

# Viata Românească

ANUL XXVIII

MARTIE 1975

Nr. 3

## MAREA OPTIUNE

9 martie 1975, la freamătul marilor ape prevestind recoltele viitoare — freamătul participării noastre politice, al consfințirii, mării noastre opțiuni.

Și ce alt popor cunoaștem mai bine în dimensiunea sa istorică decât poporul din care facem parte? I-am descifrat sufletul în epocile vechi prin pietre și inscripții, prin uneltele și întreaga civilizație moștenită. Iar în epocile mai apropiate de noi scriindu-și istoria nu numai în paginile cărților, ci și în munca, lupta și chiar jertfa celor mai buni fii ai săi. L-am cunoscut și admirat în momentele decisive ale existenței sale, acelea care dau adevărata măsură a forței și înțelepciunii unui popor.

Un astfel de moment este și cel al recentelor alegeri încununat de victoria strălucită a Frontului Unității Socialiste. Ea se înscrie firesc în climatul de elan național deschis de cel de al XI-lea Congres al Partidului, care a adoptat mărețul program de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism.

Cîndva această alegere a fost făcută de noi și de părinții și buncii noștri în satele și orașele ce purtau încă rănile războiului, ca și pe cele mai vechi ale mizeriei și sărăciei. Era aspirația și dorința de realizare sub generosul însemn al soarelui. Pe acest drum al luminii au pășit locuitorii acestui pămînt. Pe acest drum a urcat pînă acum țara și tot pe acest drum vrem să urcăm o dată cu ea.

Autentic și profund act de liberă și democratică exprimare a voinței colective, alegerile au simbolizat mai înainte de toate efortul de fiecare zi, acel miracol de dăruire și entuziasm constructiv, care a învins torentul riurilor și temeritatea pietrei, de la vămile de fier ale bătrînului Danubiu și pînă la liniștea suverană a Transfăgărășanului, acel miracol simplu, care înseamnă lumină și pîine, libertate și adevăr și totodată o garanție a bunăstării prezente și viitoare a omului.

Și nu întîmplător acest semnificativ eveniment politic s-a celebrat sub zodia lunii martie, cînd frigul și zăpezile cedează treptat supremația și primele semne ale marelui anotîmp floral se anunță în oameni, în gîndul și fapta lor deopotrivă.

Am văzut o semînție milenară impunîndu-și odată mai mult voința cu o forță și o seninătate care nu pot fi decît ale destinului, un destin bine gîndit și ales.

Am văzut și laudăm cum se cuvine, cu unealta dăruită a condeielor noastre această sărbătoare a naturii și cetății.

V. R.

## CRITICA LITERARĂ ȘI UNIVERSUL OAMENILOR

Acum cîțiva ani George Steiner spunea cu anume iritare în unul din eseurile sale că a discuta critica literară i se pare cea mai „bizantină“ dintre ocupații. Într-un fel, distinsul eseist cantabrigian avea dreptate, căci fără îndoială a interpreta interpretări, dacă nu cumva chiar interpretări la interpretări, devine operă de nesuferită subtilitate, folositoare numai agerimii participanților la discuție, iar nu literaturii sau cititorilor. Pe de altă parte, existența îndărătnică a genului, interesul pe care continuă să-l stîrnească în cercuri, dacă nu foarte largi, totuși simțitor mai cuprinzătoare decît cele ale specialiștilor puri — nu pot să nu pună sub semnul îndoielii afirmația de mai sus. De fapt exactitatea ei depinde tocmai de felul în care înțelegem sfera criticii literare și scopurile ei. O discuție despre critică se justifică numai la sfîrșit — prin rezultatele la care ajunge, mai mult, prin însăși auto-înțelegerea în care debușează. Ea se justifică în momentul în care critica se dovedește un element cu reală funcționalitate în economia ființei umane și a societății pe care ea și-o constituie. Spunem „funcționalitate“ cu apăsată intenție. Să nu ni se răspundă că nu e indispensabilă critica literară, căci de acest argument nu ne pasă : prea puține lucruri în viața omului par a fi indispensabile. Pentru inteligențele generoase și departe-văzătoare însă, lucrurile a căror funcționalitate se vedește limpede își justifică pe deplin existența. Cine să cuteze să le curme creșterea și puțința de iradiere ?

Să începem așadar prin a mărturisi pe scurt care ar fi rostul criticii. Ea ține strîns de cel al literaturii. Cea din urmă este în primul rînd *creație*, cu alte cuvinte completare a universului prin noi fapte și zămisliri, muncă asupra infinitelor potențiale din care realitatea (naturală și istorică) nu actualizase și nu actualizează decît o minoritate. Literatura este titanicul, zadarnicul efort de a epuiza acest potențial. Ea se așează astfel fără sfială în rînd cu celelalte eforturi creatoare ale omului, cu „munca“ sa — fie ea creație în ordine economică sau tehnică, de cunoaștere sau de orînduire a raporturilor între oameni. Ea reprezintă o oglindire a gestului originar de creație. În acest sens și *numai* în acest sens se poate vorbi despre ea ca „joc secund“. Altminteri este prin excelență „joc primar“, exprimare exactă a acțiunii, a muncii — așadar a omului în însăși esența sa social-economică. Literatura este simultan reprezentare a formei oricărei munci și substanță a muncii creatoare, cum spuneam, în rînd cu oricare alta.

Dacă însă lucrurile stau așa, dacă literatura este muncă, faptă, atunci decurge în mod normal ca „poemul să nu însemne, ci să fie“ cum spunea Archibald MacLeish, sau ca arta să fie nu document, ci monument, cum formula Croce aceeași concepție. Altfel spus, obiectul de literatură sau cel de artă este literalmente *incorporare* de semni-

ficații. Semnificațiile se află în interior. Opera de artă este un act de comunicare mut. Și totuși, aflat în universul oamenilor, creatorul comunică cu aceștia, precum și aceștia comunică cu el. Or, atare comunicare (dincolo de postularea unor intuiții și armonizări spontane) nu poate avea loc decît prin *actul critic*. Vrem să afirmăm că „decodarea“ nu este același lucru în cazul limbajului curent și în cazul artei, ci că este vorba de două operații care prezintă deosebiri însemnate. În cazul limbajului decodarea are loc aproape spontan, ea este un proces mecanic, bazat pe identificarea și recurența unui set de reguli fixe, cunoscute și însușite demult. Dar fiecare operă literară în parte este ea însăși un limbaj special care trebuie cunoscut pentru a fi decodat. Oricît de asemănătoare ar fi aceste limbafe între ele (ca stiluri, curente etc.), ele își păstrează trăsături speciale. Prin urmare se cer „decodate“ printr-o acțiune deliberată, de comentariu rațional. Iată de ce „critica literară“ este în cel mai real sens parte integrantă a operei de artă. Fiecare cititor care vrea să înțeleagă un poem sau un roman, dincolo de reperele elementare puse lui la dispoziție de tradiția lecturii sau de intuiții arbitrare, trebuie să-și formeze un sistem de decodare — un sistem de valorificare a semnificațiilor latente în operă. Inevitabil, la nivelul cititorului, acest sistem poate fi corect sau eronat, schematic sau detaliat și poate duce la o lectură justă sau falsă a textului. Fără el însă, lectura însăși este imposibilă sau inutilă.

După cum mulți dintre noi pot să călărească, dar numai puțini devin „călăreți“, după cum mulți gustă un pahar de vin, dar puțini sînt oenologi de meserie, după cum toți aproape vehiculează monete fără a fi prin aceasta economiști sau directori de bancă — tot astfel „criticul literar“ apare din specializarea și adîncirea unui gest unic, comun foarte multor oameni. Gest sau acțiune care suferă transformarea în meserie amănunțit organizată și supusă regulilor precise.

Ni se va ierta poate reamintirea lucrurilor ce altora li s-ar părea locuri comune; dar fără această reamintire nu credem că am reuși să sugerăm menirea criticii în momentul de față. Orice moment de cotitură, orice mers înainte (în ale spiritului) se face prin aproape rituala revenire la origini. Reamintim originile ideale ale criticii literare pentru că ele limpezesc *structura* însăși a criticii literare — puțințele și mărginirile ei. Critica este așadar „decodare“ a unui act creator, desfoliere de sensuri, înzestrarea unui monument tăcut cu voce, curățare de non-esențial. Din capul locului se prăbușește eșafodajul hibrid și copilăros de pe care înalță unii statuia de ipsos a unei „critici creatoare“. Aceasta din urmă va rămîne una din acele curiozități pe care spiritualitatea noastră, pururi fertilă în născocirea de „forme fără fond“, știe să le înalțe ca pe niște măști grotești în zilele de răcoare, prefăcîndu-se a crede că a plăsmuit o biruitoare atitudine. Critica aceasta „creatoare“ (termenul este de altfel împrumutat de la francezi) este ori mincinoasă, pentru că ascunde un act creator sub un soi de deghizament cenușiu — și de ce ar face-o? se teme de ceva? de ce nu se recunoaște drept un gen literar? drept literatură eseiștă? drept „joc al mărgelilor de sticlă“? poate că astfel ar binemerita un anume interes! — ori este mincinoasă pentru că în chip voit ne induce în eroare asupra unei opere literare, îi atribuie însușiri ce nu le are, îi adaugă semnificații care o răstălmă-

cesc : și ne putem întreba prin ce a meritat cutare autor din trecut sau de azi un tratament atât de impertinent. Poate că într-adevăr de la oarecare distanță privind (în timp sau în spațiu) balaurul acesta din paie colorate ne va apărea ca o picanță zămislire — ca o specie sui-generis cu oarecare tradiție la noi (de la invențiile verbale ale latiniștilor, la cele de manuscris istoric ale lui Hasdeu), într-un cuvânt ca parte din zestrea suprarealistă a literaturii române. Dar a o lua în serios altminteri, ar fi lucru mult prea periculos — nu se cade să ne jucăm cu focul.

Aceasta n-ar fi decît o concluzie negativă din premisele de la care am pornit. Există și altele mai pozitive, cu bună referire la starea actuală a criticii de la noi. Căci dacă vrem să avem o literatură adevărată, care să nu fie silită să-și încorporeze un sistem de decodaj (ca o listă de instrucțiuni prost traduse la un uscător de păr din import), atunci va trebui ca aceasta să se facă la un nivel de înaltă și solidă profesionalitate de către criticii literari. Truda trebuie să înceapă de la grupul majoritar, adică de la foiletoniști. Nici o categorie de critici nu prezintă la noi deficiențe mai serioase decît recenzenții. Aceștia, aflați în prima linie a frontului, păcătuiesc prin exces de competență, am spune, — vor să fie ofițeri de stat major, în loc să fie onorabili combatanți și sfișesc prin a nu fi nici una nici alta. Să întocmești o recenzie corectă, succintă, informativă este meșteșug destul de pretențios, care nu se poate practica după ureche. Scopul ei prim este utilitatea imediată, ea trebuie să servească cititorului ca un filtru, să se supună regulilor *design*-ului industrial. A te lansa în nebuloase filozofări, în poze artistice — iată păcate morale și de gust pe care cu greu le putem ierta foiletonismului chiulangiu. Dacă vrem să efectuăm o cotitură în critică — de aici trebuie să începem, de la separarea grîului de neghină cu mijloace moderne, simple și eficiente. Recenzentul să ofere cele necesare atât cititorului, cît și criticului „propriu-zis“.

De aici vom începe, dar nu aici vom sfișei. Critica însăși, reflectînd asupra propriei naturi, va trebui să se înnoiască radical. Cum arătam mai sus, rolul ei principial este destul de evident — acela de a ajuta și completa opera prin explicitare. Este interesant de remarcat că și în Statele Unite, critici marxști recenți, cum ar fi Frederic Jameson afirmă : „faptul literar, ca și alte obiecte ce constituie realitatea noastră socială, reclamă imperios comentariul, interpretarea, descifrarea, diagnoza“. Jameson leagă acest fapt de criza existenței sociale din lumea capitalistă ; într-un sens mai general am putea să aplicăm spusele lui la opera literară modernă ce încorporează dialectic o întregă experiență tulbure și confuză a omului contemporan de pe orice meridian, incertitudini și neclarități ale realului însuși. Or, aici, critica intervine ca o forță adînc umanistă a *clarificării* și a *articulării*.

Iată motivul pentru care ni se pare că în momentul cultural actual este nevoie în primul rînd de o *critică morfologică* — adică de o metodă care să ne dezvăluie inter-relațiile adînci ale formei și substanței din lăuntru unei opere, relațiile cu alte opere (similare sau contrastante), cu fenomenele culturale ale societății în general. Am încercat acum cîțiva ani, într-o lucrare despre structuralism, să sugerăm direcțiile unei critici morfologice. Am fost atunci criticați, pe drept cuvînt,

pentru lipsa noastră de elan în promovarea unui structuralism mai radical. Poziția noastră era însă deliberată și continuăm să ne-o menținem: ni se pare că în literatură structuralismul poate funcționa cu adevărat numai de pe temelia unei morfologii culturale cuprinzătoare. Principiile primului curent reprezintă o specializare, o condensare, a celui din urmă — implicit, o îngustare. Eficiența imediată să nu ne facă să uităm interesele de perspectivă ale umanismului, pe care tocmai ea le-ar putea periclita.

Iar după cum structuralismul poate și ar trebui să se întemeieze pe metoda morfologică, tot astfel ni se pare că preocupările de natură sociologică, pe bază marxistă (care au luat un nou avânt și cunosc o deosebită diversificare în cele mai diferite părți ale lumii) se văd consolidate și îmbogățite pe aceeași cale. Să nu uităm că Lukács datorează mult — în perioada sa formativă dar și mai târziu — căutărilor unui Dilthey, sursa nemijlocită a cercetărilor morfologice germane. Mai aproape de noi, un Adorno încearcă să fundeze o estetică sociologic-marxistă tocmai pe legăturile nemijlocite între cadrul social și expresia formală concretă — încercare reușită numai parțial, poate tocmai din inconsecventul apel la posibilitățile morfologice. Am mai putea să mai amintim un Lucien Goldmann și alții. Dar mai cu seamă în investigarea artei moderne care pune probleme dintre cele mai spinoase în ce privește semnificația *ideologică* a formelor noi, inovatoare sau decadente, mediile pe care le poate oferi morfologia rămân realmente utile. Recunoaștem imediat că aceste medieri nu au fost încă suficient supuse analizei, nici din punct de vedere ideologic, nici din punct de vedere al practicii morfologice. Cu atât mai virtos se cer investigate acum.

În fine s-ar mai cuveni amintită o direcție critică ce se poate racorda la centrele morfologice: este cea care, mai recent, s-a manifestat sub forma unei „critici a conștiinței” propusă de un Hillis Miller, de un Blanchot, un Poulet, un J. P. Richard sau un Marcel Raymond chiar, o critică ce se raportează la virtuțile existențiale ale persoanei. Sigur, o critică psihanalitică în formele rudimentare în care s-a manifestat ea o bucată de vreme nu mai pare azi posibilă, după cum și posibilitățile criticii arhetipale s-au uzat destul de rapid, ea căzând lesne în „descifrări” mecanice. Dar simburile rațional al acestor metode — și anume metodologia convertirii la simboluri, mișcări psihologice esențiale, într-un cuvânt stabilirea de mari rețele de canale care să lege varietatea realului de varietatea imaginarului, simplificându-le pe amândouă — acest simburile a dat rod bogat și ajută din plin criticului să dovedească relevanța literaturii pentru lumea oamenilor. Punctul central al tuturor acestor schimbări îl constituie credem noi, Kenneth Burke, critic american de uriașă semnificație, care încă din anii treizeci reușea o sinteză între sociologic, psihanalitic și o „critică a conștiinței”, ideile sale proliferând ulterior. Nu ne putem opri aici asupra teoriilor sale, din păcate necunoscute la noi. Am vrea totuși să amintim că un element central al acestora este regăsirea în oricare mediu verbal organizat (structură metaforică, ficțiune, judecată legală, birfă, informație ziaristică, lucrare științifică, politică etc.) a *cinci* elemente structurale: acțiune, cadru, agent, mijloc (unealtă), scop. Astfel de elemente se văd inevitabil echivalente și în conștiință și în vorbire. Dar după

cum ele ar fi constituențe ale unei morfologii, tot așa ele reprezintă incontestabil modalități prin care și o critică modernă a conștiinței se întemeiază pe morfologism.

S-ar mai putea pune o ultimă întrebare. În ce măsură are totuși morfologia critică o valoare de diagnostic? Dacă cerem atât criticii cât și literaturii să aibă o pondere ideologică (dar nu numai din acest motiv), trebuie, precum o face Steiner, să le cerem de a îndeplini și acest înalt sacerdoțiu — de semnalizare, de avertizare, de profetizare am spune, nițel patetic. Aparent o critică morfologică este numai o decodare, prea neutră, prea obiectivă. Să nu uităm însă premisele de la care am pornit în articolul de față. Am vorbit despre explicitare ca despre o participare a criticii la actul de creație estetică; opera de artă este pusă în stare de funcțiune abia prin gestul critic complementar, care îi eliberează latențele. Dacă lucrurile stau așa, atunci însă decodarea nu e ceva neutru, ci parte integrantă, necesară, a zămislirii înseși. Ea va avea un rol de diagnosticare în măsura în care literatura de care e lipită are și ea un astfel de rol. Mai mult însă. Credem că tocmai critica morfologică are un rol cu totul deosebit în aceasta. Într-adevăr, dacă aceasta își propune, cum spuneam, să distingă *articulații* — atât în interiorul operei, cât și în raporturile ei cu lumea dinafară — atunci ea este mai în măsură ca alte orientări critice să poată diagnostica, să pună adică în acord formele cu lumea, cu ansamblul cultural, cu sensuri și mișcări ale universului. Descoperind semnificația formelor unei opere, ea poate merge mai departe, mutind la scară macrocosmotică concluziile la care a ajuns. Chiar și ca joc — ne referim la critica „simptomelor“, o formă ludică a diagnosticeii, bazată pe sesizări de analogii, legături, reliefuri — chiar și ca joc, critica de diagnosticare nu se poate nicidecum lipsi de luminile morfologiei. Este limpede că avem de-a face cu unul din acei centri culturali și spirituali din unghiul căruia văzut un întreg univers de forme și semnificații literare se așează armonios și inteligibil în modele ale adevărului. Dar nu putem fi mulțumiți pînă ce aceste modele nu se vor constitui și în semnificații ale universului oamenilor. Toate premisele pentru aceasta există încă de pe acum.

VIRGIL NEMOIANU

## IEȘIREA DIN PEISAJ

*Adormind sub un salcîm  
În acea amiază de vară,  
Mi s-a părut, prin somn, că cineva  
Mă strigă. Nu era decît riul  
Și iarba-nflorită. Am coborît  
Malul, am mers pe sub arini  
Și-am văzut o femeie pe prund,  
Spălînd rufe. Cum stătea aplecată  
Deasupra apei, pulpele ei luminau  
Aeru-n jur. Avea părul strîns,  
Gîtul prelung și, desigur,  
Sîni ei se mișcau liber  
În timp ce lucra, concentrată,  
În pacea acelei amieze.  
Nu mă strigase nimeni,  
Dar mi se mai întîmplă și azi să aud  
Un glas care mă cheamă  
Și încă mai tresar surprins și mai caut  
Femeia după care-am pornit,  
Însă-n peisaj e de fiecare dată altcineva.*

ANGHEL DUMBRĂVEANU

## FATĂ FĂRĂ NOROC

Dacă stai să te gîndești, n-am nici un amestec în toată povestea, numai că multe din cele pe care o să vi le-nșir, le știu, mai din văzute, mai din auzite, de-atunci, din vremea cînd se-ngîna copilăria cu tinerețea și trăiam în orașul de pe Dunăre, unde eram coleg de bancă și frate de cruce cu Finu Turturică, și el îmi împărtășea orice întimplare și orice năzbîtie, tot ce-i trecea prin cap, pînă și visele cele mai aiurite, dacă se nimerea să le țină minte. Odată, umblat cu moș-ajunul — a zis că-l visase pe taică-său, care pierise pe front iarna ailaltă. Cică, nea Mihai sta singur la masă, într-o dugheană înșesată de oameni, mai negru și mai deșirat decît fusese pe lumea asta — și nimeni nu-l băga în seamă, n-avea ce bea, ce mînca, toți treceau pe lîngă dînsul parcă nu-l vedeau, ori poate se făceau că nu-l văd. El, Finu adică, a vrut să-l întrebe de vorbă, nu mai știa ce, dar tat-său s-a uitat pe sub sprîncene, a pus un deget pe buze — taci, lasă ! — și a dat din cap, a lehamite... Mi s-a-ncrețit carnea, — îmi și plăcea, că Finu avea dar la povești, din două-trei vorbe te făcea de vedeai exact cum a fost. În '43, chiar de ziua mea, ne-am dus împreună la gîrlă, dincolo de Cotul Vizirului și, după ce ne-am scăldat și am scos o găleată de raci din cotloanele de sub mal, ne-am lungit pe burtă, în iarba uscată, și Finu a zis că are să-mi spuie ceva serios.

— Dă-i drumul — am zis eu — și m-am mirat că tace, parcă s-ar chibzui de unde să-nceapă. A stat ce-a stat, s-a sculat în picioare, a ales o piatră turtită și-a zvîrlit-o pe fața apei, și piatra s-a dus în copci, pînă aproape de malul celălalt. Finu a scuipat printre dinți și s-a așezat la loc, lîngă mine, dar se uita în altă parte — și a zis că îi place de-o fată, Iana Vasilat, mai mare ca noi cu vreun an. Eu pe fata asta o știam din vedere — de fapt, o știa toată lumea, că era dintr-o familie cu cîntec, — slabă, oacheșă, cam neisprăvită, după mintea mea, părul roșcat, ca blana vulpii spre toamnă ; avea un gît neobișnuit de lung și niște țîțe boldite, ceva sămînță de greci, poate și de țigani — și-i jucau ochii în cap, ca la gaie. Chiar mi se părea că aduce cu un pui de cioară căzut din cuib în preajma Paștelui. Ședea singură, cu o mătușă bolnavă de dambla, într-o casă veche din strada Roșiori, nu departe de chei. Casa — ultima rămășiță din pricopseala Vasilaților, se pitula în curtea părăginită — moloz, bălării, cițiva salcîmi aplecați peste poartă. Vecinii, mai ales vecinele, ziceau că locu-i blestemat, că Evanghelina, mama fetei, fusese o farfuză, că ar fi trăit cu fiu-său vitreg, dar nu le-a ajutat ăl de sus, s-au înecat în Dunăre, pe-o noapte cu lună, și soru-sa mai mare rămăsese să-i tragă păcatele și, ce mai încolo-încoace, nici Iana nu-i în toți orii, că dumnezeu nu bate cu bățul, nici așchia nu sare departe de trunchi. De-aia, pesemne, le zvîrleau mițe moarte și alte spurcăciuni



peste zid și făceau haz de furiile bătrinei, Sia-damblagia, cînd încerca să coboare treptele de piatră de la intrare, bițîindu-se în baston și băl-măjînd ocări neînțelese cu gura ei strîmbă, pe jumătate moartă.

— Bine, Finule — am zis eu, după ce m-am sucit pe-o rină și mi-am potrivit hainele sub tîmplă — tocmai pe asta ți-ai găsit-o tu să-ți placă? Dacă aude lelea Maranda — mă-sa lui Finu, o gașperită și jumătate — te bate, mă, de te zvîntă, numai s-auză că ai ieșit cu ea la plimbare!

— Ei, — făcu Finu, rînjind aiurea — parcă se preumblă ea cu de-alde mine? Asta-i neam de barosani, nu se uită la fi-te cine — unde mai pui, că-i și mai mare de ani!

— Da' tu, ia zii, te-ai dat în vorbă cu ea?

— Acu vreo săptămînă, cam pe seară, veneam cu o sticlă de borș de la Chirică; cînd s-o cotesc spre casă, o văz singură la capul cheiului, se uita cum trece cursa de Oltenița și am întreat-o că nu vă e frig, domnișoară Iana — și ea a zis că nu, de ce să-i fie, că-i destul de plăcut și s-a uitat, nu știu cum — și mie mi s-a pus un nod în gît...

— Ei, și?

— Păi, cam atît am vorbit — nu știam ce să mai zic, mă gîndeam s-o întreb dacă-i place să se uite la vapoare — da' ea se uita fix la mine și mi-era c-o să mă creadă bou, eram și cu sticla de borș în jurnal — așa că i-am dat bună seara și am luat-o din loc.

