică, îl simte atît de bine fiecare minte neperversită!

Pentru a feri însă spiritul de false certitudini, *Lahes* aduce în discuție însăși necesitatea *problematicării*. Dar oare numai atît? Evident că nu, de vreme ce problematicarea însăși se naște din nevoia unei epuizări a virtualității sau a încercării unei sinteze dintre teorie (*Nicias*) și practică (*Lahes*).

Replicile platonice majore date erorilor sau sursei acestora sînt însă clare în dialogurile *Gorgias* și *Protagoras*. Retoricei i se opune conștiința clară a *binelui* și a *răului* — conștiință obținută printr-o acută dezbateră dialectică a celor două concepte — iar sofisticii, faimoasa *ironie* socratică, cu funcții katartice și pe baza cărora se va stabili mai tîrziu teoria valorilor. Seria dialogurilor însă nu se încheie aici; abia deschisă, sperăm ca ea să readucă în lumina dezbaterilor contemporane cele mai dificile probleme pe care și le-a pus omul din momentul în care a căpătat conștiința de sine.

MARCEL PETRIȘOR

● TINERI ACTORI. — Sfirșitul stagiunii ne-a prilejuit revederea cu cîțiva absolvenți ai I.A.T.C.-ului din strălucita serie de anul trecut, acum actori ce și-au asumat întru totul răspunderea creației, străduindu-se a dovedi că pot face față unor misiuni artistice oricît de exigente.

Trecînd, după primirea investiturii actoricești, de pe minuscula scenă de la Casandra în vastul complex scenic cu imensele lui culise al noului Teatru Național, Olga Delia Mateescu a avut șansa de a se întîlni, de la primii săi pași, cu un rol mare, dublînd-o pe Leopoldina Bălănuță în *Furtuna* de Ostrovski. Tinăra protagonistă nu s-a arătat intimidată nici de solemnitatea cadrului, nici de vecinătatea unor parteneri cu experiență, sau poate că traul debutului a acționat în mod favorabil asupra sa, în sensul unei mai puternice sensibilizări a interpretării: cert este că și-a marcat, temperamental și artistic, locul în spectacol printr-o efigie clară, fin gravată. Zveltă, mlădie, frumoasă, a palpitat ca o fragilă

anemonă ce, transplantată în climatul arid și ghețos, umbrit de tirania Kabanovei, trăiește cu înfrigurare spaima veștejirii premature și a atrofierii sufletești. Nou angajat, și el, al Naționalului bucureștean, unde este distribuit cu economie sau aproape de loc, spre a-și amăgi lipsa de activitate, Mihai Mălaimare a reapărut, în reprezentatie, la teatrul studenției, pe a cărui scenă a reperat primele sale succese. Un spectacol interesant conceput, cu unele idei regizorale excelente, pe un text de o calitate indoielnică, ale cărui divagații livești nu reușesc să acopere carențele unei mediocre și melodramatice scheme: *Oamenii cavernelor* de William Saroyan. Actor inteligent și meticulos, Mihai Mălaimare a simțit artificialitatea și inconsistența bătrînului cabotin megalian ale cărui trăsături le-a împrumutat și, apropiindu-se de rol mai mult cerebral decît afectiv, l-a elaborat metodic, într-o construcție inginerască, delimitînd și artioulînd stările sufletești ca fragmentele ce intră în alcătuirea unei marionete și ale căror mișcări sacadate crează iluzia unei relative continuități. Divulgînd resorturile rolului, în loc să-l minimalizeze, interpretul l-a înobilat, deoarece a dat în același timp la iveală intențiile originare ale autorului, intenții ce de multe ori sînt superioare produsului literar finit. Cu atît mai impresionantă a părut ultima scenă în care un gen desuet de teatru patetico-declamator — în speță piesa lui Saroyan — a redobîndit pierduta sa grandoare emfatică.

Teatrul Mihai Eminescu din Botoșani a prezentat în turneu legenda dramatică a lui Victor Hilmu, *Frumoasa fără corp*, în montarea regizorilor Zoe Anghel-Stanca și Gabriel Negri care, cu colaborarea scenografului Vasile Jurje și a compozitoriei Cornelia Tăutu, au realizat un spectacol exuberant și cuceritor, pe linia teatrului popular primitiv și a păpușăriilor de bilci, de o concepție foarte liberă, determinată doar de impulsurile și sinuozițările fanteziei, spectacol folcloric, în felul său, în care însă folclorul nu era vînturat cu lopata ci, distilat în sugestii, ordonat în mișcări stilizate, cristalizat în metafore, își păstra prospețimea înviorătoare de vin nou servit în răcoroase căni de lut.