— Și, p'ormă, v-ați mai văzut?

— De văzut, n-am mai văzut-o, da' am visat-o într-o noapte. Era pe un caic boieresc, cu covoare înflorate și caicul plutea domol, da' parcă nu se ducea pe Dunăre, o luase dincoace, intra drept în cîmp, printre lanuri de grîu... Ea sta în față, în picioare, lîngă un băiat frumos, își lăsase capul pe umărul ăluia și-i filfiia părul și-mi făcea cu mina — la revedere — și mie-mi venea să plîng, abia mă țineam — și cînd m-am sculat am văzut că plînsesem — se udase perna.

— Măi, Finule, să mor, tu ești într-o ureche, te-o fi deocheat, farmazoana! Pune pe lelea Maranda să-ți stingă cărbuni și să-ți dea să bei din ibric, să vezi de nu ți-o trece de ea!

Atunci Finu s-a oțărît, m-a făcut măgar țigănesc — și mi-a sărit și mie țandăra, că cine zice ăla e — așa că ne-am luat la trînteală și ne-am tăvălit prin iarbă pînă ne-am dus de-a dura în gîrlă, și ne-am speriat — p'ormă ne-a umflat rîsul pe amîndoi. Am mai înotat odată pînă la ostrovul mic, ne-am întors îndărăt, am ascuns undițele într-o salcie scorburoasă, am strîns racii în găleată — unii, mai șmecheri, săltaseră peste margine — și ne-am grăbit spre oraș, că începuse să amurgească.

— Auzi — a zis Finu, cînd să ne despărțim — dacă te pune dracu să suflă ceva din ce-ți spusei, te pocnesc — zău!

I-am dat cuvîntul de onoare și după asta, vreme lungă, n-am mai vorbit nimic, nici cu el, nici cu nimeni — despre Iana lui Vasilat.

## II

Iarna de după secetă și-a arătat colții încă pe la jumătatea lui noiembrie, ploua în scîrbă, o burniță rece, care dădea în mazăriche, apoi într-un fel de ninsoare seacă; după o zi-două, pospaiul fâinos se

topea, iar pornea ploaia, din cerul ca un hoit de înecat, iar mazărice, zăpadă — tot așa, pînă la sfintu Niculaie. Atunci a dat gerul, un ger de pomină, de-ți încheșta limba-n gură, și, peste noapte, ne-am pomenit închiși într-o sticlă brumată. Cum se-ntuneca, după prînz, începea să șuiere crivățul pe decindea Dunării, hîțînînd gardurile și acoperișurile vechi, din foi de tablă. Crengile teilor de pe strada principală — Eliberării, fostă Ferdinand Intregitorul — ca niște ciolane bătrîne; pe balustradă și pe babalele coclite din preajma căpităniei, atîrnau țurțuri vineți — lacrimi lungi, de păstîrnac. Portul era pustiu. Peste drum de căpitănie, la o zvirilitură de băț de ostrovul mare, epava remorcherului Vlad Țepeș, rupt în două de o mină pribeagă, zăcea între sloiuri cu botul în sus, ca știuca la copcă. În oraș — fabrica de zahăr mai mult nu lucra, din lipsă de carburant; școala normală se-nghesuia în cîteva săli, încălzite cît să nu dîrdii, cu ce aduceau elevii și corpul didactic în fiecare dimineață. Pînă și cîrciumile tînjeau — ce să vîndă? Numai la Pirlimoară se mai întrunea uneori lumea bună, edecuri locale, alde Samoilescu-Viperă, avocat cu faimă pe vremuri, Prodeleanu, medic veterinar și tablagiu înfocat, cu o alună păroasă pe obrazul stîng, popa Georgică, zis popa Țucal, de la o poznă din copilărie pe care o tot povestea cînd era cu chef și-l zădăreau ceilalți. Coana Fănicuța, văduva lui Gogu Pirlimoară, ajutată de un băiat gîngav, redus mintal, redus încă bine, la șazeci și șase de ani ai ei; vindea rachiu de drojdie, covrigi uscați și semințe de floare; pentru mușterii mai de soi, scotea din fundul beciului, tixit odinioară, un vin aspru, căpșunică sîngerie, din acela de-ți face gura pungă și din care nici popa nu se-ncumeta să bea mai mult de un chil, două. Fusese o femeie zdravănă, sprintenă totuși; de la o vreme se îngrășase, albise, dar nu de tot, gîfîia repede, năbușit, cînd se-ntimpla să se pripească. Încă de mici copii o priveam cu un amestec de sfială și de încintare, așa cum o priviseră cîndva și părinții noștri, căci coana Fănicuța făcea parte din povestea orașului. Cîte n-au trecut peste ea! A fost frumoasă, bogată, avea moșii, conac și caleașcă; a trăit împrejurări năpraznice, bărbatul, fata și nepotul, i s-au prăpădit negrijiți, nespovediți; acum, la bătrînețe, își vedea mai departe de treabă, încă ageră și hazlie, în cîrciuma pe care i-o lăsase, cu acte-n regulă, ginere-său, veneticul de Tache Vasilat și care; înainte-hăt, se număra printre bunurile aduse de dînsa... ca zestre, cînd s-a măritat cu Pirlimoară, spre capătul veacului aluialt... Aici, la Fănicuța, puteai să auzi cîte și mai cîte lucruri de demult și de adineaori, fapte și născociri, vorbe cu tîlc și vorbe de clacă, vești și povești — cum se spuneau și-n seara cu pricina, cînd m-a trimis Finu Turturică pentru bilete. Finu intrase la Tineretul Progresist, l-au pus responsabil cultural, că avea talent, făcea poezii și afișe. Se lungise, era un zăplan tuciuriu, plin de coșuri, cu nas coroiat, în partea lui tat-său, cu umeri zdraveni și cu un moț de păr negru, care-i intra în ochi cînd ridea, arătîndu-și dinții albi, fără cusur. Odată, la un drum, a cunoscut pe un artist de la București, unul Ricardo — am să vă mai spun cîte ceva despre el. Nu era o vedetă, dar nici fi-te cine; jucase cu Iancovescu, Vraca, Maximilian și cu alții, mari. Acum n-avea angajament, umbla cu un rablion, un Ford de pe vremea lui Pazvante chioru, să facă rost de făină și ulei. Finu l-a întilnit la Oltenița, i-a aranjat ceva, printr-o rubedenie și s-a-nțeleș cu el să vină

pe la noi, să ne-ajute să punem o piesă cu echipa de amatori — contra cost, firește — dar să fie lucru serios, așa, mai politic, să aibă oamenii ce învăța. Ricardo a fost condițional, s-a ținut de cuvânt și s-a înființat curînd cu piesa bătută la mașină — „Pe sub castanii din Praga“, de unul, Simonov — o luase, zicea el, de la un prieten, care juca la Teatrul Poporului. Mi-a dat și mie un rol, un băiat zbanghiu, fiu de doctor; băiatul se duce să lupte pe baricade și pîn'la urmă îl împușcă nemții. Finu era ordonanța maiorului sovietic, care fusese repartizat la noi acasă și se amorea de soru-mea — așa venea în piesă — dar nu rămîneau împreună, că el trebuia să plece mai departe, spre Berlin. Pe maior îl juca Ricardo, ceva mortal, plîngeau toți cînd își lua adio de la Margareta, nepoata popii Țucal, o blondă ochioasă, toantă foc, numai suflăt și trup; și nici nu clipea, sta rezemat de ușa de la verandă și ea îi cînta la acordeon „Singuratec sună clopoțelul“ — îți venea să-l pictezi, nu alta! N-aș zice că era o frumusețe de bărbat, dar avea ceva deosebit, ceva, greu de spus. Nu prea înalt, se ținea însă drept, fruntea sus, parcă tot căuta vreo pasăre măiastră — păr castaniu bogat, numai cirli-onți, fața prelungă, obosită, cu niște orbite vinete, care-i măreau strălucirea privirii — o mustăcioară de geambaș peste arcul buzelor — gură suferitoare, ca la mucenicii căzniți de păgîni. Foarte serios la lucru, glu-meț și om de viață, altminteri; Finu îi făcuse rost de o cameră lux, prin Sindicate, în fostele case ale lui Moroianu, angrosistul de cereale, — și ne invita cîteodată acolo, la un pahar, ne istorisea din cariera lui, era o plăcere să-l ascuți, ne recita din Cocoșul negru, cu un glas cald, puțin cîntat, și zimbea trist, prin fumul de țigară scumpă, aromînd a tămîie.

La repetiții, în sala de la școală, venea din cînd în cînd și Iana Vasilat. Se împlinise — mergea pe optsprezece ani — arăta altfel; auzisem pe cîte unii, bărbați în toată firea, că-ar fi „marfă-mare“, ceva de spaimă — că o să-ngroape de vii mulți fraieri — mă rog, vorbe parșive, să le stringi pe fărăș. Chiar și eu, băiat potolit, simțeam că mă furnică pe șira spinării cînd o vedeam că intră în sală, cu pas ușor, de mînză arăbească, își scoate paltonașul cu guler de jderi și rămîne în fusta simplă, strînsă pe coapse și într-o bluză de mătase viorie prin care sfîrcurile sînilor mai-mai că se zăreau, zău așa! Finu, cît nu vrea să se-arate — era topit. Încercase nu o dată s-o atragă în activități — dar Iana rămînea nepăsătoare. Cîștiga binișor cu croitoria, lumea zicea că are mîna de aur. De la școală s-a retras într-a șasea — a fost bolnavă, ceva cu plămîinii, cu inima — nu mai știu. Pe urmă, n-a mai urmat. — Păcat, duduie Iana — ofta Finu, înroșindu-se cît era el de fumuriu — de ce să nu vă terminați liceul — inteligentă, cultivată — ați putea și la noi, o activitate tinerească, orișicît... — Mersi, domnule Turturică — ce să fac, dacă nu mă pasionează? Tot ce-i forțat, e groaznic, nu? Pe urmă — eu, cu originea mea nesănătoasă, știți! Și dădea să suridă, abia clintindu-și colțurile gurii și-i luceau ochii verzi ca ai șarpelui de pe comoară.. Finu înghițea în sec și se lăsa păgubaș, un timp.

Așa, din cînd în cînd, venea în sala școlii — ne ajutase de altfel la costumele fetelor — sta ce sta acolo, în rîndul întii, mai la margine, și se uita, făcînd haz în sinea ei — ori doar mi se părea — de noi, cum ne căzneau să imităm ce ne arătase Ricardo, dar ieșea și nu prea: amatori, de! Cel mai bine juca Margareta, blonda — îi și mergea rolul, un

text romanțios, cu pauze și ochiade — zîmbete, suspine — mă rog, parcă era făcut pentru ea !

— Greti — așa o alinta Ricardo — să știi că ai stofă. Ce-ar fi să vii la București, să dai la artă dramatică ?

— Vai, maestre, mă copleșiți, zău ! Ce mă fac dacă vă cred ?

Și își rotea felinarele albastre în toate părțile, parcă o încolțise lupul iar ea, de spaimă, gata-gata să-l mănince !

Piesa era învățată și repetată, decoruri, costume — în regulă ; muncisem pe brînci, o lună și ceva, chiar în lipsa lui Ricardo, cînd pleca uneori la București — după treburi.

Ne gîndeam s-o jucăm de citeva ori în oraș, cît o să țină, apoi să mergem în turneu, prin țiguri și comune mai răsărite — tot ne-avea lumea nici o distracție. Pentru premieră, făcusem niște bilete de onoare, treizeci de mii bucata, — nu era ieftin, dar nici prea piperat : o gazetă costa trei-patru sute de lei.

— Treci și tu pe la Pîrlimoară — zice Finu — acolo trebuie să dai de barosani ! Am trecut, în drum spre casă. Vîntul vîjia parcă mai abraș ; pe la rîspintii se grămădeau troiane cît un stat de om. M-am scuturat de zăpadă în cerdac, sub streășina lungă, piezișă, sprijinită în pîlimari, mi-am scos căciula și am intrat. Lume multă ; am nimerit bine ! Toma Buică trăgea cu arcușul, prin ceața de lemne ude și de tutun prost, la urechea lui Prodeleanu, pilit — și chirăia jalnic, parcă-i gogea scroafa-n coteț : „Știi tu cînd te țineam pe brațe, și ne juram amor, știi tu... Acele clipe fe-he-heee-riii-ci-te...“ M-am aciuat în colțul tejghelei, am zis „Săru: mîna, coană Fănicuță“ — și-am așteptat un moment prielnic.

...Cunoșteam localul din copilărie, cine nu-l cunoștea ? L-a deschis, în primii ani după război, Tache Vasilat, ginerele Fănicuței, tatăl Ianiei. I-a pus firma „La Wilson“, restaurant cu grădină, bodegă, aperitive, magazin coloniale și delicatose. Tache ăsta — a fost o figură. Nu l-am apucat — adică, eram prea mic. A venit la noi în oraș, povesteau ăi bătrîni, în primăvara ce-a urmat răscoalelor țărănești, prin '908. Bătea pe-atunci la treizeci de ani, om în toată firea. Gogu Pîrlimoară a dat de el — să vedeți cum : se-ntorcea de la București cu caleașca, și, cînd să coboare dealul Răcoasei, caii, speriați de ceva, oboșiți poate — plo-uase, drumul cleios, vai de lume — au pierdut șleaul și trăsura s-a dus în șanț, cu două roți din dreapta înfundate pînă la butuc. Vizitiul — o namilă neagră — și-a pus mîinile-n cap. Atunci, un călăreț, venind pe drumeagul din pădure, s-a oprit lîngă ei și a sărit din șa. Gogu, temător, a dat să scoată pistolul — umbla înarmat, avea și de ce ; românul a zîmbit, și-a potrivit cușma și a zis : — Fii pe pace, boierule ! L-a pus pe țigan să deshame, s-a descins la brîu, a cerut vizitiului să facă la fel ; cu brîurile a legat zdravăn cotorul oiștei și jumătate din stînga a crucii, și-a petrecut capetele peste umeri, înodate în subțiori, în vreme ce Pîrlimoară și sluga propteau hărăbaia din spate ; încordîndu-se o dată, a icnit și a tras caleașca lin, fără stricăciune, drept în făgaș.

Gogu s-a închinat, ca la liturghie, a vrut să-l răsplătească. Omul l-a bătut pe spinare, rîzînd :

— Boierule, nevoia n-are cîntar ! Mergi sănătos, într-ale dumi-tale !

— Stai, cine ești, cum îți zice ?

Nimic ; a-ncălecat, dus a fost ! Peste o lună și mai bine, după ce se dăduse de ceasul morții să-i dea de urmă — Pîrlimoară nimerește nas în nas cu el, în port, într-o bună dimineată.

— Bre, Stan-năzdrăvan, bată-te norocul lui dumnezeu, n-auziși că te caut ? Unde-mi tot umbli ? Am lipsă de tine, hai să stăm de vorbă !

Din vorba aia, Tache a intrat om de suflet la Gogu, cum nu fusese nimeni, niciodată. Îi purta grînele cu șlepul la Brăila și Galați, încheia tocmeli, neguța case, moșii, turme de vite... După doi ani, o lasă grea pe Milica, fata jupînului, singurul odor la părinți. Zgîtia mergea pe șaisprezece — o podoabă, se minunau toți, cum a putut să iasă trandafir domnesc din lemn-ciînesc, că, dacă mă-sa nu era de lepădat, tat-său aducea cu Statu-palmă Barbă-cot. De n-ar fi sărit coana Fănicuța, să-i ție partea lui Tache, cine știe ce se-alegea ; unde mai pui că Pîrlimoară își arvunise ginere, om greu, a și ajuns ministru, după război... Scurt — Gogu înghite gălușca, joacă „Isaia dănțuiește“ în silă, de plăcere, — și opt luni mai tirziu, Milica moarte din facere. De-atunci — bătrînul n-a mai fost cum fusese. Tache nu s-a arătat el, pesemne, avea și un chip pe dinăuntru — dar, de iubit — o iubise. N-a trecut mult — se duce la Constanța, cu niște angarale negustorești, scoate o sumă de la Bancă, se urcă pe un vapor grecesc și, peste o vreme, vine scrisoare tocmai din Canada, că-i bine-sănătos, să nu-i poarte nimeni de grijă. Începe războiul, ce să mai știi de urma lui ? Rar, cineva, la un pahar, pomenea de bărbatul ciudat, iubit și dispărut ca prin farmec, despre care puțini aflaseră ce hram poartă. Tata, flăcăiandru, la vremea cu pricina, a mai apucat să audă din spusele oamenilor, și le dezgropa cînd și cînd în serile de iarnă...

Tache Vasilat ar fi fost de baștină din susul Jiului, către munte, acolo, tînăr încă, și-ar fi ucis o rudă de sînge, dintr-un nimic — apoi și-a luat lumea în cap. Chirigiu și geambaș, prin Severin și-n părțile Craiovei, ager, iscusit, răbdător, avea legături tainice, de la Vlădică la opincă ; și oameni de-ai stăpînirii, și unii dintre certaii cu legea, veneau adesea la sfatul lui ; el însuși, vulpe hîrșită, n-a intrat mesa niciodată ; ce-a agonisit — nu se știe, de cerut n-a cerut o cană de apă, nimănui ; de purtat, se purta după plac, cînd boierește, cînd țărănește ; vorbea cu oricine răspicat, fără sfială. Femeile, îndeosebi, se dădeau în vînt după el... Numai Fănicuța, cînd te gîndești, rămasă ca și singură, după înstrăinarea ginere-său, căci Pîrlimoară se țicnise, iar Manole, nepotul, încă umbla de-a bușelea — cît s-a zbătut Fănicuța să destrame istoria cu omorul, arătînd că, departe de așa ceva, Tache nu făcuse decît să abată mina care vroia să-l lovească, mină grea, de fier, văr sau cumnat dinspre tată. Dumnezeu a vrut ca fierarul să rămînă șui din harța cu ucenicul ; Tache avea pe-atunci nici 18 ani ; cînd ăla i-a repezit bleanda, el i-a încleștat glezna mîinii și, cum — necum, i-a scos-o din arșice... Nu prea înalt, iute ca gîndul, era înzestrat cu o putere nefirească ; iarna dormea în fîn, în podul grajdului ; pe vreme mai dulce — afară, sub stele ; se-nțelegea cu vietățile, pe mutește, încît putea să oprească un cal din goană, cu gîndul, sau să scoată, cum a făcut o dată, — lupoaica în poteca pădurii, de-a venit lingă el gudurîndu-se, ca orice ciine...

... Tocmai se împlinea anul de la război, lumea începuse să se dezmeticească ; pe Dunăre vedeai iarăși vase, plutind la deal și la vale, să ducă și să aducă ; pe nepusă masă, într-o dimineață de septembrie, un zvon greu de crezut a răscolit orașul : s-a întors Tache Vasilat, bucsit de parale, bărbos, îmbrăcat englezește — ceva de groază ! Ajunsesse undeva, într-o țară ghețoasă, unde și-a-nțărcat dracul copiii, în Alaska, — numai munți și riuri doldora de aur — dar el nu s-a apucat să umble după gălbenușul satanei prin toate vâgăunile — că, vorba lui, decît să alergi tu după bani, mai bine să alergi ei după tine ! Așa că Tache a înființat o locanță cu mititei, pîrjoale, ciorbă de burtă și de ciocănele, ostropel, sărmăluțe și alte zaharicale, de i-a înnebunit pe aurari, ședeau ciucure la ușă, să apuce loc la o masă... În șapte ani s-a umplut de dolari ; dovadă — pînă-n primăvara următoare, după întoarcere, cum-părase pămînturi, case, turme de oi și de vite, preț de cîteva milioane. După moartea lui Pirlimoară — l-au găsit zgircit în așternut, a treia zi de Paști — a pus să se ridice un cavou de marmoră roșie, l-a costat cît o casă cu etaj. Acolo, lângă Gogu, s-au strămutat și rămășițele bieteii Milica, și tot într-acolo, mai tirziu, puhoi de oameni au petrecut pe ultimul drum pe Manole și pe Evanghelina, grecoaica — băiatul și a doua nevastă a lui Vasilat — mama Ianei... Prăvălia, din capul locului, a dat-o în seamă coanei Fănicuța — și tot cîștigul de asemenea. Din cînd în cînd îl apuca un gust — își punea uniformă albă, cu nasturi și găitane de catifea și servea în rînd cu chelnerii, în local — rar, ce-i drept — și mulțumea frumos pentru bacșiș ! O dată, cam după Bobotează, s-a întîmplat să doarmă singur într-una din odăile din fund — zice-se, ar fi avut veste — și în noaptea aia l-a călcat ceata lui Moandă, zece gealați cu șișuri și pistoale — spaima județului. Ce s-a petrecut întocmai, n-a aflat nimeni, în vecii vecilor. Destul că, spre ziuă, la stinsul felinarelor, hoții olălăiau în nămeți, în coasta casei, beți turtă, numa-n cămăși și izmene, iar ciuma de Moandă, cu un cap cît banița și obraz ciuruit de vărsat, se tira în genunchi la scară și se ruga de Tache — Hai, bre, mai adă o litră, să moară mă-sa care mai cere !

— Nu-ți mai dau, Moandă — zicea Tache, rezemat de tocul ușii, cu cojocul pe umeri, avînd în preajmă un maldăr de mindire, nădragi, căciuli, arme și alte acareturi ale cinstiților mușterii... Și așa, m-ați trezit după ora închiderii : la mine e local de lux, nu dugheană !

Umbla vorba că ar fi avut în pivniță, printre puzderia de butii și antale, cîteva pline cu aur curat ; cine știe — lumea vorbește, cu sau fără temei... Felul lui a fost să nu-l priceapă nimeni, — bănuieli, prepusuri, nimic vădit — ca și atunci, cînd cu nenorocirea. La moartea lui Ferdinand, Tache avea 47 de ani bătuți. A făcut un drum la Brăila, afaceri de grîne — și acolo a cunoscut pe Evanghelina, fată de negustor bogat. Abia împlinise douăzeci, frumoasă ca maica domnului din biserica veche — auzi, grecoaică blondă cu ochi verzi, părul la călcie, o stricată ce nu s-a pomenit, dacă e să ne luăm după spusele Fănicuței și ale altora. Vezi bine, Fănicuța nu putea s-o sufere, o lua cu sughiț, cînd venea vorba. Manole — băiat cuminte, școlit, pîinea lui Dumnezeu, abia terminase liceul. O cadră de flăcău, înalt, serios, luase parcă tot ce avea mai bun și Tache și răposata Milica. Era în vacanța de vară — cald, frumos ; Tache — dus pe drumuri, a fost într-un rînd și la Viena ; Manole și

maică-sa vitregă mai ieşeau cu trăsura, mai cu barca, mai se duceau călări spre pădurea Răcoasei — tineri, de, se distrau şi ei, ce să facă ? În scurtă vreme, se zvoneşte că Evanghelina îşi face mendrele cu băiatul — că Fănicuţa ar fi băgat de seamă, l-ar fi luat de scurt pe Manole, dar el i-a ris în nas... Şoapta, ca rima, umblă pe dedesubt, însă de săpat, sapă — şi iese unde nu te gîndeşti. Ce-a fost atunci, în noaptea cu lună — sfîrşit de iunie — cînd s-a răsturnat barca în mijlocul Dunării ? Se ştie doar că Tache, abia venit din străinătăţi, a stat două zile în oraş, apoi a plecat cu maşina la Bucureşti, l-a văzut toată lumea ; în după amiaza cu povestea, era într-o grădină, la şosea. S-a întors a doua zi, dimineaţa, pe la zece ; Manole şi Evanghelina — reci, pe năsălie ; i-a privit prostit, a tras aer în piept şi-a ieşit, s-a dus călare la cîmp, a umblat nebun cîteva ceasuri. Cercetările n-au putut lămuri nimic. După înmormîntare, un lampagiu, cam beţiv, ce-i drept, a scăpat o vorbă, cum că l-ar fi zărit pe domnul Vasilat în capul cheiului, pe la 11 seara, îmbrăcat prost, ca un luntraş ori un hamal oarecare, că era lună plină şi l-ar fi cunoscut după mers — pasul lui ager, de sălbăticiune — numai că nu putea să jure, i s-o fi năzărit, cine ştie ? Tot Fănicuţa i-a ţinut partea — după ce Tache s-a dus călugăr la sfîntul Munte, — şi tot fierbea tirgul, ani în şir, că el le-ar fi făcut seama, că toată blîndeţea şi stăpînirea lui — Tache n-a tras o palmă cuiva — erau de făţuială ; avea, chipurile, nu doar o viaţă pe cuget, şi averile, cite le adunase — ce folos că a înzestrat orfani, a dat la şcoli, la biserici, la spitale şi azile — banii ăia spurcaţi, aveau pecete de sînge, pînă la o para, iar de plătit o să plătească neam de neamul lui, după rînduiala celui de sus...