Dezghiocat din idilicele tipare convenționale, Făt-Frumosul lui Victor Nicolae s-a înfățișat, la rîndul său, ca un ciobănaș abia ieșit din adolescență, abia coborît de pe „un picior de plai“ la o curte împărătească: nici trupeș, nici ortoman, deși prezentabil altminteri și fercheș, mai mult sportiv și întreprinzător decît viteaz, înlocuind curajul cu suplețea fizică și iste-

ținea născocitoare, naiv și împiedicat uneori, dar slujit mereu de hazard, nestatornic ca un don-juan în fașă și încercat, fără consecințe prea grave, de melancoliile și vagul himeric al romanticilor. Ceea ce dovedește că nu e chiar atât de simplu să fii „năzdrăvan într-o ureche“ cum zice Eminescu.

Temperament artistic tumultuos, Despina Marcu a îndreptățit bunele aprecieri pe care i le-au adus rolurile jucate în ultimul an de studii. Figură de o savuroasă autenticitate, Doica sa și-a manifestat impetuoz și elocvent personalitatea și a cîntat cu foc și cu jale, în așa fel încît nimeni n-a putut să spună: „Draga Olteanu ar fi fost mai bine“.

Năstrușnic și drăcos, cu un zîmbet ironic în barbă, ca și cum ar fi zeflemisit propria lui demnitate, Nicolae Călugărița a împlinit într-un chip prea puțin conformist înaltele atribuții ale lui Albastru-Împărat, a cărui comportare fantezistă amintea cumva de Ubu-roi.

Glasul cald, agreabil timbrat și de un volum impresionant al lui Viorel Baltag este în măsură a-i deschide un drum promițător în teatrul muzical, lucru la care merită să reflecteze.

OVIDIU CONSTANTINESCU

● A MURIT AUTORUL LUI *EMIL ȘI DETECTIVII*. — Aflînd de moartea scriitorului german Erich Kästner — la München, în luna iulie, în vîrstă de 75 de ani — mai că-mi venea să întreb și eu ca acel copil care, cînd s-a anunțat decesul lui Dickens în 1870, a vrut să știe de la maică-sa dacă a murit și Moș Crăciun. Dickens a scris acel minunat și neîntrocîut *Colind de Crăciun în proză*, ceea ce justifică nedumerirea micuțului englez. La o asemenea glorie Erich Kästner desigur nu poate pretinde, însă ne putem pune întrebarea dacă odată cu el nu s-a stins Eucahizașul sfătos al veacului nostru. Căci dacă *Fabian* e unul din cele mai interesante, mai sintetice și mai „îngrijorate“ romane ale epocii dintre cele două războaie mondiale¹⁾, Kästner, totuși, va rămîne, cred, în literatura țării sale și în literatura universală prin cărțile sale pentru copii și tineret, dintre care cele mai vestite sînt *Emil și detectivii*, *Pünktchen și Anton* și *Dubla Lotte*.

E o literatură cuminte și „banală“, nu se învrednicește de vertiginoasele salturi psiho-lingvistice ale unui Boris Vian ori de percutantele naivități cu două înțele-

suri ale unui Saint-Exupéry în *Micul prinț*. În *Emil* și în celelalte apare lumea urbană cea de toate zilele și copiii ei făuriți din lut și agitați de duh. Dar lumea aceasta cotidiană e și ea „o minune“, e și ea dădora de fantastic. (O spune Dostoievski, nu eu). Se petrec și-ntrînsa cite-n lună și-n soare, numai să știi să le vezi. Și Kästner s-a priceput să vadă tot ce se înfățișează nu numai retinelor noastre, ci și minții, sufletului, inimii, zburdăniciei și chiar conștiinței noastre și intelectului nostru subtil.

Emil și celelalte sînt cărți deopotrivă destinate tineretului și oamenilor mari. Faptele sînt copilăroase ori adolescentine, dar după relatarea lor urmează o *Nachdenkeri* — adică niște reflecții *post factum*, care nu mai aparțin lumii poveștilor, ci lumii gîndirii și eticei (individuale și sociale). Kästner evocă pe Dickens și prin puterea de a crea personaje vii: Emil, Pünktchen, D-ra Andacht, Klepperbein, directorul Pogge, Gustav cu claxonul, Klepperbein e un mic personaj semnificativ, e — în lumea copiilor — porcul de ciine. Și-i revine lui Kästner meritul de a fi înțeles cum trebuie să te porți din cînd în cînd cu astfel de porci de ciine, punîndu-l pe Anton să-i tragă o sfîntă și tămăduitoare pereche de palme. Bun lucru. Porcilor de ciine le arăți cum să se poarte, îi povățuiești, îi rabzi. Dar dacă nu vor să înțeleagă și nu se potolesc, devine și muștruluiiala binefăcătoare pentru toată lumea.