Eu, unul n-am apucat, de ce să zic ? Nimic nu văzusem aievea — abia nişte năluci prin picla copilăriei. Acum vedeam grinzile groase de carpen, din fosta bodegă, sprijinind bagdadia mohorită ca faţa lui Toma Buică, lăutar uitat de moarte — faţă ce se culca drăgăstos pe coapsa diblei, pe cînd bătrînul zicea înainte, pe sub mustaţa galbenă de mahorcă, romanţe veştede la urechea domnului veterinar Prodeleanu. În fine, a tăcut, şi-a luat darul şi s-a dus alături, să-l numere în tihnă, lîngă ciocanul de drojdie. Samoilescu Viperă a ţifnit pe nări, bine dispus ; popa Georgică a dat de duşcă, s-a şters cu mîneca anterului, şi-a rotit ochii de viezure peste capetele comesenilor şi a început să istorisească, aşa cum era de aşteptat, despre luptele românilor cu turcii, cîndva, în pruncia sfiinţiei sale, cînd el era Preda Buzescu şi purta, drept chivără, un vas din acelea ce se folosesc îndeobşte la treburi mai aşezate...

— Dar paşa turcesc, arză-l focu, îmi trăzni un ciomag la scăfirlie, de văzui dublu şi se muia tabla, taică — ia, un hîrb de ţucal, din gnoaie — şi nu mai vru să iasă de pe devlă...

— Aoleo, odoru' mamii ! — făcea maica, Domnul s-o odihnească. Mi l-a nenorocit, i-a strîmbat capu', ce bubă mare i-o fi făcut, drăgălaşu' lu' mama ! Şi pupa vasul, sârmana, chip că pe mine mă pupă... Trage, Gicuţa mamă — striga — tare, puiule, să vază mama unde-i abubă ! Aoleu, aoleu ! mugea sfinţia sa, din adîncul rărunchilor ; şi toţi cei din preajmă, care auziseră de-atîtea ori istoria asta, se zvircoleau în scaune, hohotind cu lacrimi şi ţinîndu-se cu palmele de burtă, parcă-şi păzeau

măruntaiele, să nu pleznească. Singur popa sta smirnă, cam abătut, sucind paharul gol între degete ; coana Fănicuța tot dădea să i-l umple, însă, de rîs, nu dibuia toarta oalei — oală din cele vechi, de trei oca, lată-n partea de jos și îngustă sus, aducînd cumva cu văduva lui Pirlimoară. Pitulat pe după stăpină-sa, Gîngu, năvlegul, își punea șorțul albastru în cap și se izbea cu fruntea de perete, chițcâind ca-n gură de șarpe !

— Auzi, părinte Georgică — mormăi Sămoilescu, cînd izbuti să-și ridice obrazul vînat din tăblia mesei — da, ia zii, cum te-a dus la Oltenița, de ți-a tăiat-o cu foarfecele de tinichigerie ?

— Păi, dar — ce să facă sărmanii, dacă nu ieșea ? Tata a zis ca să mă ducă la potcovarul satului, însă maica, miloasă, „Ba du-te tu — zi-cea — să-ți potcovească mîntea, eu n-am copil de schingiuit ! M-a pus deci în căruță și m-a dus la Oltenița, așa, cu țucala-n cap, bocea răposata ca după mort — lume pe uliță, roi — parcă juca ursul ; ci-că alerga pe de margini, să vază mai bine — și eu abia mai puteam să icnesc, mă-năbușeam în chivără, Doamne-apără ! Tata, beat criță, mîna caii — el, dacă nu bea, nu știa să mîne — și striga, cînd și cînd : Lasă, femeie, așa-ți trebe, dacă l-ai făcut invers — capul în cur și curul în cap ! Dii, mai sus, băga-s-ar musca-n tine !

Și își dădea pălăria rotundă pe ceafă, bietul popa Georgică, și privea jalnic în paharul deșert, — și toți erau pe jos, ca și mine, care venisem să vînd barosanilor bilete de onoare la premiera noastră, din ziua a doua de Crăciun...

### III.

— Auzi — făcu Finu, în timp ce coboram scara largă, cu ornamente florale — tu mai ții mîntea masa de după premieră ?

Băusem aseară un vin greu, soiuri pure — un fel de zeamă lîncedă care se sleiește în căușul paharului și pe cerul gurii ; la trezie, am încercat să mă îmbunesc cu o cafea specială ; tuburile fluorescente îmi ațiteau mahmureala — ceafa, de fapt, mă doare mai tot timpul... Cred că zîmbeam ciudat, cînd m-am întors spre Finu.

— Ce-i ? Ce te uîți așa ?

— Mă uit — am zis — fiindcă exact la chestia cu premiera mă gîndeam, cînd m-ai întrebat.

Ne-am așezat pe canapea, am aprins țigările. Mirosea plăcut, a apă de brad și a lemnărie nouă, Teatrul orășenesc e, într-adevăr, un lucru frumos ! Ședeam în scoica trandafirie a holului mare, de la parter ; prin pereții de sticlă zărești jos, în vale, portul — de nerecunoscut — și cele douăzeci de blocuri de pe esplanadă. Finu, factor responsabil în cultura județului, mă chemase printr-o scrisoare, încă luna trecută. „Dacă nu vii la inaugurarea teatrului — ești ultimul măgar țigănesc și o să-mi fie rușine să spun că ne-am scaldat împreună în Dunăre“.

Cum să nu vin ? Cum să nu-mi aduc aminte, acum, spectacolul acela — și tot ce-a mai urmat ? Ce emoții ne-a dat Ricardo, săracul ! Băgasem cu toții de seamă că, uneori, i se stinge glasul, parcă-l sugruma cineva. La început n-am făcut caz — o fi răcit, ne gîndeam. Frig, iarnă, el umbla întotdeauna cam subțirel, într-un pardesiu negru, de modă veche, cu o pălărie tot neagră și fular alb, de mătăasă, înfășurat neglijent



la git. Fuma des, chiar și pe stradă; uneori, seara, cearcănele i se măreau, ochii se afundau în orbite și căpăta o culoare alb-vinată, un chip de nălucă. A venit de la București cu Fordul ăla prăpădit chiar în dimineața premierei. După masă am repetat odată textul — dorința lui — iar peste două ore am tras cortina. Sala — tixită: cred că erau pe puțin trei sute de persoane. Barosanii, firește, în primele rânduri. Nu lipsea nici coana Fănicuța, îmbrăcată ca-n zilele ei bune și emoționată foc — îmi spusese că n-a mai fost la teatru de unsprezece ani! Totul a mers bine — pînă la scena despărțirii; ședeam în culise, în dreapta, și-l urmăream pe Ricardo, ca de obicei; l-am văzut deschizînd gura, să zică „Acum, știi, trebuie să plec —“ A mișcat buzele în gol — nu s-a auzit nimic. Margareta s-a înroșit, apoi s-a albit — mă gîndeam că-i vine rău — și-a dat seama ce se petrece, — Ricardo o mai pățise o dată, la o repetiție. El s-a apropiat liniștit de bufet, a luat carafa de apă, și-a turnat în pahar, a băut treptat, privind în gol — pe urmă, s-a uitat lung la blondă și a șoptit, cu un glas de pe altă lume: „Acum — știi — trebuie să plec, poate pentru totdeauna!“ Ce i-a venit să adauge, de unde a găsit puterea s-o spună, n-am înțeles — dar am simțit că mi se face părul măciucă. Sala — a înghețat; Margareta s-a întors către fereastră și a început să plîngă încet, ca un copil oropsit. Ricardo a venit lângă ea, a mîngîiat-o delicat pe păr — și-a pus chipiul și a ieșit prin stînga, unde ședeam eu, inlemnit. I-am văzut broboanele de sudoare scurgîndu-se la vale, peste stratul de fard și de pudră. În sală — aplauze, unii strigau „bravo!“ — mai ales Samoilescu și Prodeleanu, cu vocile lor, ca niște clopote sparte...

În pauză, înainte de ultimul act — am văzut-o pe Iana, într-o rochie neagră, cu dantelă vișinie pe piept și la minci; a intrat pe ușa din spate, a întrebat unde-i domnul Ricardo — el își bea cafeaua și fuma, își revenise. S-a ridicat, zîmbind trist, s-a îndreptat spre ea.

— Mulțumesc! a zis Iana, și i-a întins trei flori albastre, într-o învelitoare de foiță.

— Flori, în puterea iernii?! — a exclamat Ricardo. De unde minunea asta, domnișoară Vasilat?

— Se-ntîmplă și minuni, maestre! Rar, ce-i drept — dar se mai întîmplă...

După spectacol — Ricardo ne-a invitat pe toți la el, se pregătise, adusese pateuri, sardele, șampanie, de la București — la „negru“, zicea, găsești pînă și piine albă... Spre ziuă — rămăsesem cîțiva — eu, Finu, Iana, Margareta, Samoilescu, șapte — opt cu totul. Se zbieraseră romanțe, s-au spus versuri, l-au scos din așternut pe Toma Buică — ne-a cîntat „Steluța“ — adică „Regretul“, cum zicea Prodeleanu. Trebuia să plecăm, picurau pauze seci. La un moment dat, îl văd pe Ricardo că se uită țintă la Iana — ședea lângă Finu, în rochia aceea de catifea (un fluturaș de sîdef la decolteu — sfînta Vinere la prima împărtășanie) tăcută, pe gînduri, nici tristă, nici veselă — cum era ea îndeobște.

— Ne spuneți ceva frumos, domnișoară Vasilat?

Mă holbez, prin ceața de fum — îi tremura ușor țigara în colțul buzelor; Iana s-a uitat fix la Ricardo — s-a făcut liniște. Ea, toată seara, nu mîncase, nu băuse, absolut nimic, avea în față un pahar de șampanie răsuflată, neatins.

— Scuze! a zis Ricardo — s-a dus la frapieră, a scos ultima sticlă, a desfăcut-o cu grijă, să nu bubuie, și a turnat încetisor într-o cupă cu dungă aurie. A servit, solemn, prin stînga, și-a tras un scaun de la perete și s-a așezat alături, mai în spate. Iana a luat paharul, cu milă, a atins abia marginea cu buzele, apoi l-a lăsat.

— De cine te despartîi, Iana? — mi-a venit s-o întreb. — Cu un glas de nimica toată, un murmur mai mult, a cîntat pentru sine (Toma Buică încremenise în canalul ușii, cu scripca în mină) — „Trei violete“ — Doamne, cum venea?

„Trei violete, trei fire violete, cîndva, de mult, mi-ai dat în dar — și eu le-am așezat într-un pahar... Trei violete, trei fire violete, s-au veștezeit și au murit ca și iubirea noastră. Și azi avînd trecut-n gînd, într-un pahar eu pun din cînd în cînd — trei violete...“

— Și cum de te-ai gîndit exact la povestea cu premiera? m-a întrebat Finu, stingînd țigara în scrumiera de-alături. Nu i-am răspuns imediat. Ce-i drept, se petrecuse prefaceri importante în orașul nostru. Teatrul era numai una dintre ele — dar șantierul naval, uzina chimică, spitalul județean, parcul N. Bălcescu... Finu Turturică, băiatul lui nea Mihai și al Marandei, omul doi pe oraș, membru în comitetul municipal — stă el ce stă și iar mă întrebă :

— Spune — zice — ai iubit-o și tu?

— Cred că numai eu am iubit-o, Finule — zic. Asta, fiindcă am văzut ceva în ea, ceva ce nu am cum să-ți spun... Știi, cînd s-a aflat, în martie, că a plecat de-aici, eu știam precis unde s-a dus... A trăit cu el doi ani și jumătate, pînă s-a prăpădit.

— Să trăiți, tovarășu' Turturică, am onoarea! Mi-a spus de la Comitet să vă caut la teatru — mă iertați, e vorba de o aprobare, pentru Imese, o ieșire din județ — cu tovarășu' Ghiță, cunoașteți problema...

Semnează — mă ia de braț, ne ridicăm.

— Hai pe-afară — zice — e vreme bună, facem o plimbare spre port, ne mai aerisim!

Soarele arde strașnic vapoare, pe Dunăre : un mineralier, în aval, ca o plăcintă neagră, un vas de pasageri, șuierînd că acostează. Îmi scot scurta de piele și-o pun pe braț.

— Știi — zic — adică, n-ai de unde să știi, că nu ți-am povestit : am fost odată la ea, la București, puțin mai înainte de moartea lui Ricardo.

Tace, fumează iar ; obrazul obosit, buzele reci ; părul rar, năclăit parcă — nu-i mai cade în ochi, cînd rîde — dac-o mai fi rîzînd, știu eu ? Mă doare ceva, nu ceafa — îl văd trăgînd din filtru, nepăsător.

— Ricardo știa că n-o mai duce mult. El nu era acasă, atunci. M-a primit într-un șorț curat, cu volănașe albe — s-a scuzat, pregătea ceva de mincare.

— Duduie Iana — ce mai faceți, cum merge ?

— Bine — cît se poate de bine, pe lumea asta...

Avea două cute drepte în miezul frunții — altfel, aceeași. Am vorbit de una, de alta. Mi-a servit o cafea și o vișinată.

— Duduie Iana — zic, într-un tîrziu — vă rog să mă iertați, nu-mi bag nasul în sufletul omului — vreau doar să vă spun că la noi, la Dunăre, e lume care vă regretă.

M-am simțit, nu știu cum — parcă te-am văzut în capul cheiului, atunci, când cu sticla de borș — ei, ce-are a face? Omul, la sinceritate, se-ntimplă să fie stupid!

— Eu — a zis Iana — eu nu pot, mă-nțelegi? O să mai stau cu el cît o mai fi — simt că mai e puțin, — și el, vezi dumneata, el n-are pe nimeni, ca și mine, de-altminteri.

— Dumneavoastră, oricum, sinteți tînără, aveți viața înainte...

— Nu — n-are sens! Sintem de aceeași vîrstă — sau... Da, exact: — am fost odată! — Sintem perimați, înțelegi?

A tăcut și s-a uitat în jos, nici tristă, nici veselă — și-a netezit părul pe tîmplă — mi-a zîmbit, zîmbetul lui, parcă l-am văzut în fața ochilor.

— Ce mai e pe-acolo? — a întreat. Ce face Fănicuța?

— Bine — am răspuns.

— Dar domnul Turturică, ce face? Se mai ocupă cu teatru?

Finu a tresărit, s-a întors spre mine, cu un fel de neliniște.

— Mai rar — dar se ocupă — muncește mult, știți...

— Așa! Spuneți-i numai bine, din partea mea. E un băiat bun, sper să aibă și ceva noroc — nu strică! Așa, fără noroc — pînă și de trăit e, cum să zic?

— Tovarășu' Turturică, să trăiți — ce bine că vă întilnii, când aș putea...

— Sint în concediu, tovarășe — mă plimb cu un prieten! Marți dimineata, la birou, după zece!

Mergem, tăcem, el fumează, pe gînduri.

— Uite — zice, după un timp — fundația cinemascopului. La toamnă cred că e gata.

— N-a fost aici — restaurantul lui Vasilat!

— Da — La Pirlimoară — aici a fost!

E cald de-a binelea, verde proaspăt, cam fără haz, nu știu de ce. Ceafa m-a lăsat — mă ustură puțin ochii, m-am dezvățat să umblu pe jos, prin soare.

— Să vezi — zice Finu — am mai întilnit-o și eu odată, acum vreo cinci-șase ani...

— La București?

— Nu — aici — într-o seară, nu mi-a venit să cred.

— Cum a fost? Cînd?

— Mergeam spre capul cheiului, pe lingă căpitănie. Ceață, urît — așteptam cursa de Oltenița, trebuia să vină Margareta cu copii, de la cumnată-mea...

— Și?

— Mi-am adus aminte de ea; exact în clipa aia o văd — lingă balustradă, într-un fulgarin amărit, cu o pălăriuță nostimă, puțin într-o parte... Culmea, auzi — aveam o sticlă de coniac în buzunarul pardesiului — Segarcea, mă-ntilnisem cu Mielu, mi-o dăduse în drum...

— Bună seara — zic — dacă nu mă înșel, Iana Vasilat?

S-a întors și a zîmbit — cum zîmbea ea, mai deloc.

M-am simțit mic, nărod — știi?

— Știu! — i-am răspuns.

— Nu vă e răcoare, domnișoară Iana! — am întreat.

— Nu, mersi, domnule Turturică — totul e foarte plăcut. Îmi place să mă uit la vapoare — dacă vă interesează... Cred că o să mă sui pe primul care vine, indiferent de unde și încotro, și am să plec, definitiv!

M-am fisticit, am îndrugat nu știu ce — am luat-o singur în sus, pe ulița Roșiorilor — cam năuc, ce să-ți spun... A ieșit scandal cu Margareta — m-a așteptat la debarcader, cu copiii, aproape de jumătate de ceas — venea de la Oltenița...

DAN DEȘLIU

## CĂLĂTORIND MEREU

*Călătorind mereu, mă opresc între țărături  
ca între două vorbe, ca între două ruine :  
un pas către tine, un pas către mine  
și unghia ierbii scrijelează pe pietre  
o părere de rău și o părere de bine.*

*Astfel, aflat între două dorințe,  
tot mai ades aduc vorba de ele  
și, învățînd să desfac mari tăceri,  
ca pe niște flori de cîmpie  
le risipesc apoi printre ciulini oboșiți.*

## EGRETE

*Se destramă imaginea țărmlui alb,  
pete mari unduind în derivă  
ș-un strigăt de albe egrete  
prin albul tăcerii.*

*Ierburi înalte în alb  
lunecîndu-și lumina —  
și pene, pene albe căzînd  
pe lacul amar.*

## MESTECENI

*Cum tremură solzi de argint pe o stinsă pădure,  
se deapănă rar povești istovite,  
calme ținuturi în care mestecenii dorm sub zăpadă  
ș-o rază uitală de soare învie o clipă  
inelul tău de logodnă. E seară.*

## EX LIBRIS

*Ademeniri sărută spre limpeziimi uitarea,  
suav în undulare senin azur de pază  
cu nostalgia înger în veșted. dor ce țipă  
și-ncremenește toamna un crin stelar în vază.*

*Mai dezvelit veșmîntul și amețit se zbate  
pianjenul cu ace în pieptul verii sprinten  
rînjind în fum prin somnul acoperit cu humă...*

*Uitării dat surîsul și luna care cerne  
domol nemărginirea pe blînd fundal de templu  
cum mută leneș umbra pe noduri de izvoare  
o aripă-n mișcare scobind de ceară piatra.*

## IAR

*Gîngavă ziua de-o tăcere adîncă,  
uitarea închisă în luciul de sticlă al zilei  
și vîntul sălbatic rănește amiaza...*

*Acum te întorci cu un zîmbet — același,  
părelnic și simplu, din lumea ta castă —  
și iar înflorind sub nestinsul tău umblet  
în lunca de-o zi o mirare albastră.*

## PE-O CREANGĂ VÎNTUL

*Pe-o creangă vîntul  
mut, însingurat.  
De tăcerea lui alte tăceri se leagă :  
tăcerea ta,  
tăcerea mea,  
tăcerea întreagă —*

*și toată tăcerea e-o lacrimă neagră  
ce curge prin umbra acestui copac.*

DOMINIC STANCA

## CĂLINESCU ÎNTEMEIETOR

A *intemeia* e un loc comun în literatura română, ținând de condiția așa zis adamică a acestei culturi. Față de adamismul culturii hispanice, unde se începe de fiecare dată ignorându-se o tradiție, alături de o tradiție, împotriva unei tradiții, adamismul românesc e pur. Reprezentantii lui nu reconsideră o precedentă ci consideră un loc gol, încep cu începutul, ctitoresc. Întemeietorii sau ctitorii noștri se succed astfel unii după alții într-un lanț infinit, ale cărui verigi par izolate, dar care, toate împreună, reprezintă însuși lanțul culturii vii. Fiecare în parte e un unicum față de predecesori, fiecare în parte se singularizează, fiecare în parte — de la Cantemir, Hasdeu, Iorga pînă la G. Călinescu — e gelos pe această ipostază adamică pe care o întruchipează cu un anume exclusivism. Lumea culturală practică la rîndu-i acest exclusivism, manifestînd orgoliul de a defini actul cultural prin inițiative temerare, singulare și adamice. Fraze ca: „Eminescu e primul care...“, „Creangă e singurul care...“, „Caragiale e cel dintîi care“ etc. sînt cele mai curente. Mai de curînd întîietatea românească începe să fie avansată și în plan universal. Avangardismul românesc tinde să fie întîiul, Urmuz e un anticipator, Ionescu ca român e ctitorul teatrului absurdului etc.

Prelungind aceste judecăți sau prejudecăți, cum e G. Călinescu pentru a satisface mitul întîietății? Călinescu e un scriitor savant, ca Dimitrie Cantemir, Eliade Rădulescu, Odobescu, Hasdeu. El nu scrie primul roman din literatura română („Istoria ieroglifică“), dar scrie prin „Enigma Otiliei“ primul roman de tip balzacian. El nu face prima istorie a literaturii române, dar face prima istorie estetică a literaturii. El e livresc ca Odobescu, el e fantastic ca Hasdeu, el e delirant și vizionar ca Eliade, iar cu acestea toate alinierea posibilă se opresc. Rămîne un rest pe care precedentă istorică nu-l mai acoperă, o arie a personalității în care eruditul e singur, deci un spațiu al adamismului lui Călinescu. Va trebui să căutăm acest spațiu nu în demersul criticului, nu în originalitatea romancierului sau în eleganța poetului, ci acolo unde umanistul e *singurul*, și Călinescu e singur într-adevăr în gestul de a propune contemporanilor săi, într-un moment istoric crucial, o programă de civilizație.

O programă de civilizație este implicită oricărei opere de anvergură, ea se poate deduce printr-un șir de reducții succesive, din analiza refuzurilor sau opțiunilor față de anume forme ale civilizației existente, ca și din caracterul anticipator al unor anumite idei, fragmente, pagini.

Se poate spune astfel că toți scriitorii din familia lui Călinescu nutresc o preocupare de program, în opera lor se pot izola, mai mult

sau mai puțin expres definite, elemente de program, că în acest sens s-ar putea vorbi despre o viziune a civilizației propriie acestor scriitori, o viziune care le-ar putea purta numele (civilizație cantemiriană, eliadescă, hasdeiană etc.). Asemenea elemente, implicite operei, se pot deduce și din paginile lui Călinescu, anterioare anului 1944, când se produce răscrucea de care vorbim și ele se rezumă la câteva refuzuri și opțiuni semnificative: Călinescu nu acordă vreun loc special culturii populare în construcția unei civilizații (și folclorului în construcția unei literaturi). Călinescu concepe construcția unei civilizații doar pornind de la oraș, de la ideea de *polis*. Călinescu nu atribuie civilizației un alt rost decât acela de a fi instrumentul material al culturii, cultura fiind suprema justificare a omului. Călinescu concepe plastic civilizația, ea e antinaturală, ea nu există decât prin monument, singura ei formulă majoră e monumentalitatea.

Din acest punct de vedere, Călinescu pare a fi un legitimist și, paradoxal, un revoluționar: dincolo de formula socială, el justifică civilizațiile care clădesc monumental; în același timp el e necruțător, față de civilizațiile mediocre, lipsite de simțul duratei și al monumentalului. Momentul de punere în practică a teoriei, de formulare programatică a tezelor schițate mai sus îi este oferit lui Călinescu de noua epocă de prefaceri revoluționare inaugurată în august 1944, la care cărturarul aderă spontan. Adeziunea lui pune problema tipului militant pe care un intelectual de o asemenea factură îl reprezintă, iar definiția acestui tip o formulase Călinescu încă de prin 1943: „Aparținem unei generații și categorii de oameni socotiți pe nedrept a pluti cu capul în nori, fiindcă se arată nepăsători sub raportul promovării materiale. Însă perfectul idealism este formula adevăratului cetățean. Binele public ne interesează, ne simțim datori a gândi despre problemele cetății și de fapt am gândit întotdeauna“.

Se poate izola din această formulare singularitatea lui Călinescu? Nici cum. El e, până aici, un cărturar patriot de ilustră tradiție, o tradiție care urcă pînă la generația anului 1848 sau pînă la umaniștii secolului XVII. „Scandaloasă“ a apărut, în cazul lui, ruptura cu cealaltă tradiție, a turnului de fildeș, cu tipul intelectualului de cabinet, pe care Călinescu l-ar fi putut ilustra — și l-a și ilustrat, în parte — strălucit. Ruptura a fost taxată în epocă drept dezertare de la sine, clientela intelectuală a partidelor istorice a folosit chiar cuvîntul oportunism, ostilitatea și superficialitatea celor în cauză făcîndu-i inapți a observa profunda conformare lăuntrică a profesorului la sine însuși. Formula lui, atît de marcat originală, era menită, ce-i drept, să scape judecății comune, fapt care l-a și silit pe profesor să se explice retrospectiv: „Ceea ce pare dezordine în mine este zburdălnicia, ceea ce pare scandal este avînt, ceea ce pare agitație este de fapt viață“. „Scandal“ a fost tocmai coborîrea spectaculoasă în agoră, alături de „uvrieri și comuniști“, „zburdălnicie“ a părut propagarea unui ideal formulat adesea șocant, prin fantasticul expresiei, „agitația“, adică efortul, munca, cheltuirea titanică a uluit, a condus la admirație, cînd nu a indispus, dezlănțuind dușmănia. Profesorul nici nu se vedea altfel decât retor, cumulară al unor funcțiuni pe care le-a împletit, în personalități unice, numai Renașterea sau secolul lui Pericle. El s-a dăruit epocii cu o fer-



voare și cu un entuziasm care, dincolo de grandiosul temperamentului, sublinia o înaltă justificare teoretică, pune în lumină această justificare, o explica, o intitula drept ceea ce era : umanism.

Prin prezența lui în agoră, Călinescu pune în cauză — și aici intervine ineditul — competența umanismului în materie de politică, autoritatea umanistului de a da verdicte sociale, dreptul umanistului de a se implica social și de a implica la rîndu-i răspunderea socială în chestiuni care țin de supremul unei misiuni istorice definite ca atare. Cei care l-au contestat în epocă pe Călinescu, cei care-i contestau competența politică, punîndu-i adeziunea sub semnul întrebării, scribii celor două gazete ale partidelor istorice cu care el a purtat polemică ignorau că profesorul era un reputat istoric, căruia puțini îi puteau ține piept, inclusiv în chestiuni de istorie contemporană, inclusiv în chestiunile privind istoria celor două partide aflate pe atunci la estradă. Lui Călinescu îi erau familiare momentele fundamentale din istoria acestei țări, conexiunile istoriei românești cu istoria europeană și universală, iar dacă bagajul de erudiție pe acest plan transpare în studiile sale umanistice, acum e scos la lumină în chip militant și transformat în capital politic. Lui Călinescu îi este familiară, de asemenea, evoluția ideilor la români (istorice, politice, estetice), de unde capacitatea de a se orienta în prezent, de a reconstitui filiații, de a aprecia virtualitatea unor idei, de a se impune sau nu în practica socială, de unde, implicit, dialectica opțiunilor. Pe el îl preocupă, pînă la obsesie, peisajul civilizației românești în devenirea sa istorică, profesorul dovedindu-se un erudit în câteva domenii, pînă acolo încît ar fi fost printre puținii în măsură să vorbească despre stilul acestei civilizații și despre direcțiile ei, cum a și făcut-o. În sfîrșit, Călinescu, departe de a fi un sociolog, deși orizontul sociologic e presupus în cele precedente, era un caracterolog, un inițiat nu numai în procesele culturii, ci și în viața închisă în personaje, tipuri, caractere, avînd infailibilul instinct de a apropia și despărți contrariile : arta ca viață, viața ca artă. Era, peste toate, un fin observator al moravurilor, un moralist, dar nu un mizantrop, ci un om cu un imens apetit al vieții, al socialului. Era, printre puținii în epocă, apt să se ridice la o viziune unificatoare, fie și utopică, oricum o viziune de anvergură, care, ca orice viziune de tip umanist, implică un program politic și un program de civilizație.

Epoca l-a somat să formuleze acest program, de fapt el este cel care iese în întîmpinarea epocii, propunîndu-și programul — cînd ? — într-o clipă în care planurile de anvergură contraziceau imediatul zilei, cînd societatea era copleșită de stringențe imediate (război, foamete, lupte de stradă), cînd deschiderea spre viitor părea pe cît de îndrăzneată pe atît de utopică. Un instinct sigur al sensului pe care l-a inaugurat noua etapă îl face să reactualizeze visul său despre o civilizație pusă sub semnul colosalului, civilizație irealizabilă pînă atunci : „Monumente, monumente ! clamează el inaugurîndu-și programul încă din 1944. La o parte cu modestia și bunul simț, cu prudența așa-zisă economică. Un om zăpăcit se împrumută și ridică un palat, n-are cu ce plăti și pierde palatul. Însă acesta este o realitate care rămîne. Popoarele nu dau faliment, tot ce construiesc e un ciștig. Orice codire e o pierdere“. El exaltă, în consecință, exclusivist și utopic, curajul actelor

grandioase de construcție, apetitul gratuității, gratuitatea fiind concepută ca o extremă afirmare în uman : „Esențial pentru cetățeanul civilizat, spune Călinescu, este monumentul care vorbește spiritului, restul cade pe planul al doilea“, monumentul susținând mai mult viața „decît untul și cărnurile într-un pustiul urit.“ În planul acestei vaste demonstrații, lecția civilizațiilor vechi este regulat invocată : „Anticii construiau orașe ca niște superbe internate publice cu temple, basilici, foruri, terase, statui... Orașul antic e un palat, un bun comunal“. Sînt strivite sub o cascadă de argumente scepticismul miop, care pretinde că „sîntem o țară mică și nu vom putea construi atît în viitor cu bunul public“. Bine, răspunde Călinescu, „Dar Florența, Siena și alte comune mult mai mici cu ce-au ridicat mărețele lor monumente?... Nici o piedică nu este pentru un orașel cu 4000 de locuitori să ridice monumente uimitoare“.

Într-o conferință din aceeași epocă, cu titlul „Civilizație și cultură“, Călinescu, examinînd raportul dintre cele două noțiuni, explică de ce viitorul aparține unei noi civilizații, de tip urban, de ce satul din perioada respectivă nu putea participa la grandiosul edil, datorită condițiilor precare de producție care îl plafonau, de ce „un țăran nu poate deveni un Bach“, de ce „e greu să ne închipuim că un Michelangelo, un Rembrandt, un Goya pot să se ivească la țară și să rămînă acolo.“ Pasajul e interesant pentru felul în care Călinescu plasa omul : într-un context de civilizație de un anume tip, la care satul nu putea răspunde : „Ar trebui ca țăranul să muncească cu mijloace tehnice superioare, împunînd efortul mușchilor și sporind veniturile“, pentru a se putea ocupa de artă. Ar trebui, pe de altă parte, ca țărani, constituiți într-o colectivitate puternică și prosperă, să-și permită luxul edificiului public și să cunoască gustul acestui lux. Or, spune Călinescu, „Comuna nu comandă nici o cupolă de soiul aceleia a Sfîntului Petru, nici un affresc în felul acelora de la Capela Sixtină. Țărani n-au bani să comande portrete și peisaje și să le atîrne în bordeiul lor. N-au în rezumat complicația care duce la setea de bunuri artistice“. Și programul de viitor : „Ar trebui ca satul, îmbogățindu-se prin producție agrară națională, să se ridice la o economie superioară care ar schimba și nivelul cultural.“ Generalizarea, la scara întregii țări, se impune limpede : „România, țară de țărani exploatați pînă mai ieri și cu o exploatare agrară încă insuficientă și neindustrializată se remarcă printr-o carență de monumente“. Urmează o listă de carențe, monumentele ce ne-ar lipsi, după care somația : „producția trebuie sporită, indicele de viață mărit pentru ca să se nască dorința și putința luxului cultural la îndemîna tuturor“.

S-ar putea crede că, în *oniria* lui (termenul îi aparține), Călinescu mută întreaga chestiune a civilizației în planul formelor arhitecturale. El vrea, într-adevăr, să recompună un *seicento* italian în spațiul carpatic, să retranspună pe Dîmbovița monumentele Eladei lui Pericle și ale Romei imperiale, dar el visează cu certitudinea că aceste cochilii se vor umple cîndva de un spirit grandios, care va naște la rîndu-i mari opere edile. O nedumerire stăruie totuși : de ce Călinescu propune cu atîta insistență modele străine, și nu e preocupat de emanciparea unui model autohton de civilizație ? Fără a adînci obiecția, putem spune că, fiind preocupat de exemplaritatea civilizației, din oroarea față de un autohtonism îngust (gen stilul Brumărescu) Călinescu nu poate să nu

recurgă la modele exemplare, nu poate să nu propună modele universale pentru poporul său, acordându-i acestuia latitudinea de a-și formula ulterior mesajul propriu prin depășirea modelelor adoptate. E motivul pentru care manifestele lansate de profesor sînt patetice și profetice, și mai ales de mare anvergură : „Tineri arhitecți! Renașterea noastră va veni, visați formele mărețe fără stînjenire... Alăturați-vă viziunilor mele pozitive spre o lume mai luminată, visul vostru aburos de azi va fi mîine un monument de piatră“.

Dar el știe că pînă la acel mîine mai e ceva de făcut, de demolat o lume care ocupă abuziv spațiul viitoarei construcții grandioase, de eradicat civilizația mediocră și perisabilă a celui prezent, iar în această direcție Călinescu vădește un elan revoluționar ardent, echivalent al grandiosului viziunii precedente. Simțul lui politic se dovedește acut în planul practicii imediate, fiindcă, iată, întors din *oniria* în *agora*, Călinescu se bate sub lozincile zilei, luptă, clamează cu o conștiință a misiei civice care îl face exemplar. El cheamă țara plugarilor și muncitorilor să curme sabotajul reacțiunii și să trimită griu și arme pentru front, el îndeamnă săracii să intre în pămînturile moșierilor ; el dejoacă manevrele liberale și național-țărăniște din campaniile electorale, dovedindu-se un impecabil tactician, el somează intelectualitatea să se alinieze democrației și progresului. El urma de fapt un model cultural, același model al umanistului, conștient de uriașa încărcătură explozivă pe care o poate pune marea personalitate în balanța istoriei, într-un moment decisiv. Din acest punct de vedere, pentru el democrație înseamnă degajarea energiilor colective, dezlănțuirea creativității și creației la scara întregii societăți, eliberarea de prejudecățile trecutului, instaurarea unei noi ordini sociale care nu poate debuta altfel decît prin acte revoluționare.

Este interesant de observat, la Călinescu, viziunea despre democrație ca act revoluționar : „*Cînd poporul vrea ceva, exprimarea dorinței lui e totdeauna legală, și numai minoritatea privilegiată poate vedea dezordine în năzuința mulțimii de a instaura o rînduială mai dreaptă și mai fericită*“ . (subl. ns).

În consecință sînt drepte și legale, din unghiul lui Călinescu, toate actele care conduc la exproprierea celor puțini în favoarea celor mulți, atîta vreme cît egoismul celor puțini nu s-a autodepășit, n-a durat operă, n-a reprezentat un aport la dezvoltarea civilizației. (Un morman de aur, lăsat moștenire statului — cazul Jean Mihail — e „un tezaur steril“, care nu poate încînta pe nimeni. „Treizeci de ceasuri ori o sută de broșe de aur cu topaze reprezintă un morman de tinichele și vă asigur că nimeni n-ar vizita Palazzo Pitti ori Luvrul dacă în loc de școală italiană ori școală olandeză ar fi să vadă pereți plini cu broșe și căldări cu safire“).

Consecința e limpede : trecerea hotărîtă de partea muncitorilor, a „claselor pozitive“ al căror rost în edificarea civilizației, a culturii, a frumosului e hotărîtor : „Lucrătorul, în fond, e un artist, căci haina mea, gheata mea, casa mea sînt opere de artă“... Aceeași rațiune — culturală ! — îl face pe Călinescu să militeze, în construirea noii democrații, pentru abolirea falsei contradicții între muncitori cu brațele și muncitori cu mintea, fără ștergerea distincțiilor calitative, ci prin conju-

garea osmotică a eforturilor în scopul prosperității generale. Soluția constă în generalizarea și intelectualizarea muncii, astfel încât munca fizică să nu obtureze dezvoltarea intelectuală, iar munca intelectuală să nu refuze încordarea fizică, după modelul artistului din Renaștere. Aceasta înseamnă desființarea „pretinsei bariere între intelectual și manual“, revoluționarea omului, pentru a se ajunge „la un cetățean superior, cărui creierul să nu-i fie stinjenire pentru munca fizică, nici munca fizică o interdicție pentru plăcerile cerebrale“. Un program fundamental pe care Călinescu îl intuiește în sensul lui cel mai actual. Frînge oare un asemenea program aripile gândirii științifice și artei? Nici vorbă: „Arta pentru popor, spune Călinescu, nu se confundă totuși cu arta de popularizare. Nu e nevoie să ne «coborîm», ci să ne consolidăm pe fundamente“.

Este teribil acest sentiment al *culturalului*, însemnînd nu numai carte, dar beton, oțel, smalțuri, sănătate publică, matematici, sporturi, arte, în ultimă instanță *cetate*, fiindcă G. Călinescu a fost un *citadin* prin excelență, iar prin aceasta un grec antic, om de agoră, deci un *om politic*. Era nouă nu putea să-și afle un mai nimerit și exemplar cetățean, la antipodul tradiției văzută ca rutină, la antipodul semănătorismului prin geniu tehnic, la antipodul idilismului opac și refractar, sub care colcăie pelagră și păduchi. Războiul său cu partidele istorice, cu toate stihiele trecutului este o cauză personală. Orice ar fi iertat Călinescu vechilor guvernanți, nu și refuzul culturii, care e singura justificare a speței umane.

Dar unde se putea desfășura acest instinct al grandoarei de speță erudită, decît într-o societate hotărîtă să demoleze incultura, injustiția, provizoratul edil, reînvățîndu-se să gîndească numai și numai în măsurile mari !... *Oniria* lui Călinescu se suprapune într-un plan ideal, în planul grandiosului, cu planul de electrificare, cu cincinalele, cu noua construcție universitară, cu furnalele, cu tarlalele agriculturii colective, toate răspunzînd în mintea sa unui fantastic proiect estetic de renovare a societății românești, un proiect care ar fi pretins, pentru o impecabilă execuție, geniul unui Gaudi sau Ioanide. S-a substituit el însuși acestui geniu, definind prin programul său aspirația României spre o civilizație mare: „Hotărît, cită vreme nu vom avea aspirația marilor construcții, vom fi într-un stadiu de cultură inferior“ (1946). Ce păcat pentru un asemenea fantazm să nu apuce zborul spre Lună, serbările de la Porțile de Fier, dezghețarea Polilor, generalizarea talentului, dacă nu a geniului, toate pe gustul său !

Și poate de aici melancolia acestor pagini, risipite în cotidienele și periodicele acelor ani, adunate mai recent în volumul cu titlul : *Gâlceava înțeleptului cu lumea*. Ce a urmat după această fantastică dezlănțuire civică, desfășurată în mii de articole politice, sute de intervenții la tribuna parlamentară, în conferințe, colocvii, întâlniri ? Niște alte mii de pagini, bine-nțeles și rubrica din „Contemporanul“, de mult absentă „Cronica optimistului“, prin care Călinescu s-a retras „în cultural“, adică în colțul său atît de solemn și strict rezervat, replică peste timp a unei alte rubrici, „Cronica mizantropului“. A mai conferențiat, desigur, a rămas deputat, a stat pînă în ultima clipă la cirna unui institut, în care vocea sa de *Jupiter tonans* cutremura niște minusculi pereți. Au urmat

„Estetica basmului“, „Grigore Alexandrescu“, „Nicolae Filimon“, cărți solide, dar fără anvergura marilor lui monografii. Avea oare Călinescu vocația retragerii? Îmbătrînise și nu se mai putea fructifica potențialul lui civic? Nici vorbă. El a rămas în agoră ca pieton, un „pieton al aerului“, fiindcă surpriza de a-l vedea într-o postură paradoxală ne era firesc dăruită, cu aceeași ferveare, de câte ori i se acorda șansa. Îi aud glasul la cea de a 60-a aniversare, povestindu-ne cum și-a scrutat chipul în oglindă: „Vă mărturisesc fără umbră de vanitate, ne spunea el, că replica figurii mele nu mi-a displăcut.“ Ca și nouă.

Ba mai mult, o ador în această oglindă a anilor, care îmi spune că G. Călinescu n-a greșit, avîntîndu-se pînă la ardere în vilvătăia unui ideal cetățenesc, care l-a condus să întemeieze, primul la noi, un teritoriu al visului cu numele *Oniria*. Fie și numai pe acest plan, Călinescu este un întemeietor.

PAUL ANGHEL

## G. CĂLINESCU ȘI SPIRITUL POLEMICII

Apariția celui de al II-lea volum din *Gilceava înțeleptului cu lumea* (Ed. Minerva, 1974) completează imaginea lui G. Călinescu publicist și confirmă cel puțin două observații pe care le făcusem la apariția primului : că deși autorul a risipit o mulțime de articole în revistele vremii, scriind mereu cu un condei agil, spontan, fără efort, el nu a fost decît în parte un cronicar literar și n-a scris cu predilecție despre cărți. S-a confirmat de asemeni că tonul general al publicisticii sale e de amabilitate și bunăvoință, de ironie mai curînd blîndă. Apare destul de ciudată această amabilitate, cînd e știut că în cărțile sale de importanță majoră G. Călinescu n-a ezitat să adopte tonul polemic, uneori pamfletar, malițios cea mai subtilă și chiar susținerile paradoxale. Ele au trezit tocmai de aceea o oarecare reacție de împotrivire din partea spiritelor obtuze, în timp ce activitatea lui de „articler“ s-a desfășurat într-o atmosferă mai liniștită, surprinzătoare pentru ceea ce alți critici, mai ales din generația precedentă, au avut să îndure și nu au ezitat să înfrunte.

În principiu s-ar părea că e vorba de aceeași atitudine pe care o întîlnim și la Lovinescu : o mare severitate la adresa scriitorilor consacrați, chiar la adresa clasicilor, și indulgență în contactul cu scriitorii în curs de afirmare. De fapt e singura atitudine justă în fața creației și care poate pune în valoare rolul activ al criticului de a-și nuanța atitudinea : încurajînd, revenind, sancționînd, fixînd și, eventual, dărîmînd. Este, cum spuneam, surprinzătoare vioiciunea tonului criticii de primă oră a lui G. Călinescu și totuși indulgența arătată eroilor acestor intervenții. Toți cititorii au desigur în minte reproșurile pe care în *Istoria literaturii române* (1941) el le aducea în această privință lui Perpessicius : „Cronicarul recenzează un volum de versuri de care ar fi putut să se ocupe, amintind că fusese de părere că începătorii să nu-și publice poeziile. Început plin de gusturi amare îndulcit cu miere de Ibla : «De data asta s-ar putea să mă contrazic. N-ar fi dealtminteri înția contrazicere și nici cea din urmă. Fără să mai spun că nu sunt cu totul convins că de astă dată e vorba de o contrazicere. Tinerii poeți, din ultima generație lirică, s-au decis să apară cu toții în volum și în vitrină, și aceasta ne obligă la fel de fel de considerații, complimente și arabescuri de amabilitate, după cum se pronunță într-un loc Proust, de pe urma cărora o părere critică cu greu se poate alege. Pledam deunăzi pentru practica sertonului, socotind-o cea mai bună metodă pentru ucenicia și definitivarea lirică. Cetînd, de astă dată, culegerea de versuri a d-lui [cutare] parcă am abandona sugestia.» Un altul, mai neted în reacțiuni ar fi zis : versurile acestea nu făceau să fie publicate, dar

de vreme ce s-au editat să spunem autorului unde ni se pare că s-ar găsi oarecare înclinare poetică.“ (*op. cit.* p. 769). S-ar spune că stilul lui Călinescu în abordarea unei cărți noi trebuie să fie exact contrar. Dar Perpessicius nu făcea istorie literară, iar amabilitatea lui nu era chiar nejustificată. Ne-am aștepta ca din relativ puținele cronici literare ale lui G. Călinescu să se degaje o atmosferă explozivă, sau cel puțin de categorică respingere ori afirmare. Și totuși, în multe cazuri fraza lui nu e tăioasă, atitudinea e netedă dar deloc intransigentă, ironia nu e subliniată.

Și aceasta nu numai în cazul scriitorilor care i-au suscitât atenția în utimii ani ai vieții, ani în întregime dedicați unei critici de autori preferați și în care predomină, cum e și firesc, atitudinea oarecum condescendentă, datorată în parte vârstei și situației sale sociale, ci și cu mulți ani înainte. Iată-l de pildă scriind în 1947 despre un autor consacrat, coleg de generație și față de care menajamentele politicoase nu sunt neapărat de rigoare : „Domnul [Cutare] e un poet valoros care-și are locul său determinat în istoria literaturii române și ca atare interesează prin tot ce scrie. A făcut și mai face încă romane în care se vede noblețea și rutina sa de scriitor, totuși genul său propriu nu-i acesta. Am toată încrederea în inteligența și amenitatea caracterului colegului meu de litere că nu va lua în nume de rău analiza pe care o voi încerca spre a dovedi că personalitatea sa nu se exprimă în toată puterea în proză, unde e stinjenit de două însușiri ce fac onoare poetului și omului : imaginația și compătimirea. Domnul [Cutare] e avocat al umanității și apără totdeauna o cauză“ (*Literatura nouă*, 1972, p. 47). E un pasaj am zice de bravură cît privește utilizarea cu funcție inversată a tuturor epitetelor și exprimarea rezervelor prin elogiul perfide și negații îndulcite — pe lângă care „arabescurile“ lui Perpessicius rămîn în cea mai palidă umbră.

Desigur că publicistica celui care semna uneori Aristarc atinge în unele puncte ale ei și alt registru de expresie și de emoție. Vorbind cu minie despre autorul unui studiu medical despre Eminescu, el își încheie articolul printr-o admirabilă formulă definitorie a adevăratei critici, la care toți practicanții disciplinei ar trebui să mediteze : „Am făcut pe scurt aceleași observații. D-sa trebuie să știe că în critica literară cel mai frumos omagiu e de a-ți spune opinia în toată violența, chiar dacă este defavorabilă, ca în cazul de față“ (*Gâlceava*, I, p. 149). Dar în practică, în paginile de cronică literară propriu-zisă, G. Călinescu nu urmează această linie bătaioasă, ci se arată, după cum spuneam, mai curînd binevoitor.

Așa se și explică de ce adevăratele dispute pe care scrisul său le-a suscitât s-au iscat pe alt teritoriu și au venit din altă parte. E vorba în primul rînd de *Viața lui Mihai Eminescu*, biografia care a trezit o reacție potrivnică din partea eminescologilor timpului, dar de fapt a inaugurat un stil cu totul necunoscut istoriografiei și biografiei literare și s-a bucurat de aprecierea tuturor oamenilor de gust, chiar dacă aveau ceva de obiectat asupra interpretării. Am amintit cîndva noi înșine într-un articol *Neașteptatele aventuri ale posterității*, în „Convorbiri literare“, 1974, mart., ceva privitor la primirea pe care „Buletinul M. Eminescu“ a făcut-o la timpul lor biografiei și studiilor eminesciene ale lui

Călinescu. Acesta n-a ripostat atunci, pe măsura violențelor atacurilor, ci doar a blamat sistemul nelolai de critică al adversarilor săi.

La mulți ani de la apariția *Vieții lui Mihai Eminescu*, unul din rarii martori foarte atenți la acea împrejurare, Șerban Cioculescu, nota privitor la felul în care a fost primită această carte că principala ei caracteristică e construcția care dezvoltă o seamă de „intuiții de poet, desigur sprijinite pe un material documentar exhaustiv, foarte liber interpretate cu un incomparabil talent. Așa se și explică faptul că, la apariția cărții, oamenii de gust i-au savurat interpretările fără spirit de șicană, în timp ce spiritele austere s-au zburliat în fața acestui mod neobișnuit de reprezentare a geniului, înconjurat la noi de un adevărat cult obștesc”. (*Detectivism literar*, 1969, în *Itinerar critic*, 1973, p. 275).