Care-i tema ori „morală“ romanelor lui Kästner? Este cumsecădenia, noțiunea gingașă, devenită ridicolă pentru multe spirite ale veacului al XX-lea, și totuși nu lipsită nici de farmec, nici de arierplanuri. Kästner, ca și Chesterton, e un poet al orașului, cu străzile, misterele și intensitățile lui; al orașului care-i peisaj monoton și searbăd numai pentru cei care, purtați pe aripile păsării măiestre, pînă și-n dumbrava fermecată s-ar plictisi și ar căsca.

Pünktchen, Anton, Emil, genele Lotte sînt copii cuminiți, dar nu-s „băiețelul mamițichii“ — ori „fetița păpușică“; sînt copii urbani, desghețați, îndemnatnici, vioi și descuscăreți, fără a fi „derbedei“; foarte copii, dar cîtuși de puțin blegi, răsfațați, ori miorlăiți. (Anton, la nevoie, știe s-o apere pe Pünktchen și să-l pună pe Klepperbein la punct, ce nu s-a mai văzut). Și nu-s fricoși nici de doi bani. Cînd vine hoțul să prade casa soțiilor Pogge — hoțul e „logodnicul“ domnișoarei Andacht, guvernanta — el știe cum să procedeze și ce măsuri să ia, de și este mai mare dragul. Pînă și Pifke, cățelul șoricar, e

un animal isteț, cu simțul umorului, și nu-i place de papă-lapte dar nici de șmecheri.

La urma urmei și aventurile lui Gulliver sînt cu oameni obișnuiți (de felurite dimensiuni) — și cu aluzii politice. *Robinson Crusoe* e o carte plină de probleme tehnice și cotidiene. Pe Kästner l-aș așeza la egală distanță de Lewis Carroll și de doamna de Ségur — în punctul de aur dintre libera absurdă fantezie și vesela literatură nițel pilduitoare, înfruptîndu-se din calitățile amîndorura acolo unde închipuirea extrage nepreferențial din mediul înconjurător și din lumea basmelor, unde sfătoșenia și istețimea se îmbină (ca la Creangă) pe mucle de cuțit de argint ori de vîrf de pană muiat în rouă și așternut pe groasă, pămîntească, „cinstită“ hirtie.

Să fie cărțile lui Kästner (însă nu *Fabian*!) nițel prea optimiste și „din alte vremi“? Nu, el nu-i smintește pe cei mici cu mincinoase „idealuri“ și nici cu portocale mecanice; le arată — „omenește, bătrînește“ — calea presărată cu spini și pălămidă, cu flori albastre, cu surprize și taine — a vieții care-i așteaptă și pe ei, plină de pericole și vrăji, de monotonic și de latente aventuri.

N. STEINHARDT

¹⁾ În *Fabian*, cu subtitlul „Povestea unui om moral“ e prezentat europeanul care pendulează între dezmatul și iureșul Capitalei, de o parte, și apatia și fătărnicia orașelului de provincie, pe de altă; între Berlinul anilor nebunatici (cel reconstruit în contemporanul film *Cabaret* cu Lisa Minelli) și soluțiile reînțarcerii la mîturile tribului; care se teme de neorîndulă pentru că știe că-i va urma prostia; care, neștîind să inoate, moare încercînd să salveze un copil de la inec.

Cărți primite la redacție

- CORNELIU FOPEL, *Frații mei blinzi*. Editura Junimea, 1974.
- GAËTAN PICON, *Liniiile mîinii*. Traducere de Tea Preda. Editura Meridiane, 1974.
- CALISTRAT COSTIN, *Planete*. Editura Junimea, 1974.
- Haiku*. Lirică niponă. Vol. 1—5. Cuvînt înainte, traducere și note de Dan Constantinescu. Editura Albatros, 1974.
- MARSHALL LINDSAY, *Le temps jaune*. Essais sur Corbière. Univ. of California Press, 1972.
- ROLF N. LINN, *Schillers Junge Idealisten*. Univ. of California Press, 1973.
- R. H. RODGERS, *Petri Diaconi: Ortus et Vita Iustorum Cenobii Casinensis*. Univ. of California Press, 1972.
- DUMITRU BĂLĂEȚ, *Ce rămîne*. Poezii. Editura Eminescu, 1974.
- MIHAIL DRUMEȘ, *Arde Prahova*. Roman. Editura Albatros, 1974.
- ANDREI SAVU, *Astre palide*. Editura Cartea Românească, 1974.
- MARA NICOARA, *Biciul albastru*, Editura Dacia, 1974.