Desigur că „indignarea” detractorilor cărții își putea găsi unele temeuri într-o anume îndrăzneală a ei de concepție, dar nu faptul era în cauză, ci mai curînd stilul nou pe care cartea îl inaugura. Ceea ce era blamabil în procederea unui Bogdan-Duică sau Leca Morariu era scoaterea discuției de pe planul strict literar, de pe terenul controversei între profesioniști ai unei științe, care impunea măcar urbanitatea în expresie, și denunțarea autorului ca un atentator la memoria marelui poet, ca un profanator al unei glorii naționale. Acesta era stilul, cu totul inadmisibil, în care o parte din critică a vrut să se desfășoare (cînd nu să se complacă) și care vicia discuția însăși, mai ales că biografia lui Călinescu era o lucrare perfectibilă în partea ei de amănunt și sub raportul informației, care n-ar fi putut avea decît de profitat de pe urma unor observații realmente întemeiate, autorul însuși admitînd cu toată sinceritatea aceasta.

Vorbeam însă de stilul nou pe care *Viața lui Mihai Eminescu* îl inaugurează și pe care îl putem urmări ulterior, ilustrat în alte întreprinderi monografice aflate indiscutabil sub semnul său: *Viața lui G. Ibrăileanu* de Al. Piru, *Viața lui Al. Macedonski* de Adrian Marino, *Duiliu Zamfirescu* de Mihai Gafița. E o noutate la vremea respectivă și tinărul autor al *Vieții lui Mihai Eminescu* dovedise că a știut dintru început să se emancipeze de modelul lui E. Lovinescu, criticul artist, singurul cu care generația sa avea să înjghebeze un dialog, să rivalizeze, să polemizeze implicit și explicit.

Și acesta își începuse cariera de critic în bună măsură ca monografist, dar studiile sale despre Gr. Alexandrescu, G. Asachi și C. Negruzzi nu reprezintă o noutate prea stringentă față de stilul mai mult informativ decît interpretativ al istoriografiei românești din acea vreme. Studiile acestea, negreșit valoroase și docte, nu pun în valoare prea mult calitățile artistice ale autorului lor atît în privința intuiției artistice și critice, cît și în aceea a stilului. Suntem încă la oarecare distanță de felul propriu lui Călinescu de a însufleși o realitate istorică, de a reconstitui o fizionomie morală, de a reface epic o existență determinată. Cartea lui Călinescu inaugurează negreșit un stil.

De aceea ni se pare curioasă o apreciere recentă a lui Adrian Marino din vastul și interesantul său *Dicționar de idei literare* (1973), în care tocmai ceea ce socotim noi a fi principala calitate a cărții lui Călinescu e trecut cu vederea, o dată cu valoarea istorică — iarăși, după noi, indiscutabilă. Marino compară *Viața lui Mihai Eminescu* cu *Viața*



lui I. L. Caragiale, afirmînd că aceasta din urmă e mai „modernă”, mai in spiritul  n elegerii unei existen e altminteri dec t converg nd spre portretul de tip clasic. „C t de clasică, de puțin <inedită> este în fond esen a concep iei despre biografie a lui G. Călinescu  n elegem abia acum (...). Azi chiar mir , într-o oarecare măsură, reluarea acestor teze, at t de îndepărtate de psihologia modernă, cu totul străină de viziunea caracterelor liniare, stabile, unitare. Adevărul este că G. Călinescu vine în biografie cu mentalitatea romancierului tradi ional, obsedat de tipuri canonice, simple pretexte de creație, viziune dublată de ambi ii moraliste (...) Nu trebuie omis faptul că biografia interioară modernă propune o defini ie diametral opusă, ceea ce nu înseamnă citu i de puțin părăsirea zonei de observa ie morală. Eroul se relevă plin de contradic ii, proteic, amorf, imprevizibil, greu de clasificat într-o categorie (...) Nu afirmăm că *Via a lui I. L. Caragiale* de  erban Cioculescu este <mai bună> dec t *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Dar oarecum <mai modernă> ca stil de construc ie, fie  i empiric, poate am spune că este”. (pp. 267—268).

Desigur că biografia lui Călinescu are un caracter mai finit  i mai deschis artistic dec t cea întreprinsă de Cioculescu, dar n-am zice că diferen a dintre ele se constituie din viziunea clasică a unuia  i cea mai „nouă” a ultimului.  . Cioculescu a fost obligat să procedeze analitic  i deductiv (realiz nd unele pagini de adevărat detectivism literar, cum e cazul cu *Procesul Momuloaiei*)  n mare măsură deoarece etapele existen ei eroului său erau mult mai pu in cunoscute, goiuri importante fiind umplute tocmai de r vna inteligentă a biografului. Există în cartea sa o plăcere a descoperirilor, a ineditului dezvăluit, a documentului scos la lumină, a procesului treptat de integrare a momentelor unei existen e. G. Călinescu lucrează liber de asemenea preocupări deoarece imensa majoritate a elementelor vieții lui Eminescu erau deja cunoscute. El nu are a aduna nisip, pietri  sau piatră, ci doar a edifica. Era acesta un moment la care al ii nu putuseră trece. De aici iritarea oamenilor de  tiin , a documentari tilor  i izvori tilor, care în ciuda nemul umirii  i indignării de a se vedea ignora i,  i dădeau seama cel puțin în mod obscur că se aflau dep  i i de imensul pas înainte făcut de istoriografia noastră prin acest stil nou al biografiei.

 n ciuda numeroaselor  i violentelor atacuri, G. Călinescu n-a răspuns dec t în mică măsură, p str nd mai curînd un ton amuzat  i ironic. Filozofia lui pare a fi mai puțin aceea a unui spirit de dispută  i mai curînd a omului care „tace  i face”.  i, într-adevăr, studiile sale eminesciene s-au continuat în seria de cinci volume încheiate în 1936  i reprezent nd cu adevărat „cuv ntul” celui care fusese de at tea ori provocat.  n publicistica lui, pe care Geo  erban a str ns-o în cele două volume intitulate *G lceava  n eleptului cu lumea*, sînt foarte pu ine ie iri de minie. Spiritul său de dispută avea să- i caute  i să- i găsească expresia pe alt teren, într-o operă pe care cei mai mulți autori ar fi conceput-o tocmai în afara oricăror g lcevi, în seninătatea unei stricte impersonalit i,  i aceasta e marea sa *Istorie*.

*Istoria literaturii române* a trezit, după cum se  tie, o mul ime de comentarii, care nu au încetat încă nici în clipa de fa , dar despre care nu ne propunem să dăm aici nici măcar succinte informa ii. (Am

mai sugerat într-un articol, *Subiectivism*, în volumul *La sfârșitul lecturii*, 1973, p. 194, posibilitatea unui pasionant studiu asupra istoriei acestei cărți.) Nu e vorba de disputele avînd ca punct de plecare această mare operă, ci de spiritul ei adînc polemic după care autorul și-a orientat concepția. Călinescu procedează după principiul examenului liber, fără nici o prejudecată pioasă sau reverență la adresa autorilor mari sau mici. Scrisă din perspectiva unui critic contemporan, ea e în primul rînd o încercare temerară de validare a valorilor contemporane și a operelor din trecut în măsura în care acestea corespund gustului contemporan. Autorul găsește ocazia de a supune discuției întreaga literatură română, și chiar dacă ajunge la unele concluzii comune cu alți critici și istorici literari, el dă demersului său critic caracterul de proces acut, într-un stil de o vioiciune necunoscută pînă atunci.

Criticii cei mai severi ai *Istoriei* lui Călinescu, de la Ș. Cioculescu la M. Nițescu (care în articolul *G. Călinescu criticul artist*, din volumul *Între Scylla și Charibda*, reia aproape toate obiecțiile criticului precedent) nu au pierdut din vedere intenția fundamentală a autorului, care și-a gândit cartea după principiul formativ al unei opere epice. Este sigur că acest stil nou a constituit motivul principal care a generat rezervele de care pomeneam. Modalitatea epică adaptată istoriei literaturii poate evident întîmpina obiecții, mai ales cînd cel care o pune în practică se lasă sedus de unele aspecte hazlii, de pitorescul sau de burlescul unui personaj. Stăruința în astfel de situații i s-a imputat lui Călinescu, dar desigur că fără ea una din principalele calități ale cărții sale s-ar vedea anulată.

Revenind la problema „polemicii“, de care în aparență ne-am depărtat, vom aminti că *Istoria* lui Călinescu își propune mai mult decît să fie o sumă de opinii contrazicînd pe cineva (cum vedea, pentru un sector al ei, E. Lovinescu). Mulți tind să vadă în polemică forma discuției de suprafață: dispută asupra argumentației, a logicii susținerii, a justeții sau eleganței pledoariei și, în genere, orice discuție mai aprinsă. În realitate, în discuțiile asupra artei, polemica îmbracă un aspect mai adînc și mai puțin spectaculos: este vorba de momentul în care cineva reușește să propună o viziune nouă, un adevăr nou, uneori nu în mod declarat, dar prin aceasta nu mai puțin hotărît. O istorie a istoriografiei literare (ca și aceea, generală, a ideilor) trebuie să rețină orice nouă contribuție reală în ideeație, în stil, ca un act cu adevărat polemic.

Or *Istoria* lui Călinescu e, prin toată structura și fibrele ei, un astfel de moment în dialectica ideilor și înțelegerii literaturii. Sensul ei polemic derivă mai curînd din structura generală decît din raportul autorului cu diferitele personaje ale cărții sale, sau din felul în care stabilește el raportul dintre acestea. Desigur, nu excludem din aprecierile noastre și faptul că ea posedă o deloc neglijabilă strălucire exterioară: formulări pregnante, ironie subtilă, o tendință spre notația impresionistă și chiar, uneori, un ton de superior amuzament. Dar ceea ce ni se pare cu mult mai important nu sunt ieșirile ei polemice sau ireverențioase la adresa unor poncife, ci sensul ei general dialectic și polemic în cadrul înțelegerii rostului criticii. Or aici ni se pare că adevăratul rol al autorului ei se poate preciza.

În istoria criticii românești de pînă în acel moment credem a putea deosebi trei faze mari. Prima e aceea a directivelor, reprezentată de Maiorescu și continuată de mai toți criticii din generația ulterioară, inclusiv de Gherea și Iorga. Din puncte de vedere diferite și lucrînd cu metode diferite, ei au urmărit mai mult generalitatea fenomenului literar sau artistic, desfășurarea lui globală și, mai ales, orientarea literaturii în raport cu viața publică, intelectuală și socială.

A doua fază a criticii românești o inaugurează cu legitimitate Lovinescu și este aceea care-și face ambiția supremă din precizarea cît mai exactă a valorii scriitorilor, din aproximarea și analizarea structurii lor profunde și a raporturilor axiologice dintre ei. E o critică îndreptată cu precădere spre fenomenul literar contemporan, pe care-l urmărește *in vivo*, o critică aplicată și adecvată realității literare existente. Preocupată îndeosebi de problema valorii, ea a făcut incursiuni în istorie în spiritul verificării situației clasicilor, al revizuirilor, de natură să recîștige noi teritorii pentru literatura artistică. Acesta e spiritul în care au lucrat un Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, Ș. Cioiculescu, Vladimir Streinu și chiar T. Vianu.

G. Călinescu aparține prin vîrstă, formație, carieră publicistică și stil acestei generații, dar o dată cu *Istoria literaturii române* el o depășește indiscutabil. Originalitatea acțiunii sale trebuie căutată în încercarea de a atribui criticii literare o funcție *creatoare*, ceea ce criticii dinainte de el nu năzuiseră și nici nu enunțaseră. E o noțiune nu prea bine precizată, mai ales dacă ne gîndim că ea a marcat o mare vitalitate în critica noastră recentă ajungînd la oarecari deformări numai în parte încurajate de dezvoltările ulterioare ale gîndirii lui Călinescu, ce-și vor afla finalizarea în eseul din 1947, *Istoria [literară] ca știință inefabilă și sinteză epică*. Nu vom intra în analiza acestei noțiuni, dar ne mulțumim să arătăm că o critică voit creatoare impune o libertate maximă a criticului cît privește materialul asupra căruia se aplică (de unde „subiectivismul“, care el însuși ar merita o analiză dezvoltată) și în al doilea rînd, că ea nu poate apare decît ulterior unui moment de oarecare fixare a opiniei critice asupra unei realități literare.

Or, acest din urmă proces al criticii a fost dus pînă la un punct foarte înaintat de pleiada criticilor interbelici, cu care Călinescu a fost numai în parte tovarăș de acțiune, prin activitatea de cronicar literar pe care a preferat să și-o lase în umbră. (O activitate pe care de multe ori și-a blamat-o sau a privit-o cu superioritate, pentru motive care acum ne apar foarte clare: „Cronica literară nu-mi place congenital [...] Adesea am trișat, visînd pe marginea textelor, am compus peisaj sau portret“.) *Istoria* sa literară este într-un fel o carte concludivă, dar cel puțin în aceeași măsură o încercare de a repune în discuție rezultatele relativ stabile, deși recente la care critica interbelică ajunsese. Și pentru autorul ei, literatura foarte nouă, de cele mai multe ori numită „modernistă“, reprezenta un cîștig pe plan cultural indiscutabil. Pe acest teren ferm se putea exercita critica „creatoare“. Desigur că, într-un anume fel, acțiunea lui Călinescu era prematură și nu tocmai proprie cînd se desfășura sub vestmîntul unei „istorii“. O istorie literară presupune, după vorba celebră a lui Lovinescu, din prefața la *Istoria* sa din 1937, „judecăți precise și fără controverse“. Iar cîștigu-

rile în planul mai larg al conștiinței estetice, pe baza cărora trebuia să acționeze o critică liberă, parțială, subiectivă, nu se realizaseră decât în cazul unui număr restrâns de oameni de gust, pentru ceilalți istoria trebuind să reprezinte o fază de prezentare, un tablou exact și bine cumpănit al valorilor literare.

Iată de ce cartea a fost apreciată la întreaga valoare doar de generația ulterioară (am zice, poate chiar, abia de generația scriitorului acestor rînduri), pentru care valorile în cauză erau deja verificate și omologate. De-abia această generație se putea delecta cu jocul subtil al unor judecăți inedite sau cu schimbarea raportului de valori, așa cum propunea Călinescu chiar pentru epoca cea mai recentă, încă „nefixată”. (În cadrul acestei acțiuni, el fusese precedat, ca spirit, de volumul de eseuri al lui Eugen Ionescu, *Nu*, o carte însă de un negativism total și de o absență aproape tot atât de completă de reale intuiții critice, ceea ce face din ea un regretabil pamflet, imposibil de citat altfel în bibliografia de referință a vreuneia din „victimele” sale.)

Ni se pare că prin semnalarea acestei etape, ne aflăm într-un punct de maximă importanță a acțiunii lui G. Călinescu. Stilul lui polemic își găsește posibilitatea de a se manifesta pe această cale într-un sens mai adînc decît o făcuseră alte spirite mai degrabă amatoare de scandal decît de discuții — deși, firește, nici una din armele cu care ar fi putut izbîndi pe planul unor dispute exterioare nu-i lipseau criticului. Preferința și hotărîrea lui pentru acest stil e extrem de semnificativă, și tocmai în legătură cu ele trebuiesc, credem noi, căutate adevăratele capete de fir ale unei filiații spirituale, de la care nu mulți se revendică pe drept.

ALEXANDRU GEORGE

## ÎMI AMINTESC ..

*Îmi amintesc lumina aceea de culoarea mentei  
îmi amintesc surîsul acela din adolescență  
îmi amintesc și gustul primei țigări  
și-mi amintesc și rochia ta de pe scaun  
și-mi amintesc și alte lucruri simple  
destule  
ca să uit atâtea și atâtea amintiri  
mai importante desigur  
dar mie îmi place aroma portocalei  
și nu carnea ei*

## COPIII SOARELUI

*Copiii soarelui ridică o piatră și citesc prin ea  
depărtarea  
copiii soarelui vorbesc cu peștele rătăcit în iarbă  
copiii soarelui fac dintr-un trandafir o casă înaltă  
copiii soarelui își pun mustăți să-i sperie pe cei  
care nu au mustăți  
copiii soarelui duc un sicriu cu frunze și cu oase  
de păun  
copiii soarelui intră în negură și dimineața revin  
cu meloanele pline de ciuperci  
copiii soarelui descifrează ceea ce  
noi nu mai putem descifra  
copiii soarelui știu că nu mai sunt copil  
și-mi dau o spadă să mă apăr*

PETRE STOICA

## CRITICII DESPRE CRITICĂ ÎN VOLUMELE ANULUI 1974

Articolul lui Florin Mihăilescu *Critica 1974*, din nr. 12 al revistei *Viața Românească*, a avut ecoul scontat, adică nici unul. Se confirmă și pe această cale că revistele noastre sînt vase care nu comunică, nu numai polemica dar nici cel mai inocent schimb de opinii nu le ispitește. Și doar articolul pomenit oferea destule pricini pentru ripostă, și oricum pentru o seamă de necesare clarificări, iar sezonul — sfîrșit de an editorial — era nu se poate mai potrivit.

În ce mă privește, fie-mi îngăduit să nu împărtășesc multe din convingerile confratelui de pagini; la altele ader fără entuziasm, mai degrabă inclinat că anul literar s-a descurcat atît de stîngaci la capitolul contraargumente. Florin Mihăilescu numește critica ce se practică de predilecție în revistele noastre (trasă ulterior și în volume) „empirică, spontană“ și deplînge faptul că ea „cunoaște un ascendent cu totul regretabil asupra unei critici reflexive, mature, serioase și profunde“. Regretul e împins și mai departe: „Adesea mi se pare că demersul critic e prezidat mai mult de inspirație și de improvizatie decît de meditația stăruitoare și de asimilarea printr-un filtru de principii și de criterii sistematice. Ipostazierea spontaneității în critică a dat naștere unor atitudini neoimpresioniste pe care, cu argumente variate, dar foarte discutabile, unii le mai susțin și azi sub mașca străvezie a unei critici creatoare, prin care înțeleg de fapt invazia legalizată a unei subiectivități emfatică și nu — cum ar putea să fie cu adevărat legitim — creația de unghiuri interpretative și de construcții intelectuale“.

Reproșuri în cea mai mare măsură întemeiate, cu singura condiție ca prin „critica empirică, spontană“ să nu se înțeleagă exclusiv un anumit gen al criticii, iar prin „critica reflexivă, matură, serioasă, profundă“ — alt gen. Dar se pare că chiar o asemenea discriminare a intenționat autorul articolului, de vreme ce idealul rîvnit e dividerea, „separarea criticii curente, a criticii de actualitate imediată de critica de specialitate“. Inutil să spun că, în convingerile sale, „critica de specialitate“, „sintezele“, ferite de primejdia și servituțile efemerului, se situează pe un loc privilegiat. Într-un fel, autorul e consecvent cu sine însuși. El judecă volumele de cronici ale anului 1974 din perspectiva preferințelor sale, și are nici vorbă dreptate atunci cînd dă pe față inconsecvențele *celorlalți*, concretizate în tentativa de a parada cu sinteza ale unor cronicari. Unde însă consecvența nu mai e îndestulătoare e în aprecierea de fond a contribuției acestor autori în ansamblul aparițiilor anului. Căci dacă naiva stratagemă, jocul de-a sinteza încercat de unii pe la „tabla de materii“ pot fi ironizate, efortul lor analitic pretindea în schimb unelte pe măsură și parcă o mai adecvată atenție. Ceea ce

pare a uita iarăși Florin Mihăilescu e că aceiași și alți cronicari reprezintă la noi singura bază cu adevărat fertilă de alimentat *veritabilele sinteze* privitoare la literatura vie, la literatură propriu-zis, încît „critica de specialitate“, dacă va fi existînd, nu e decît o altă ipostază a criticului-cronicar. E și singura tradiție puternică a criticii românești de azi, căci dacă nu vrem să ne pierdem în abstracții și amăgiri și dacă nu confundăm critica cu adjuvantele ei (lucrări bibliografice, textologice, filologice, mnemotehnice, de biografie și restituire materială etc.), atunci trebuie să admitem că de la Maiorescu, dar mai ales de la Lovinescu începe critica românească e mai ales „curentă“ și creatoare de opinie, ea se sprijină precumpănitor pe niște conștiințe în stare de veghe și nu în ultimul rînd pe spectacolul unor inteligențe asociative sau disociative, și mult mai puțin pe patentul unor „unghiuri interpretative“. Să însemne aceasta că și pe teritoriul reflecției se exprimă măcar ceva din instinctul aceluia *organic* mult invocat de morfologi ca notă specifică a creației noastre de cultură? Și să fi hotărît această indicație ca ideile, opiniile literare să nu aibă autoritate deplină în fața cititorului decît întrupate în convingeri susținute cu toată pasiunea de oameni în carne și oase, recognoscibili și după accentul greu de contrafăcut al rostirii? Oricum ar sta lucrurile, îmi vine greu să-mi imaginez că „accesul la mișcarea instituțională (?) a literaturii și finalmente chiar o comprehensiune mai profundă a operelor individuale“ — am citat tot din articolul lui Florin Mihăilescu — s-ar putea dispensa de ajutorul criticii „curente“, ba chiar ar putea deveni monopolul nu știu cărui scientism combinat, în doze variabile, după autorul sau opera studiată.

Rămîne, desigur, primejdia unor gesturi personaliste fără acoperire, ceea ce preopinental nostru numește „invazia legalizată a unei subiectivități emfatică“, dar oare nu e chiar una din datoritiile criticii să dezvăluie, în modul de funcționare a disciplinei, asemenea manifestări de îmbuibare egocentrică? După cum n-ar trebui să-i scape nici contrarul ei, „modestia“ (citește: mediocritatea) cu care unii se expurgă din tot ce scriu, pînă la anonimizarea și aplatizarea deplină, ceea ce face cu totul inutilă pretenția lor de a servi în chip de conștiințe cauza criticii. Acestea și altele sînt neajunsuri și ipoteci reale ale îndeletnicirii de cronicar, și desigur nu deprinderea cumpănirii mature a lucrurilor e ceea ce prisosește în multe culegeri de cronici ale anului. Dar mult lăudaatele sinteze, cărora aceeași cumpănire le-ar fi și mai necesară, reușesc ele să convingă într-adevăr despre superioritatea „cercetărilor savante“ asupra „volumelor de superfluă actualitate“?

O discuție serioasă pe această temă e fără îndoială greu de angajat în lipsa unui veritabil numitor comun, care nu poate fi în nici un caz ideea de sinteză și superioritatea ce-și arogă. Căci acceptînd un astfel de numitor arbitrar, ajungem la rezultatul absurd de a minimaliza întreaga activitate de cronicari literari a unora ca Perpessicius sau Pompiliu Constantinescu, contrapunîndu-le o „sinteză“ de epocă de calibrul *Anarhismului poetic* al lui Const. I. Emilian, sau *Gîndirismul* lui Gh. Vrabie, spre a nu nomi decît lucrări din domeniul strict al criticii. De altfel, nici nu sînt foarte sigur dacă articolul lui Florin Mihăilescu, mai mult șicanator decît aspru cu cronicarii, n-a plecat în bună măsură dintr-o gelozie și chiar o mentalitate de... cronicar, cu toate subiecti-

vismele și limitările adiacente. Căci numai un cronicar din cei pedepsiți de pripeală poate alătura, într-o devălmășie trădind o anume nepăsare, *Personalitatea literaturii române*, „lucrarea de vaste orizonturi și adinci sugestii a profesorului Constantin Ciopraga“ și mult mai modestul în pretenții volum 5 din *Teatrul românesc* („apreciabilă ... strădania neobositului cercetător I. Masoff“...). Iar dacă nu altceva, stilul, superlativele de reclamă trădează ici-colo factura comun-jurnalistică a ideaii critice: „Obiectivitatea, inteligența analitică și spiritul dialectic sînt calități ce fac din scrisul lui Ovid Crohmălniceanu prilejul unor satisfacții intelectuale dintre cele mai adinci și în același timp mai consistente“...

\*

O „testare“ a situației criticii pe temeiul volumelor anului care a trecut poate fi totuși încercată cu folos, bineînțeles nu înșirînd titluri și împărțind calificative, mai puțin chiar grupînd maniheistic autorii în tabăra fericiților sau a damnaților. Metoda ar putea fi sondajul, iar factorul comun, numitorul — căutat să fie și cel mai mic multiplu comun — ar putea fi într-un caz ca acesta critica văzută de chiar criticii, cronicari sau „studioși“. Programînd un astfel de „test“, îmi dau seama că nu toate volumele anului se ocupă și de critică (*Rondul de noapte* de Mircea Iorgulescu, *Teritoriul lirice* de Mihail Petroveanu, *Un an de poezie* de Dan Cristea, *Alfabet liric* de Hristu Căndroveanu, *Metonimii* de Aurel Martin etc.), iar în altele spațiul acordat criticii e restrîns sau folosit impropriu, și însăși demonstrația mai puțin probantă pentru etapa pe care o străbatem (*Secțiuni* de Victor Felea, *Critica în primă instanță* de Nicolae Ciobanu, *Reacții critice* de Mihai Drăgan etc.). Două volume (*De la Sainte-Beuve la noua critică* de Savin Bratu și *Critică și profunzime* de Mircea Martin) sînt cercetări speciale consacrate evoluției criticii europene, deocamdată franceze, și pretind un alt tip de abordare, precum și criterii de apreciere aparte, iar cartea lui Al. Piru, *Reflexe și interferențe*, cu contribuții în direcția unor clarificări și a îndreptărilor documentare, deși cuprinde judecăți despre multe sinteze critice ale anilor din urmă, ține mai mult de sfera literaturii comparate.

Prea multe exceptări! s-ar putea obiecta. Și nu sînt sigur dacă lista lor e epuizată, dacă n-am omis și alte situații reprezentate de volumele de critică ale anului 1974. Dar dacă nu totalitatea manifestărilor, totuși starea de spirit care le naște, o anumită psihologie a profesiei, precum și principalele tendințe care animă mișcarea criticii de azi, cu elementele ei de progres și speranță, dar și cu inerentul bir plătit inertiilor, află în oglinzile pe care li le-am ales o răsfrîngere suficient de convingătoare. Că „oglinzile“ acestea — *Scritori români de azi* de Eugen Simion, *Valori actuale* de Gabriel Dimisianu, *Repere critice* de M. Nițescu, iar din seria „sintezelor“ anului, *Perpessicius* de Teodor Vărgolici — restituie uneori posesorilor lor și o mină mai puțin avantajoasă sau trăsături nu deplin armonioase, iată un risc pe care critica criticii, mod de confruntare nemijlocită cu chiar principiile ce-o guvernează, n-are cum să-l evite. Riscul e mare îndeosebi pentru firile prea dezinvolve, în genere foarte sigure că orice atitudine le „prinde“.

De pildă, — și cu aceasta am și trecut la comentarea autorilor ce mi-am propus, într-o ordine de probleme care s-ar putea să nu fie foarte



riguroasă — am convingerea că dezinvoltura este capcana de temut în care cu regularitate alunecă Eugen Simion, așa cum pentru Adrian Marino capcana e familiaritatea. Este sigur că ideile, construcțiile ideologice suportă anevoie vecinătatea posturii. Există un protocol al discuției de idei care interzice o prea afișată prezență a persoanei și a ceea ce francezii numesc *embonpoint*. Întreg capitolul „Evoluția criticii literare” (din volumul *Scriitori români de azi*) suferă de pe urma acestui neadecvat aer dezinvolt și a excesului de pigmenti. Vorbind despre G. Călinescu, comentatorul distribuie din belșug certificate încurajatoare („G. Călinescu, făcându-i diagrama de care vorbeam, concentrează multă erudiție“... ; „În astfel de disocieri... intră multă știință de carte“ ; „La asemenea neseriozități criticul nu coboară niciodată“ etc.), ceea ce totuși e puțin pe lângă șarjele de afectare erudită, executate cu obișnuita nonșalanță : „Asta s-a mai făcut și pornind de la Weltanschauung-ul operei criticul caută alte generalități“ — „generalități“ chemându-se, în limbajul condescendent al lui Eugen Simion, bovarismul, fausticul etc. Cele mai adesea însă dezinvoltura anulează starea de veghe a ideii, și iată că, scriind despre *Viața lui Alexandru Macedonski*, criticul crede că autorul ei realizează aici o „critică... completă, totală, absolută“. E mai mult decât evident că cuvintele și-au pierdut greutatea. „*Critică absolută*“ în alcătuirea unei biografii ! Dar atunci ce ne va rezerva studiul operei ? Alteori, considerații de tot felul parazitează, binedispuse, de-a lungul expunerilor („Să recunoaștem că din această complicată aventură în cîmpul de ambiguități al criticii literare ieșim, și autorul și noi, sănătoși și mulțumiți“), pentru ca în cele din urmă, abandonându-se de tot hedonismului, criticul să ajungă la confundarea planurilor : „*Introducere în critica literară* e o carte vie, polemică, plină de delicioase aluzii. Conceptele au carne critică (?) și cartea se citește cu incîntare ca o veritabilă operă de idei“. „Delicioasele aluzii“, „carnea critică“ și opera de idei !... Nici o mirare că după atîta degustare unele cugetări au aerul ușor aburit : „Eroarea este umbra adevărului sau invers, adevărul însoțește, ca o umbră, eroarea, mai prolifică“ ; sau : „Modernul, de pildă, nu-i nici solar ca omul clasic, nici nocturn, selenar ca romanticul. E un astenic, care nu se simte bine nici ziua, nici noaptea“ etc.

Totuși, Eugen Simion știe să interogheze un text și are marea calitate a unei infinite răbdări în etalarea planurilor felurite ale unei opere. Aceste comentarii nu-s simple, grăbite recenzii, ele au întinderea și, așa spune, intensitatea unor mici studii, studii curajoase ce-și propun, într-un remarcabil spirit de independență, reexaminarea unor opere de bază ale criticii românești, precum monografiile și eseurile călinesciene, studiile lui Șerban Cioculescu și Al. Philippide, opera de editor și ziarist a lui Perpessicius, unele scrieri însemnate ale lui Al. Piru și Adrian Marino. Ceea ce pare a le lipsi încă (multe articole sînt destul de vechi, scrise în urmă cu 7—8 ani) e o privire mai avertizată care să-i îngăduie criticului cuprinderea și a altor moduri sau posibile soluții în abordarea problemei. Fiind vorba de niște opere strîns legate de evoluția literaturii, perspectiva istoriei literare și a literaturii comparate, ori sugestiile unor metode de investigare moderne erau chemate să-și facă simțită, dacă nu intervenția, oricum prezența. Altfel există pentru critică riscul — vorbind dezinvolt — de a se limita mereu la „materialul clientului“. E ușor de

recunoscut însă în acest empirism un stadiu al criticii și istoriei noastre literare mai noi, azi depășit.

... O circumstanță ce se poate învoca, dar de care autorul cel mai puțin se poate folosi. Căci dacă sînt scrise în 1965 sau în 1968, aceste pagini sînt republicate în 1974. Ce e de spus atunci despre o carte, o monografie scrisă mai de curînd — beneficiară prezumtivă a deschiderii spre diversitate și noutate, datoare și prin subiectul abordat (conturul unei personalități de critic) să răspundă cu sporită grijă exigențelor unei cercetări nuanțate — care, dintre multele reacții posibile ale cititorului, solicită în cel mai bun caz clementa? *Perpessicius* de Teodor Vărgolici aparține aceluși gen de lucrări care par chiar rezumatul lor, schematic, simplist. Semidesfășurate, semisistemizate, semielaborate, ele țin loc de altceva, dar într-un fel nimănui folositor. Cine vrea să-și facă o idee despre sursele și evoluția criticii lui *Perpessicius*, despre orizontul ei spiritual, despre tehnica și reușitele ei memorabile sau despre poziția omului de gust și a stilistului în ansamblul criticii românești și a ambianței de epocă, zadarnic deschide cartea lui Vărgolici, nu va găsi decît truisme. Autorul cărții, autor totodată și al unei cercetări despre Dimitrie Anghel, sesizează înrudirea dintre poemele în proză ale lui *Perpessicius* și cele ale înaintașului său, dar apoi virtuțile artei criticului nu-i mai spun nimic, nici o raportare la înaintași (printre aceștia și E. Lovinescu) nu mai e schițată. Cît despre vreo ierarhizare a problemelor în funcție de o viziune dominînd diversitatea și detaliul, eliminînd juxtapunerea și inventarierea mecanică, nu se poate vorbi. Printre meritele de seamă recunoscute de autor lui *Perpessicius* este și acela de a fi fost „unul dintre pușinii noștri critici și esteticieni care au încercat să clarifice deosebirea dintre schiță și nuvelă“. Tot *Perpessicius* are meritul de a fi afirmat „fără echivoc că Emil Gârleanu «e unul dintre cei mai sobri scriitori»...“. Dar performanța cea mai mare a criticului e identificată în faptul că „Analizînd principalele sale schițe și nuvele [ale lui Gârleanu], emitea asupra lor opinii perfect îndreptățite, viabile și astăzi“. Judecata prin exceptare este, cum se știe, tipică pentru aprecierile diletanțice, incapabile să distingă prin propoziții afirmative originalitatea, inițiativa, meritul. În lucrarea lui Vărgolici numai gerunziile, cu care începe tot a doua frază, reușesc să întrecă prin cantitate formații de tipul „*Perpessicius* nu a fost un cronicar grăbit“, „n-a restrîns“, „n-a practicat“, „n-a urmărit exclusiv“, „n-a fost deloc un iconoclast“, „nu discută o carte în mod izolat“, etc. etc. Dar ce *nu* se găsește într-o carte ca aceasta, de la banale ultragii aduse limbii („Discernămîntul..., atitudinea fermă..., curajul... *nu i-au sucombat* niciodată“), pînă la aprecieri sintetice comic-dezarmante prin platitudine: „În critica literară, operația cea mai dificilă este aceea de a intui inefabilul unei opere. (...) Prin întreaga sa activitate, *Perpessicius* s-a dovedit apt de a înfăptui această operație“; sau: „Ca istoric literar condus de principiul estetic, *Perpessicius* a fost preocupat permanent de a emite judecăți de valoare asupra operelor și scriitorilor din trecut“... Dacă cineva poate crede că la noi sintezele și-au lichidat impasul, citească atunci monografia lui Vărgolici, veritabil registru de creanțe neonorate și maldăr de carențe de toate categoriile.

Dar să ne întoarcem în tabăra cronicarilor. O critică gazetărească, urmărită cu destul interes la apariție în paginile hebdomadarului, dar care pierde considerabil la relansarea în volum, practică Gabriel Dimisianu, a cărui ultimă carte rezervă mai mult de o treime din spațiul ei „valorilor actuale“ ale criticii. În această postură (criticul e cunoscut îndeosebi ca un comentator harnic al cărților de proză) el apare sensibil handicapat de a nu putea face abstracție, mai ales aici, de numeroasele prietenii și interese comunitare. Dacă Eugen Simion își putea trata contemporanii și amicii binevoitor (de unde, implicit, o anume distanțare față de obiect), Dimisianu e mai degrabă îndatoritor și zelos. El încearcă să salveze și ce nu se poate salva (Eugen Luca), iar când e să autentifice, în graiul său corect dar cam inexpresiv își fac simțită prezența accentele ditirambice. Ca să susții că Mircea Martin, aflat la prima sa culegere de cronici, scrie mai mult decât îngrijit, nu e nevoie de o ceremonie specială. Dimisianu se simte obligat să înalțe marele pavoaz : „Paginile sale, îndelung meditate, după cum se poate bănuși, nu suportă a fi rescrise (?), autorul le-a imprimat o cadență și o timbrare proprii, ce s-ar spulbera deîndată dacă vreun segment al textului ar fi clintit din montura sa“. Din nefericire pentru comentator, ceremoniile acestea își dezvăluie repede latura redondantă, căci pînă să spună ceva, discursul de întîmpinare macină cam mult în gol : „Urmarea acestei poziții e o tenace strategie a implicării, o critică-act de trăire antrenînd elanuri participatoare“ (despre Lucian Raicu) ; sau : „Valeriu Cristea a găsit totuși resursele de a concepe și elabora o carte precum aceasta pe care o consemnăm : de o puternică și totodată mereu liniștită, egală tensiune a interpretării, acumulînd argumentele răbdător și avansînd tenace pe traseul unei ipoteze ce se vrea confirmată, izbutînd să capteze pînă la urmă într-un unic focar toate elementele de care demonstrația avea nevoie“. Nici dacă ar fi fost vorba de Ernst Robert Curtius, considerații ca acestea n-ar fi îngăduite : căci dacă tonul de elogiu ar fi de înțeles, sublima aventură științifică narată poate umple de ridicol prin generalitatea ei. Gabriel Dimisianu e și el, după cum se vede, un adept (ca mulți din confrății de generație — cel puțin aici Florin Mihăilescu a depistat cu precizie o formă gravă de ceea ce aș numi „infantilizis“) al criticii „creatoare“, al acelei orientări meșteră în vorbe care găsește că a da seama despre o carte de critică sau istorie literară impune adevăratului critic obligația „de a recepta ceea ce palpită dincolo de text“ ; dar să-l ascultăm formulînd pe de-a-ntregul acest principiu critic sugerat de lectura lui Lucian Raicu : „Chiar cînd e vorba de lectura unei monografii de aspect științific, *aspirația ultimă* (subl. ns.) e de a recepta ceea ce palpită dincolo de text, curenții din adîncuri și fizionomia lăuntrică a celui care a redactat-o“. Aceasta explică probabil de ce volumele unei bune părți a criticii noastre abundă în „fizionomii lăuntrice“ ale criticilor-colegi, în timp ce adevărurile de rostit (analiza ideilor, avansarea unor sugestii, rezerve etc.) despre chiar fructul ostenelilor celor în cauză și al atîtor altora se socotește cu candoare că mai pot aștepta.

Printre motivele pentru care Florin Mihăilescu nu are temeii deplin de a osîndi critica „curentă“ l-aș trece și pe acela că din rîndurile ei face parte autorul unor recente *Repere critice*, M. Nițescu, cronicar acre-

ditat cu puteri depline pe lângă instituția Criticii, după ce, într-o primă ambasadă, *Între Scylla și Charybda*, servise mai ales Poezia. M. Nițescu răscumpără multe din erorile și excesele confrăților săi, și în special se arată un adversar temut al divagației, boală care — cum am văzut — nu atacă numai spațiile întinse ci se adaptează și la foileton. Una dintre ambițiile teoretice ale autorului (din nou obsesia sintezei!) e de a da o clasificare a criticii actuale, pe care însă n-am s-o iau în seamă pentru motivul, fie și secundar, că printre autorii aleși s-o exemplifice unii figurează de circumstanță, alții sînt distribuiți arbitrar. Criticul și-a făcut cel mai mare rău oferind recenzenților grăbiți și de rea credință un material aleator care-i dispensează de a parcurge cu ochi senini cartea. Dacă se adaugă la aceste dificultăți și tonul uneori peremptoriu și prezumțios, alteori nu foarte de... bon ton al anumitor judecăți și situări (de pildă, vorbind de scrisul mai nou al lui N. Balotă, se face trimitere la parabola cu îngroparea talanților, ceea ce mi se pare o enormitate, cit despre identificarea lui Șerban Cioculescu cu un personaj mateicaragialesc — ea protestează singură), se poate obține dintr-odată o evidență a motivelor ipocrite pentru care o carte interesantă ca aceasta ar putea să nu fie discutată în esența ei. Dar să nu anticipăm.

M. Nițescu e un adept al distincțiilor maioresciene, un dîrz apărător al valorii estetice amenințată cînd dinspre confuzionismul cultural, cînd dinspre estetism și hedonismul estetic. Acțiunea lui polemică se exercită mai ales pe cîmpul limpezirilor de concepte, dar deși într-un loc criticul previne auster că „a lăuda, beletristic [o astfel de inițiativă sau pe inițiatorul ei] înseamnă a deplasa accentul de la fond la formă, de la sensul polemicii la arta de a polemiza“, nimic nu mă va opri să mă bucur că expresia critică nuanțată află la rîndu-i în maiorescianul nostru o ocazie fericită de a se manifesta. Specialitatea lui M. Nițescu par a fi apoftegmele cu punct de plecare în alte adagii zidite ca vechile lespezi în noul edificiu. Nu într-un totuș satisfăcut de o monografie căreia îi reproșează de a nu fi putut mijloci operei „accesul spre prezent“, comentatorul încheie : „Critica vie operează cu sentimentul eternității valorilor, sub al cărui imperiu sancționează ori refuză. Restul nu e decît istorie“. Dar iată și un elogiu bine adus din condei al criticii : „Parafrazînd unul din paradoxurile lui Paul Valéry, care replica abatelui Bremond că ceea ce interesează în poezia pură este în primul rînd *poezia*, putem afirma că ceea ce interesează înainte de orice în critică, indiferent de formă sau modalitate, *este critica*“. Reflecție căreia, ca să fie completă, i-aș putea adăuga — tot în spiritul parafrazelor și paradoxurilor autorului : Restul nu e decît literatură. Pentru că dacă este ceva de laudat fără șovăială în scrisul lui M. Nițescu, acest ceva e chiar orientarea decisă a textului spre operațiile specifice actului critic, cu oroare față de suplimentarea literară, de obeza „carne critică“. De aceea fără a găsi că totul e excelent în demonstrația criticului (căreia i-aș reproșa între altele o anumită modicitate, reluarea uneori dăscălițoare a aceluiași motive și cantonarea la un grup prea restrîns de fapte literare și de tipuri de relație), considerarea *Reperelor critice* ca o reușită și un pas înainte în mica istorie a genului mi se pare în afara obiecției. Există totuși o „Contradicție a lui Nițescu“ ? Paradoxal, ea se ivește chiar cu prilejul discutării *Contradicției lui Maioreșcu* și, tot paradoxal, e stîrnită de binecunoscuta

dispută între criticul-critic și criticul „creator“, dispozitiv de forțe în care se părea, după cele avansate, că locul lui M. Nițescu e bine fixat. Și totuși nu. Căci după o serie de obiecții întemeiate aduse cărții lui N. Manolescu și după sublinieri pozitive care nu indicau de loc o ridicare a temperaturii și nici motive care s-o justifice, finalul articolului înalță pe neașteptate discuția pe tărîmul revelației : „Valoarea reală a cărții lui Nicolae Manolescu nu trebuie căutată exclusiv în justetea afirmațiilor, în coerența argumentației sau în caracterul ei „științific“. Valoarea ei trebuie căutată, și se află în *patosul liric* cu care autorul înalță acest imn lui Maiorescu. Pentru că, înainte de toate, cartea este un poem intelectual închinat eroului, un elogiu al creatorului de cultură și al criticului.“

...Cît de adevărat e că mistica creației în critică e la noi o *credință* greu de clintit! În ea e sădită pe semne făgăduința vieții de apoi sau ardoarea lui Faust de a vedea mai repede încheiat infernalul tîrg.

CORNEL REGMAN

# C ă r ț i • O a m e n i • F a p t e

• O POEZIE GRAVĂ ȘI VIRILĂ. — Dumitru Popescu aduce în *Gustul simbului* o poezie care ne smulge din viziunile și accentele vieții comune, spre un univers grav și viril, în care toate capătă proporții și o mare putere de vibrație, pe contrapunctul unei marcate varietăți de ipostaze. Aceste ipostaze se string în cinci cicluri, care la un loc dau o altă „anabasis“ a lui Saint John Perse, prin spiritul universalist care o animă, prin structura ei în spărturi, prin marcările istorice, prin suvoitul larg sugestiv și prin amestecul de idei și gesturi supreme, tinzând la o concretizare bruscă, surprinzătoare. Nivelurile și reliefulurile poeziei se succed în unități pure și în încheșări dure ale sensurilor.

În primul ciclu, intitulat *Inefabila supraviețuire*, care se referă la țara românească, într-o privire esențială, *Cină de taină* conține strofe ca acestea: „Ziua era un căuș / în care fript de sete beam, / era cămașa de tort putrezită / de sudoarea întregului neam. / Ziua era canonul țării / și scoarta tălpii, de copac, / sclipirea săbiilor ridicate / deasupra capului, în veac / Bărbații aspri și tari / cu palmele — grele carafe — intrau în moarte încruntați. /.../ Crunți bărbați / cu privirea în colțuri tăioasă, / așteptau puhoaietele iadului / în mâini cu o coasă. / Cînd, legați îi plesneau / harapnice groase, / spărgeau durerea în măsele / plumbii turtindu-i în oase. / Cu chipuri brăzdate, de munți / asprii bărbați / rămin tineri mereu / sub frunzarii cărunți. // Strînși unul în altul / cu fața pătrată / urnesc prin șleauri / a Carpaților roată“ (pag. 15).

Notăm admirabila denumire a ciclului „Inefabila supraviețuire“, care subliniază condiția aeriană și de zbucium violent sub care sensul esențial al patriei îi apare autorului, și care se desfășoară în celelalte poeme intitulate *Doina*, *Măreție* și *Bocet*, ce conțin aceste strofe-nucleu, ca în *Măreție*: „În lungi cămăși albe / lipite pe trupuri de vînt, / păreau o ceată de apostoli / într-o țară păstorită de un sfînt /.../ Frunțile bătrînilor albe / se rostogoleau prin argintul arat; / după șu-

voaiete tulburi viscoase, / curgea rîu de sînge curat... Hoardele împrăștiate / pe zarea rămasă tot pură / fugeau din pădurea tăiată / cu sevele pînă la gură“. (pag. 10). Din *Bocet* strofele: „Ningea cu dangăt greu de clopot / pe suflete înfrigurate / vestind o întimplare tristă, / neagră rotire peste sate“ /.../ Pe urma celor ce plecau / se svîrcolea viu încă trupul, / flămîndă, viața urla / ca în troiene singur lupul“ (pag. 17). Toate aceste strofe conțin momente de vîrf ale expresiei, care redau „inefabila supraviețuire“ la un mod ce o concretizează la maximum. Ele formează preludivul volumului lui Dumitru Popescu, uvertura „gustului simbului“ care apoi îmbracă alt ton, în ciclul *Anafoarele istoriei*, unde, concentrată în suprasensibilele senzații ale fării, deosebit de puternice, poezia își deschide cursul pe o dimensiune inventivă de ordin cunoscător, în care deseori alături de semnificații intervine culoarea faptelor. În poezia *Inerție* ni se arată logica evoluției istorice în acest mod: „Liber sărac / sac golit de grăunțe de aur! / Să te smulgi din mormanul / clipelor pietrificate / ce umplu pămîntul / cu iluzia nemișcării! / Să ieși ca peștele de baltă, obez / în anafoarele fluviilor timpului / și de pe crestele niagarelor albe / să plonjezi chiuind, / pentru totdeauna scăpat / din ghiarele inerției, / vindecat de bolnava frică a schimbării“ (pag. 30) unde, în mod incisiv, intervine formularea plastică a sensului curgător al istoriei marcat de intervenția finală violent colorată ideologic, de versul „vindecat de bolnava frică a schimbării“. În *Cîntec de război* se face simțit un accent ca să zicem așa în adevăr anabazic, în finalul: „Ciorde de porci sălbatici / fără rit / cuțite ascuțite își înfîgeau în gît. / Și peste toate strigătele vane, mai trist ca moartea / răsuna / vâierul monoton / al cobzei vechi persane“. (pag. 34) unde, printr-un simplu detaliu (al „cobzei persane“) ni se colorează sensul haotic al acestui mod de condensare a acțiunii istorice care a fost din totdeauna semnul războiului. Îmbinînd cîntecul său cu ilustrarea concretă vio-

lentă a faptelor și cu intervenția momentelor de privire lucidă conceptuală, poemele se susțin pe scara unei contrastante vizuini, în care motivul de inspirație apare prins între două extreme care, expresiv, se completează unul pe altul. Acest fapt dă întreaga putere reprezentării poetice care continuă mai departe în același mod; se reține, din altă poezie *Vei putea, omule?* intervenția unei priviri de vie actualitate ca aceasta: „Într-un punct / carcasa plesnise. / Sufletul tău mă bătea / în obraz / ca o boare de seară. / Se topea vitraliul de gheață / al străvechii chillii, / se evaporă membrana de apă / după care înotam în acvariu. /.../ Încolțește în tine / simburile / căzut din copacul mare, / sau sterp e și aier, iar / pămint / al fâgăduinței?” (pag. 68), cer din poezia *Inversări*, din ciclul *Surda pensulă*, versurile: „De fiecare dată / spaima tulbure a „lucrului meu“! /.../ Ce-mi aparține mă face vulnerabil, / îmi lasă călciiul gol, / deschide o poartă săgeților / înmuiate în venin /.../ Dar mă pîndea îmbietoare / primejdia „lucrului meu“. Tîrîndu-se după mine, / prefăcuta roabă mă fură de mult. / Mă goleşte pe nesimțite / și mă mută în coaja mărului rumen / unde devoră un vierme ascuns. / Prizonier în cușca „lucrului meu“ / sînt izolat de marea comoară / a lucrurilor nimănui /.../ Cînd eram doar al meu / eram peste toate stăpîn /.../ Dansam, cochetam cu noaptea, / cu florile, cu zînele de apă, / cu miresele cerului, / cu tristețele, muribundele poete de nea. / Nu aveam pe atunci „lucrul meu“ care să mă sugă — / lacom, necruțător, parazit.“ (pag. 93—94). Este o psihologie radicală a posesiunii, contra căreia răsare aspirația către libertate a „lucrurilor nimănui“.

Poezia lui Dumitru Popescu întruchipează formularea cunoscută a lui Giambatista Vico din *Scienza nuova* asupra spiritului poeziei, care este definit ca o îmbinare de „corpulenza e sublimită, de „corpulentă“, adică de stratul gros plastic al imaginii, care rămîne instrumentul fantastic concret al poeziei, și de sublimitate, adică de sensul ideii în elansare. Este vorba de asocierea celor două dimensiuni fundamentale contrastante ale spiritului poeziei complete, într-o factură de data aceasta modernă.

Sîntem în prezența unei poezii vulcanice, ce în ciclul *Răni albe* reface sbumciumul uman în „carnea dulce a cuvintului gîndit“, (pag. 157), ca în *Centaur*: „Nu pot să mă smulg / din carnea fierbinte a jivinei, / din vatra fumului alb / ce străpunge cerul / și sărută, în fiecare noapte, o stea. / Nu pot să vărs / butea de sînge

în clocot. / Sub fruntea netedă / pe care-ți plimbi, gingașe palma, / sînt muguri de coarne / crescuți înăuntru.“ Figura cavalerului tristei figuri devine un simbol al unei lupte împotriva unei condiții aspre: „Tubirea mă părăsise, umilită / fără-un cuvînt. / Singurătatea / se tîra înșingărată, după mine — / nouă Rosinantă / gata să mă urmeze pînă la mormînt.“ (pag. 138). Patetismul din *Răni albe* atinge culmi de exasperare, ca în *Acvilă cu aripi retezate* care sfîrșește astfel: „Sfîșie-ți pieptul / cu pliscul de piatră / și soarbe otrava inimii — /prada ta cea din urmă./ Întoarce spre tine / vîrful pumnalului / și deschide izvorul roșu / al patimii, / varsă cristalul de purpură / pe lespedea rece a timpului / pornit înapoi.“ (pag. 124).

În *Gustul simburului* Dumitru Popescu aduce o imagine umană văzută prin prisma unei sensibilități moderne tipice, în care gustul esențelor predomină și e totdeauna exprimat, însă într-un limbaj integral, unde limba noastră face apel la determinări dialectice comune sau de cultură, fără deosebire, fără nimic sofisticat ci totdeauna direct, dîndu-ne imaginea unui poet înscut, de o mare putere de exteriorizare.

DRAGOȘ VRÂNCEANU

● PHILOSOPHIA MIRABILIS. — A apărut de curînd o carte tulburătoare și captivantă: *Philosophia mirabilis* de Anton Dumitriu (Editura enciclopedică română, colecția „Enciclopedia de buzunar“). Tulburătoare pentru că propune o nouă interpretare a filosofiei grecești în general și a celei presocratice în special și captivantă nu numai pentru subtilul ei: „*încercare asupra unei dimensiuni necunoscute a filosofiei grecești*“, de unde derivă ideile insolite, ci mai ales pentru expunerea limpede și argumentarea suplă. O carte ce te „fură“, așa cum bunăoară te „îfură“ alte lucrări privind din unghiuri noi aceași filosofie, izvor nesecat de idei, gîndire deschisă tuturor interpretărilor posibile: *Platon, filosofia dialogurilor* de Al. Posescu, comentariul la dialogul platonice *Lysis* de Constantin Noica și studiul acestuia despre categorii în volumul *27 trepte ale realului*.

Și Anton Dumitriu, cunoscut cititorilor mai ales datorită numeroaselor sale studii de logică, propune un nou scenariu la vechile texte presocratice, așa cum Noica și Posescu au scris alte scenarii, alături de cele cunoscute, nu puține la număr, privind textele platonice sau aristotelice.

Prin această carte Anton Dumitriu se reîntoarce la preocupările unei alte vârste.

*Philosophia mirabilis* cucerește de la prima pagină și atracția noilor puncte de vedere e atât de puternică încît te obligă să n-o lași din mînă pînă n-o isprăvești. E nevoie de o nouă lectură, mai atentă, în care conștiința filosofică — acea stare de veghe și de extremă luciditate a spiritului — să urmărească arhitectura ideilor. Abia atunci, la această repetată lectură, în afara impresiei și vrăjii dinții, cîntărind și judecînd argumentele, așa-zicînd la rece, să poți lua, eventual, o poziție critică.

Ar fi interesant de scris despre toate aceste cărți ce deschid o nouă perspectivă filosofiei grecești pe care ne-am obișnuit, datorită interpretărilor „clasice“, s-o vedem într-un anumit fel. Cum spațiul nu ne permite, ne vom opri doar la ultima dintre ele: *Philosophia mirabilis*.

Necunoscuta dimensiune „ciclopică“, după spusele autorului, a filosofiei grecești se întemeiază pe următoarea premisă: există dovezi materiale imposibil de explicat ale unei avansate civilizații anterioare ce infirmă ipoteza unei evoluții lineare și viziunea pozitivistă a celor trei stări. Această civilizație megalitică ce pare a fi atins înalte progrese tehnice trebuia să atingă idei și concepte tot atât de grandioase în ordinea abstractă, pierdute fără urmă. Lucrarea își propune să descopere această extraordinară spiritualitate ce a dispărut din memoria umanității (asemenea creațiilor tehnice materiale) sau a fost deformată de o altă modalitate. Firește, autorul, prudent, nu uită să adauge că lucrarea sa este „prin însăși natura subiectului tratat, o simplă încercare“, conștient fiind de semnele de întrebare ce se pot ridica și de riscurile unei atari întreprinderi.

Cartea are douăsprezece capitole. La început se încearcă să se răspundă la întrebarea „ce este filosofia?“ și respingînd vechile sensuri tocite sau denaturate ajunse pînă la noi, autorul se situează în apropierea definiției lui Heidegger: „existentul primit în Ființă“. Și pentru că nu este întru totul de acord cu concluziile și mai ales cu metodele de analiză ale acestuia, admite că în afară de direcția de la existent la Ființă există o alta, de la Ființă la existent. Exegețului i se pare a fi atins astfel un prim punct al acelei filosofii pierdute după care ostenește. Constată apoi — după o interpretare în spiritul heideggerian a noțiunilor grecești — că începutul filosofiei nu este simpla „mirare“ ci șocul pe care existentul îl primește în fața Ființei și

care generează o lumină în intelect, luminînd concomitent și propria-i existență și participare la Ființă. Un fel de revelație ontologică.

Analiza filologică întreprinsă arată existența mai multor nivele de filosofare sau cunoaștere, greșeala vechilor exegeți fiind aceea că s-au oprit, la cele de jos. Cel de sus, singurul care interesează este după Anton Dumitriu cel esoteric (acromatic) care presupune o expunere orală, un ascultător receptiv și cunoscător. Se arată mai departe continuitatea filosofiei grecești, fiecare școală păstrînd și îmbogățind moștenirea primită. Cunoștințele se înfățișau sub trei forme: teorie, știință, sistem, de unde cele trei filosofii: teoretică, epistemică și sistematică. Prima este cunoașterea directă a principiilor, a doua ținînd seama de principii considerate teze, axiome, definiții sau postulate va scoate prin raționamente alte concluzii, ultima formînd un corp în care toate părțile sînt de acord. Obiectul filosofiei teoretice este Ființa, sesizabilă în esențele ei, prin universale. Legătura dintre Ființă și intelect e văzută ca o identitate de natură, cunoașterea avînd deci un caracter ontologic. Inteligența ajunge la Ființă așa cum arată Aristotel (modalitate proprie însă tuturor gînditorilor greci, ne asigură exegetul) printr-o cunoaștere directă, nemijlocită a Ființei pentru că principiul cunoașterii este cunoașterea principiului. Rolul intelectului creator este hotărîtor, acesta dînd sufletului capacitatea de a fi, prin trecerea în act a principiilor înseși. Se face discuția între intelectul pasiv ce gîndește abstract și discursiv realitățile materiale și cel activ (creator), devenind tot ce există, realizînd Ființa însăși.

Intelectul creator trebuie pregătit pentru a intra în Ființă, devenind Ființa însăși. Această pregătire metodică este proprie tuturor școlilor (prezentă și la Platon și la Aristotel), fiind mai explicită în confreriile pitagoreice. Se face distincție între „sofos“ și „filosof“, primul fiind purtător de adevăr și lumină, realizînd Ființa, ultimul vorbind doar despre ea fără s-o înfăptuiască. Pentru că una este a purta lumina, alta a vorbi despre ea. Actul realizării unei stări a Ființei, a unui universal sau a Ființei însăși are trei aspecte: a cunoaște, a fi și a stăpîni. Autorul se oprește în cercetarea lui la doi gînditori: Pitagora și Empedocle pentru a arăta sensul acordat „sofos“-ului în această filosofie minunată descoperită de el. Apoi încearcă să ne convingă că primii gînditori nu au scris sau, dacă au făcut-o, au scris laconic, aforistic deoarece nu făceau o filosofie despre lume



ci o filosofie a lui a fi în lume, adică realizarea ființei. Nu știința duce la „sofos“ și „sofie“ ci cunoașterea de sine, citindu-l în acest sens pe Heraclit, alt „sofos“ alături de ceilalți.

Iată câteva din obiecțiile posibile :

1. Exegețul privește unilateral filosofia greacă. Dimensiunea necunoscută pe care ne-o dezvăluie ar putea cel mult întregi celelalte dimensiuni cunoscute și pe care autorul nu le admite. O întrebare e legitimă. Să fi pierit atât de repede din memoria grecilor mirabila filosofie atribuită de Anton Dumitriu presocraticilor ? Nici măcar Aristotel să nu fi cunoscut ideile și conceptele acestui monument „ciclopic“ elaborat în ordinea spiritului ? Dar exegețul, paradoxal, se bazează în argumentarea sa tocmai pe Aristotel. El susține de altfel că cele două căi de cunoaștere (vorbirea despre adevăr și cunoașterea lui în potenția, precum și realizarea în act) a fost comună gânditorilor greci, Aristotel nefăcând decît să adapteze și să organizeze cu „precizări personale“ concepțiile anterioare. De unde rezultă acest lucru ? Dacă nu a făcut trimiteri la gânditorii anteriori înseamnă că ideile dezbătute sînt ale lui, nu ale altora. Ba mai mult, Stagiritul nu are cuvinte prea măgulitoare despre înaintași : „Acela (Anaxagora) a apărut ca singurul om treaz față de înaintași care *biugiuau ce le venea la gură*“ (Metafizica, 984 b), cuvintele subliniate fiind omise de către Anton Dumitriu din citatul pe care totuși îl dă. Cugetătorii anteriori „fac impresia că n-au o idee lămurită despre importanța cugetărilor pe care le enunță“ (985 a ; vezi și 993 a, 986 b, 987 a, 1009 b, 1001 b, 1075 b, 1062 b, 1063 b, 1091 a). Pe unii îi face simpliști ; pitagoreicii au dat definiții superficiale ; teoriile unora sînt absurde ; Heraclit nu știe nici el ce vrea să zică ; alte teorii sînt lipsite de rațiune, sfidînd bunul simț. În nici un caz nu se vorbește astfel despre „înțelepții“ care i-au furnizat datele filosofice esențiale și încă într-o carte ce tratează tocmai despre Ființa atât de iubită de aceștia.

2. Dacă „sofos“-ul nu are nimic cu „înțeleptul“ în sensul de om ce anunță realizarea morală ci doar cu acela, originar, de purtător de adevăr și lumină, atunci cum explicăm faptul că Aristotel a scris câteva „etici“ în care vorbește despre virtuți și posibilitatea realizării lor, Platon nefiind nici el străin de asemenea probleme ? Mai mult, Socrate, „fără să se intereseze cîtuiși de puțin de problemele Universului, se consacră problemelor etice“ (Metafizica, 987 b).

3. Știința nu duce la „sofie“, așa cum arată Heraclit ? Ea îndeamnă spre cele exterioare, fiind o piedică pentru cele interioare și pentru calea adevăratului înțelept ? Dar primii gânditori au fost fiziologi, cosmologi, astronomi, ingineri, matematicieni, geometri etc. Tales, „sofos“-ul a abătut cursul apelor, s-a ocupat de navigație, ba a măsurat și umbra piramidelor, interesîndu-l în același timp și cauzele revărsării Nilului. Anaximandru a construit gnomonul, a întocmit hărți, Pitagora a fost geometru, în Academia platonice nici nu se putea intra fără a cunoaște geometria. Cu toate acestea au fost „înțelepți“ în sensul atribuit cuvîntului de către exegețul român. De unde se vede că între știință și înțelepciune nu există incompatibilitatea presupusă de acesta.

4. Premisa principală de la care pornește autorul este fragilă, e doar o presupunere. Din textele rămase și din trimiterile cunoscute nu rezultă mai mult decît că primii gânditori au deschis drumul de la cosmologie la ontologie. Prea multe necunoscute, prea multe nedeterminări ca să putem crede că erau în posesia unei ordini spirituale atît de elevate precum ni se arată. Totul denotă o filosofie în constituire, nu una constituită. Fără îndoială, putem presupune o civilizație pierdută și o cultură remarcabilă sau atribui primilor gânditori orice idee. Putem accepta și teza acelora care fac din Homer filosof, om de știință etc., dar poezia va întrece întotdeauna aceste suppoziții și majoritatea vor prefera să rămînă la ea. Cel mult adăugîndu-i în subsidiar o nouă caracteristică.

Ar mai fi și altele de spus dar puținătatea paginilor revistei nu ne permite s-o facem. Cartea lui Anton Dumitriu invită la meditație și discuție. Pe marginea ei se poate purta un dialog constructiv. Este cel dintîi merit al ei, dar nu și ultimul.

ION MAXIM

• DRAMĂ ȘI JOC ÎN POEZIA LUI LEONID DIMOV. — O mișcare continuă, plină de culoare și vioiciune, care face poezia să semene cu un spectacol feeric este prima impresie trezită de poezia lui Leonid Dimov. La o privire mai atentă se observă însă că poetul caută a integra jocului tocmai acele zone ce par a fi incompatibile cu ideea de joc și sărbătoare. Tărîmurile hărăzite de obicei tonurilor cenușii sînt vopsite de poet într-o pastă veselă, plăcut-țipătoare (în ordine estetică). În agitația ghidusă nu intră ele-

mentele ce o compun îndeobște, ci acelea aparținând sinistrului și macabruului. Această notă specifică a creației poetului se remarcă încă de la prima carte (*Versuri*, 1966): „Și iar vă-ntoarce poarta binețe automate / Cînd vor intra strămoșii cu oase străvezii“ /; „Tot călăream spre gardul vesperal / Iar regii-orbiți, cu degete dogite / Cîntau pe la răsucruce, din țimbal / Litanii pentru pingărite site“.

Producția poetică ulterioară, destul de abundentă (7 poeme, 1968; *Pe malul Stînzului*, 1968; *Carte de vise*, 1969; *Eleusis*, 1970; *Deschideri*, 1972; *A. B. C.*, 1973), continuă a cultiva această trăsătură, cu rezultate notabile adesea. Nu o dată însă, poeziile se lungesc fără rost, fantezia poetului e ca un ghem ce se rostogolește la fel și, tot la fel, uită să se mai oprească. Poemele suferă atunci de o încărcătură barocă excesivă; inspirația se limpezește cu precădere în bucățile de scurte dimensiuni. Din atare bucăți se compune ultima plachetă (*La capăt*, Editura Eminescu, 1974), poate cea mai concentrată, sub raportul substanței artistice, dintre toate. O dureroasă prăbușire e enunțată în versuri zglobii: „De, ne-au învins becarii săltători / Meniți a răspîndi un sunet moale / Prin osul nostru strîmb, de muritori / Plutind peste peisaje generale“. Imagini enigmatic-terifiante, sugerînd răbufniri bestiale și tenebroase, se derulează într-un ritm alegeru de reprezentatie veselă. O excelentă poezie e *Pictura*. Spectacolul unor masacre îngrozitoare este descris ca un balet. Petele de sînge sînt pictate de Dimov într-o manieră de maximă stilizare. Moartea este văzută cu o răceală grațioasă, parnasiană. Dintr-o atare perspectivă tragicul se metamorfozează într-un „joc de-a tragicul“: „Trec inocenți prin ascuțiș tăios / În colțul stîng, de-a dreptul din covată / Iar mame-dulci, cu zîmbet mîngios / Se dezvelesc, se roagă, se arată / Doar, doar le va cruța oșteanul cel milos / Și coborînd viziera ridicată, / Se va preface doar, că-i fioros / Sclipiri foșnînd din zona ferecată“.

Profunzimea atinsă în bucățile reprezentative pentru Leonid Dimov se datorează „idealizării“ unor imagini dezolante, integrării fiorului tragic într-o ritmică dinamică, de carnaval. Iată, în acest sens, o „povestire“-metaforă a imposibilității de receptare a sublimului, „narată“ cu aceleași mijloace bine stăpînite: „O tinere-n costum de arnăut / De ce n-ai spus că vii din absolut? (...) / Ci gînd că ai, de pradă am crezut / O, tinere, ce dulce ai căzut, / Atît de bun în iarbă, de tăcut / Că șiful l-am ascuns și, prefăcut, / M-am

aplecat spre tine să te-ajut: / Zimbea în locu-ți hoit plăpînd de ciut“.

VICTOR ATANASIU

### ● UN ESEU DESPRE G. CĂLINESCU.

— G. Călinescu a format (și continuă să formeze) o preocupare statornică a criticii noastre, care i-a consacrat studii mai variate și ca profil și ca valoare, de la cercetarea exegetică, în spiritul unui adevărat cult, la contestarea menită să șocheze. S-au emis nu o dată observații pătrunzătoare, terenul fiind pregătit pentru marea monografie ce urmează a fi scrisă. În întîmpinarea ei, S. Damian a venit cu un foarte interesant eseu despre romancierul G. Călinescu, publicat în 1971, retipărit anul trecut într-o formă revizuită și dezvoltată. Autorul ne reconfirmă talentul său analitic pe spațiul unei inteligente construcții critice, în care organizează materia, ținînd seamă de liniile de forță ale operei, de antinomile ei, precum și de ipostazele narative ale scriitorului. S. Damian descoperă mai întîi o „putere centripetă“, care polarizează ceea ce numește el comicul degradării prin imobilism, concretizat în cîteva categorii sociale și morale. Una ar fi *clanul familial*, expresie a autorității negative, recognoscibilă în toate romanele lui G. Călinescu. Ea e dublată cel mai adesea, de sentimentul posesiunii — avariția, categorie care îi prilejuiește criticului observația că unghiul relațiilor va fi constant acela parodic și satiric, idee ce revine mereu de aci înainte. *Maniacii* (altă treaptă a stagnării) îl îndrumă pe scriitor spre psihologia detracate; e urmărită patologia izolării de real, smînteala ca formă a neputinței. Comentatorul este convingător, cum va fi de obicei, dar în cazul de față, încercînd o încadrare comparativă, el se lasă ispitit de o generalizare oarecum grăbită atunci cînd afirmă că: „Pornirea spre bizar — un bizar al comicului — îl separă într-un fel pe G. Călinescu de romancierii secolului XIX, care-și alegeau îndeobște personajele din sfera normalului“. Să fie oare valabilă constatarea pentru Dostoevski sau Zola? Categoria următoare, acționînd în virtutea aceleiași forțe centripete o alcătuiesc *Impostorii*, titlul unuia din capitolele cele mai dense ale cărții. Spirit asociativ, S. Damian îl apropie pe G. Călinescu de Gogol, văzînd în Stănică Rațiu un nou Cicikov, care a înlocuit comerțul de su-flete cu acela al tranzacțiilor matrimoniale. Totodată, îi găsește romancierului înrudiri cu I. L. Caragiale, remarcînd că

eroul călinescian descinde nu numai din Dinu Păturică și Tânase Scatiu, dar și din Lache și Mache. Ideea bate mereu înspre comic și, cum vom vedea, spre ceea ce criticul numește, cu perspicacitate, caracterul teatral al romanelor lui G. Călinescu. Formulările sînt concentrat-sugestive în chiar spiritul maestrului („*Bietul Ioanide este o Iliadă bufă*”), dirijate strîns de un ochi analitic scrutător, care știe să definească prin asociație, dar și prin diferențiere. Așa-zisul bovarism al Caty-ei Zănoagă s-ar autoanula, întrucît eroina *Scrinului negru* „e un Stănică Rațiu de alt sex, fără talentul oratoric, dar beneficiind de mijloace de atracție mai eficace”.

*Puterii centripete* a romanelor călinesciene îi corespunde în pandant o *putere centrifugă*, constituită din elementele care afirmă forțele vieții: Iubirea și Creația, Uritul și Frumosul. O largă discuție este rezervată romanului *Cartea nunții*, o nouă *Daphnis și Chloe*, în care numele eroilor ar putea fi, ca într-un etern simbol al Erosului și fertilității biologice, Bărbatul și Femeia. Drama paternității, despre care s-a mai vorbit, este pusă acum în legătură cu creația, care ea singură ar izbuti să suplinească lipsa copiilor. Tentativa de a fi un alt Meșter Manole, spiritul faustic al cunoașterii și al acțiunii îi restabilesc încorformistului Ioanide, ca și părintelui grav încercat, echilibrul interior. Criticul însă rămîne aici la un nivel prea speculativ, refuzînd să coboare la realitățile, mai exact, scăderile romanului *Scrinul negru*, deficitar tocmai sub aspectul zugrăvirii noii lumi, aceea în sinul căreia se va realiza pe deplin artistul de geniu.

După ce a raportat viziunea scriitorului la motivele lui, la organizarea ciclică a antinomiilor, la dialectica dintre „centripet” și „centrifugal”, în a doua parte a eseului, S. Damian stabilește cadrul specific narativ și mijloacele artistice. Orașul, se observă cu îndreptățire, cristalizează nu numai o permanență tematică, dar o întregă concepție filozofică și estetică a lui G. Călinescu. El structurează spiritual pe romancier, care este prin excelență un citadin și un modern, prin repulsia față de peisaj și prin atitudinea lui creator-transformatoare față de natură. „Opțiunea pentru arhitectură la eroul lui G. Călinescu — notează S. Damian — este dovada că omul are aptitudinea de a reorganiza materia și de a sfida astfel ambianța seculară, considerată inferioară”. În plan estetic, autorul *Enigmei Otiliei* și al *Bietului Ioanide* este printre cei dintîi la noi care descoperă frumosul în

realul modern și răstoarnă astfel o optică a inhibării. De fapt, el traduce ideea lui E. Lovinescu și anume că afirmarea urbanului în literatură echivalează cu obiectivarea. S. Damian îl plasează pe G. Călinescu în descendența scriitorilor munteni (A. Pann, I. Ghica, N. Filimon, I. L. Caragiale, Mateiu Caragiale), și scoate din comparația cu ei, mai exact cu ultimul, individualitatea orașului călinescian, văzut mai întîi ca un sinistru spectacol buf, destinat demolării, și mai apoi ca un mit „aliat al istoriei, expresie a năzuinței de a construi în acord cu realitățile civilizației moderne”. Viziunea arhitecturală a lui Ioanide (care aparține, în esență, autorului) se distinge după S. Damian prin monumentalism patetic și grandilocvent și se desfășoară sub semnul enormului și al utopiei. O anume corectare se va produce în *Scrinul negru*.

Cît privește metoda, formula narativă a lui G. Călinescu, comentatorul consideră că ea reprezintă o sinteză dintre romanul tradițional și așanumitul roman heterodox, balzacianismul declarat fiind receptiv în ultimele opere la discontinuitatea psihologilor și la sfîșierile sensibilității moderne, fără ca autorul să renunțe la echilibrul raționalismului umanist. Pe această linie se situează observația deosebit de seducătoare despre teatralitatea prozei lui G. Călinescu, făcîndu-se demonstrația că *Enigma Otiliei* devine o comedie molierească. Sigur, cu simplificările de rigoare, impuse de procesul reducerii la esență: „Avarul + Bolnavul închipuit = Costache; Tartuffe + Scapin = Stănică”. Deși teoretizat și apărut cu fervoare, clasicismul romancierului nu rămîne inflexibil. Criticul produce numeroase probe, apelînd și la articolele lui G. Călinescu, pentru a dovedi apropierea acestuia de romanul de reconstituire sociologică și istorică, pe care-l combătuse în *Sensul clasicismului*, schimbarea lui de atitudine față de tehnica narațiunii în romanul proustian și gidian, implicit față de opiniile lui Camil Petrescu, dialogantul principal într-o mai veche polemică.

Notații fine înscrie S. Damian despre funcția jocului, ale cărui „măști” ajung să explice (metaforic) însăși substanța romanului călinescian, despre „diagrama farsei”, despre funcția elementelor (focul, aerul, apa), a sugestiilor livrești (descendența donquijotescă a lui Ioanide), despre pluralitatea speciilor epice din *Scrinul negru* etc. Dar motivul care exercită permanent o adevărată forță magnetică asupra criticului este comicul, sub un larg evantai de forme. G. Călinescu ar face parte din seria „farsorilor geniali”, „e un

prinț al teritoriilor în care fantastical și tenebrosul se acoperă adesea cu chipul farsei". Comical apare ca o dominantă a romanului călinescian, ceea ce face ca necesitatea elaborării tragicului, de care vorbește criticul într-un loc, să rămână mai puțin dovedită. Dar în atâtea alte direcții, S. Damian a făcut proba talentului său critic, apt să *construiască*, să *asocieze* și să *distingă*, chiar dacă partea a doua a cărții conține unele reluări și dă impresia de excesivă detaliere. Tendința pe care am apreciat-o mai puțin, izvorită din aceeași virtute analitică ce-l caracterizează în primul rând pe autorul eseului despre G. Călinescu.

AL. SÂNDULESCU

● NOUL ROMAN AL LUI D. R. POPESCU. — Misterioasa moarte a lui Horia Dunărințu constituie și în romanul *O bere pentru calul meu* (Scrisul Românesc, Craiova, 1974), ultima carte a lui D. R. Popescu, simburile conflictual, sămînța care, aruncată din nou pe solul fertil al memoriei consătenilor săi, încolțește proliferant, generind situații dintre cele mai neprevăzute, — bineînțeles, fără a elucida ceva, ba, dimpotrivă, întunecind parcă și mai mult orice perspectivă. Dar, dacă în *Vintătoarea regală*, excelentă expresie a realismului fantastic al scriitorului, aerul era înfiorat și grav, hieratic (deși nu lipseau scenele grotești sau, poate, tocmai datorită lor) pînă la terifiant, de un apăsător stihial gotic, în noul roman, D. R. Popescu schimbă claviatura stilistică, adoptînd — așa cum sugerează și titlul, împrumutat unui cunoscut șlagăr de muzică ușoară — o poziție ușor echivocă, de certă înclinație însă spre bufonerie, spre clownerie de circ.

Pătirlagele, spațiul tragic al lui D. R. Popescu, devine acum arena unei spectaculoase *commedia del arte*. Moise, fostul coleg al lui Horia Dunărințu, își cumpără un cal, Mișu, ca să meargă mai ușor prin satele alăturate spre a descoperi mormîntul celui de a cărui moarte e acuzat acum de consăteni. Dar calul său — o scornește baba Sevastița — vorbește și se adună toată lumea în jurul său să-l audă povestind de pe lumea cealaltă. „Banchetul platonician” are loc la circiumă, o noapte întreagă, unde toți, inclusiv Mișu, beau bere.

În sat se întîmplă o serie de fapte teribile (Costică Teavălungă a fâiat gîtul fratelui său; Pitulicea, soția lui Frunteletă, face avorturi clandestine), dar relatarea lor se desfășoară cu aerul celei mai

senine, mai nevinovate anecdote. Chiar moartea lui Mișu e povestită cu o poftă enormă de spectacol: l-au înhămat la o căruță, plină cu paie, s-au dus toți pe un deal, au tăiat hamurile, au dat foc la paie și au scăpat căruța pe coastă, Frunteletă a sărit pe Mișu, l-a „salvat”, dar ca să-și răzbune „gîscanul” umilit, i-a dat cu toporul în cap și i-a aruncat carnea la porci. Apoi, ca și cum nu s-ar fi întîmplat nimic, „au coborît toți în sat și s-au oprit la bufetul lui Oprică, li se făcuse de-atîta drum sete de bere”.

Vedeniile babei Sevastița, ele însele de un comic gras, suculent, amintind de extazul paradisiac din *Țiganiada*, nu mai înspăimîntă pe nimeni: „Solomon Pexa a zis: «Baba Sevastița se duce în rai și în iad cînd vrea, doar pune capul pe căpății și este în lumea de dincolo...»”

Întreaga panoplie de credințe și eresuri ale satului, întregul fabulos al cărții are o coloratură burlescă și e de neînțeles de ce autorul a vrut, prin acele două pagini inițiale despre cei doi copii, să confere narațiunii nimbul seratic al înfiorării în fața misterului, cînd, de fapt, nu de *mister* este vorba în romanul său, ci de forța contagioasă a humorului zeflemist țărănesc, dispus să-și ridă de orice.

Numele personajelor — unele de o factice coincidență cu numele unor fotbaliști cunoscuți (Solomon Pexa), altele de o sumară aglutinare a unor sintagme grotești (Teavălungă, Frunteletă) — trădează ele însele spiritul ludic al autorului și oferă o primă „dare de seamă” asupra acestei cărți, altminteri de o îndrăzneală tehnică a dilogurilor în dialog, a teatrului în teatru.

D. R. Popescu localizează în spațiu rural cunoscutul motiv al lumii ca teatru și redescoperă, printr-o originală regresiune humoristică, spectaculosul fabliaux-urilor prerenascentiste.

FĂNUS BĂILEȘTEANU

● REPORTAJUL. — O antologie reprezentă un risc necesar, asumat cu premeditare. Niciodată antologia nu va întruni adevărul total. Însă ea suscită totdeauna interesul cititorului prin efortul de sistematizare întreprins într-un teritoriu mai mult sau mai puțin explorat.

Semnificația majoră a recentelor „panorame” inițiate de editura Eminescu aici trebuie căutată. Sintetizînd tendințe, stiluri și direcții literare, fiecare volum ne oferă un punct de vedere personal asupra literaturii contemporane. Și cînd, peste un an sau doi, vom avea la îndemînă mai mult

de o duzină de asemenea antologii, perspectiva noastră asupra peisajului literar al ultimelor trei decenii se va nuanța inevitabil.

Volumul alcătuit de Nicolae Mecu, George Muntean și Vasile Teodorescu (*Reportajul românesc contemporan*, 1974) realizează întâia amplă prezentare a reportajului românesc de după 1944. A repropoza omiterea sau includerea în sumar a unuia ori altuia dintre „reporteri” — mulți scriitori fiind totuși doar accidental reporteri — este lipsit de sens. Ideea subterană a cărții este alta. Nu ni se oferă numai o antologie a reportajului! Prin intermediul pieselor antologate autorii au realizat și o istorie a edificării României socialiste. Aproape nu se află evenimente de seamă petrecut pe harta țării care să nu-și găsească rezonanța corespunzătoare în însemnările reporterului. Se demonstrează astfel implicit că reportajul rămâne mereu o prezență socială, dovădindu-se apt să surprindă fluxul epocii.

Prefața, semnată de George Muntean, constituie o bună introducere în problemele specifice genului. O succintă incursiune în reportajul universal permite o mai adecvată situare temporală și spațială a reportajului autohton, o mai judicioasă subliniere a originalității lui.

De la început, George Muntean își exprimă un punct de vedere estetic: trebuie făcută o deosebire „între reportajul de presă, operativ, direct, strict informativ, practic în mai toate cotidienele, de aproape toți gazetarii de astăzi și de mai totdeauna și între cel aspirând sau izbutind a transcende și a absorbi esența celui dintâi în forme și formule literare capabile a-i oferi o existență mai îndelungată”. Fraza constituie în același timp și o motivare valorică a selecției.

Reportajul pune, într-adevăr, o problemă mai specială și anume aceea a raporturilor cu literatura. Influența sa asupra literaturii de azi este de necontestat. Aici nici nu mai poate fi vorba de demonstrație. Convingerea noastră este că literatura, folosind uneori procedeele reportajului, refuză totuși perspectiva reporterului. Aceasta este diferența fundamentală. Distanța dintre reportaj și literatură e cea dintre fotografia artistică și ficțiune. În timp ce personajele reporterului sînt oameni cu o stare civilă determinată, eroii literaturii prezintă tipuri umane. Reporterul nu inventează nimic; el vede ceva, vibrează în fața unei întîmplări anume și ne obligă să luăm act de eveniment. Numai prin negarea propriei condiții, reportajul intră în sfera literaturii. *Cartea Oltului* este o operă literară — în-

ția noastră creație non-fictivă — deoarece Geo Bogza izbutește să transforme un banal riu într-un simbol al perenității poporului român. În acest fel, reportajul își depășește circumstanța specifică.

ION BĂLU

● UN ANALIST AL POEZIEI înzestrat cu gust și cu rafinament, dar și cu posibilitatea necesară de a vehicula conceptele estetice și critice se dovedește Mihail Petroveanu în aceste *Traietorii lirice* (Cartea Românească, 1974) care adună în paginile lor esențialul unei activități de mai bine de zece ani a cronicarului de poezie al revistei *Viața Românească*. După *Pagini critice* din 1958, este a doua culegere de articole și cronici pe care autorul se hotărăște să o valorifice în formă editorială. Intervalul de timp vorbește de la sine despre exigența unui critic ce nu se remarcă în nici un fel prin abundența prezenței sale publicistice, ci prin puterea de a se condensa și distila interior, trădindu-și astfel o natură introspectivă și discretă deloc întîmplător specializată în critica de poezie.

Ceea ce caracterizează din primul moment critica lui Mihail Petroveanu este maxima aplicare la obiect, a cărui varietate de relief interior criticul se străduiește să nu o deformeze, reconstituind universul imaginar al viziunii poetice în spiritul celei mai deschise receptivități și obiectivității și cu atenția orientată mai ales către surprinderea profilului inconfundabil al acestuia. Grija permanentă de a se mula pe relieful operei îl conduce pe critic la o anume încărcătură barocă a expresiei sale analitice, dînd impresia de ansamblu că liniile opțiunilor se pierd. Este aici o tehnică de filigran ce estompează, fără însă a le anula, anume puncte de vedere care despart pe critic de poet. Observînd că „natural, confruntarea obiectului astfel descris cu propria concepție despre lume și artă aduce critica în pragul ultimei sale îndatoriri”, Mihail Petroveanu recunoaște în acest sens în continuare: „Sigur, optica îmbrățișată poate fi — ca și în artă —, și în critică, mărturisită sau numai filigranată. Personal, practicăm cel mai adesea această din urmă alternativă” (p. 6.)

Dar pasiunea reconstituirii „traietoriilor lirice”, în care criticul își pune în lumină virtuțile predominante de analist și exeget, nu se asimilează niciodată cu atitudinea egală și indiferentă, căci Petroveanu are propria sa scară de valori ce se filtrează, dar nu se topește într-o specifică

formulă de politețe și prudență lexicală. Absorbit de obiect printr-un act de identificare a conștiințelor în sensul propovăduit de Georges Poulet, criticul român nu absentează de la datoria distanțării, fie în planul viziunii, fie în planul judecății. Aprecierile, cel mai frecvent ascunse, risipite printre rinduri, sînt alteori destul de explicite, măcar că se învăluie în scuza preferinței, lăsînd deschise posibilitățile contrarii. Este desigur într-un astfel de demers mai multă toleranță intelectuală decît combativitate și Petroveanu se arată de aceea un critic ideal pentru poeți, ce recunosc cu greu îndreptățirea opoziției și contestării în numele unor principii diferite și cer cu precădere sau deseori aproape exclusiv supunere sau acceptare. Chiar dacă Mihail Petroveanu nu se mai dă în lături uneori de la expresia tranșantă a unor opțiuni deosebite de acelea ale unor evoluții lirice, tonul său general rămîne tonul comprehensiunii, al simpatiei magnanime față de obiect.

Dacă stilistic, criticul pare să fie îndeobște un artizan atent în sensul șlefuirii frazei și a formulei caracterizante, vîdînd disponibilități artistice neconsumate, sensibile de pildă în planul portretisticii și intuiției interioare, în ceea ce privește tehnica descripției și analizei aplicate i s-ar putea recomanda desigur, în beneficiul limpezimii liniilor de profil și diagnostic critic, un mic efort către simplificarea reconstituirii, oricît ar suferi diversitatea și bogăția universului poetic. Fidelitatea criticului trebuie mai hotărît dublată de austeritatea citorva idei modulatorie, cum i se și întîmplă chiar în cîteva împrejurări, cu rezultate, după noi, esențiale.

Așa cum se prezintă astăzi acest volum de „exerciții de topometrie critică“, el este fără îndoială o etapă importantă în drumul către viziunea de ansamblu dintr-o sinteză viitoare a lirismului contemporan. Cei patruzeci și nouă de poeți de la Argezi pînă la Gabriela Melinescu, comentați în carte „în succesiunea anului lor de naștere“, fără alte compartimentări, (ceea ce se dovedește provizoriu foarte profitabil !) rămîn „fixați“ aici în portrete dinamice și de o mare bogăție de nuanțe, în așteptarea „soclului“ pe care îi va instala sinteza. Analizele din *Traietorii lirice* constituie o avangardă necesară. Ceea ce nu le limitează firește valoarea, ci poate, dimpotrivă, le-o amplifică și le-o înobilează.

● REALISMUL PRINTRE DEFINIȚII.  
— Orice antologie este inevitabil rezul-

țatul unui act de sacrificiu, desigur liber asumat și acceptat. Sacrificiul devine cu atît mai dureros cu cît materia e mai întinsă. Ne închipuim ce vor fi simțit autorii volumului *Conceptul de realism în literatura română* (ed. Eminescu, 1974) vîzîndu-se constrînși să renunțe la sute de pagini, poate necesare sau măcar utile dintr-un punct de vedere sau altul. Căci nu începe discuție că despre realism, implicit sau explicit, s-a scris la noi enorm, deși bibliografia problemei este adesea derutantă prin varietate, încît a selecta în aceste condiții devine o operație cel puțin delicată. Omisiuni există bineînțeles, unele explicabile, altele, ca „Realismul“ de Tudor Vianu (*Figuri și forme literare*) — mai puțin sau deloc. Autorii antologiei, Al. Săndulescu, Marcel Duță și Adriana Mîtescu și-au împărțit sarcinile secționînd istoria problemei în trei perioade : 1) pînă la primul război mondial, adică etapa cristalizării conceptului 2) epoca interbelică pe care am considera-o a proliferării practice și 3) epoca de după 1944 care adaugă dezvoltării concrete a realismului și o proliferare teoretică, semnificativă pentru aspirațiile și problematica noii etape. În locul unui singur studiu introductiv, unitar, avem astfel trei studii corespunzătoare celor trei perioade. Faptul în sine nu e condamnabil, deși e îndoielnică unitatea de concepție a autorilor asupra conceptului de realism. O antologie, fie ea și teoretică nu poate reflecta decît o singură opțiune. Trecînd însă peste o asemenea chestiune de principiu, utilitatea cărții în discuție rămîne în afara oricărei îndoieli.

Dincolo de caracterul ei informativ, trebuie semnalată mai întîi de toate valoarea stimulantă pentru studiu și pentru meditație în marginea problemei. Lectura unei astfel de antologii devine imediat o provocare pentru spirit, căci ea nu poate oferi mai mult decît materialul viu, neprelucrat, sensurile mari abia urmînd să fie depistate. Indicațiile introductive ale autorilor sînt mai curînd niște folositoare glose de istorie literară decît dezbateri mai cuprinzătoare în planul ideologic și estetic al problemei.

Deconcertantă este de la primul contact cu textele varietatea definițiilor începînd cu etapa confuziei dintre realism și naturalism și sfîrșind cu cea actuală, unde comunitatea de accepții se dovedește foarte aparentă. Proteismul noțiunii are desigur explicații numeroase și întru totul obiective, asupra cărora nu ne oprim aici, dar împrejurarea nu poate și nu trebuie să descurajeze efortul sintetizator, căci în subtexte convergența nu e mai puțin

reală. Iată numai câteva elemente coincidente asupra cărora se poate reflecta cu interes într-o istorie a realismului românesc: separarea lui de ideea reproducerii fotografice a realității și sublinierea rolului activ, transfigurator al artistului; considerarea, tot mai frecventă în etapa contemporană, după exagerările unei scurte perioade, a realismului numai ca una dintre modalitățile reflectării artistice, împotriva identificării comode, dar pline de imense inconveniente, cu arta în genere. Demersul limitativ nu vine însă nicicum în detrimentul unei normale și inevitabile extensiuni a realismului pe linia esenței sale proprii și definitorii, extensiune explicabilă prin evoluția mijloacelor artistice și prin lărgirea perspectivelor contemporane. Nu acuzăm așadar nici o contradicție când indicăm prezența unui astfel de deziderat, căci realismul este fără îndoială un concept deschis, ceea ce nu legitimează însă un relativism inoperant și prea adeseori satisfăcut de sine.

Sugestiile prețioase și utile ale antologiei în discuție se pot culege din orice domeniu. Este interesant de pildă a urmări în texte vechi și parțial uitate izvoarele unor idei contemporane sau uneori ale atitudinilor din care spirite ilustre au făcut mai tirziu cheia de boltă a acțiunii lor fundamentale. Micul romantism al ideologiei sămănătoriste trăiește limpede, deși embrionar în textele lui Iorga despre realism etc. etc. Un fapt interesant și care cere explicații este quasiabsența contribuțiilor teoretice în perioada interbelică. Să fie oare un indiciu că teoriile proliferază doar când lipsesc realizările solicitate? Nu e exclus, dar ceea ce e sigur e că antologia ce ni se înfățișează nu are meritul facil de a răspunde cu suficiență la întrebări și la nedumeriri, ci dimpotrivă facultatea de a le potența și propulsa în aspirația spre viitoarele clarificări ce aparțin sintezei. Este acesta, după noi, adevăratul merit al antologiei și fără îndoială cel mai mare dintre toate.

● INVITAȚIE LA DIALOG. — Sînt cărți care te incită și cărți pe lingă care treci mai mult sau mai puțin indiferent — iată un adevăr pe care l-a probat oricine. Recentul volum al lui M. Nițescu *Repere critice* (Cartea Românească, 1974) nu face parte în chip evident dintre cele din urmă. Dovadă și ecourile pe care a și început să le provoace. Se întimplă același lucru ca și cu prima lui carte *Între Scylla și Charybda*. Scrisul lui M. Nițescu incită și îndeamnă la replică. El este totdeauna cel puțin o invitație la dialog.

De unde vine oare un asemenea efect? Ni se pare că nu e prea greu de observat că explicația stă în directitatea tonului, în caracterul tranșant și ca atare nesofisticat al afirmațiilor. Autorul *Reperelor critice* este dintre aceia, nu prea mulți, care spun totdeauna lucrurilor pe nume, fără exces de subtilități, dar cu ațit mai clară eficacitate. Într-un moment în care criticii preferă nu odată stilul învăluit, pedant sau ocolit, să recunoaștem că asemenea modalitate nu poate să rămînă fără ecouri dintre cele mai diverse. Chiar dacă atitudinea sau ideile sînt discutabile (și, fără îndoială, sînt adesea!), ele nu au cum fi trecute cu vederea. Este o chestiune, evident, de stil!

Se mai adaugă în fine ceea ce numim modalitatea unei critici diferențiale. În spiritul unei tradiții intelectuale de probitate și de adevăr, criticul nostru nu cultivă nici pamfletul, nici diatribele verbale suburbane, ci patosul delimitării de idei. El nu pornește de la ipoteza unei opere sau personalități perfecte, ci de la perspectiva realistă a relativității noastre omenești. Aceasta ne explică faptul că M. Nițescu nu elogiază integral nici pe aceia cărora le recunoaște limpede valoarea lor fundamentală. S-ar putea spune chiar mai mult: abia atunci disputa căpătă o demnitate nouă și superioară, căci complementul simpatiei intelectuale e incontestabil. O astfel de poziție înobilează critica prin atributul ei esențial — acela al discriminării și totodată al respingerii credinței idolatre sau a comodului entuziasm mistificat. Prin cultul încăpăținat și liber al lucidității, Nițescu se înscrie în familia de spirite a unui precursor precum Șerban Cioculescu sau, sub anume laturi, Pompiliu Constantinescu, de care se desparte totuși printr-o surdină când secretă, când mărturisită față de aspirațiile intelectualiste.

Cum cartea lui Nițescu e o carte vie și ca atare incitantă programatic, o vom trata cu propria-i măsură, în linia acelei critici diferențiale pe care o împărtășim noi înșine fără rezerve. Ceea ce ne separă mai întîi de M. Nițescu este convingerea în posibilitatea criticii, în forța ei de convertire rațională a ceea ce considerăm a fi, dintr-o prejudecată după noi romantică și desuetă, misterul insondabil, inefabil al creației. Pentru preopinentul nostru critica este un exercițiu subiectiv al spiritului, o specie a artei literare, de unde și o atitudine de scepticism adeseori ironic față de abordările conceptuale ale operei. Or, negreșit, este aici o ceartă de idei sau o confuzie de planuri în discuție. Căci tocmai recunoașterea unui limbaj

independent înaltă critica la propria ei demnitate. A face critică nu poate să însemne improvizarea sub puterea inspirației a unui anumit analogon al operei, ci a transpunere sensurilor ei estetice în planul unei reflexivități comprehensive în marginea apropierei ei sensibile. În altă formă am putea să zicem că mai presus de toate critica e posibilitatea spiritului nostru de a medita asupra propriei lui contemplații. De altfel M. Nițescu singur, vorbind de incidența reflexivității cu trăirea, scrie: „După momentul comuniunii, al trăirii, care are un caracter strict personal, urmează în mod necesar momentul reflexivității și al comunicării critice, singurul care ratifică public existența primului“ (s. n.) În altă parte, critica e contrapusă poeziei (pp. 20, 43, 151), iar „excesul de imaginație“ blamat pentru că „discreditează observația critică“ (p. 154). Valoarea lui Maiorescu nu stă nici ea în arta criticului ci în adevărul pe care-l promovează, încît „Ideea de a explica «secretul» viabilității operei sale, și îndeosebi a celei polemice, prin forma ei, prin «arta» autorului, înseamnă, conștient sau nu, o mică diversiune. A-l lăuda beletristic înseamnă a deplasa accentul de la fond la formă, de la sensul polemicii, la arta de a polemiza. (...) Dar permanența lui Maiorescu pentru noi vine din permanența ideală a fondului...“ (p. 14). Aprecierea nu e deloc întâmplătoare și ceva mai departe marele critic e elogiat nu pentru „forma scrierilor sale“, „limba fără timp“ sau „talentul polemic“, ci pentru ceea ce M. Nițescu denumește inspirat o „ideologie a lucidității“ (p. 128).

Ce poate fi atunci critica creatoare în concepția lui M. Nițescu? „Critica creatoare își acordă, odată cu statutul de creație, avînd deci o finalitate intrinsecă, o îndreptățire egală cu a oricărui alt gen literar. Nu pentru că această modalitate ar face din operă un simplu pretext al unor fantezii pe cont propriu (s.n.), cum fără temei se crede, ci pentru că refuză principal situația minoră de indeletnicire subordonată, trebuie înțeleasă ca o creație, deși termenul suferă aici de o oarecare improprietate“. (p. 36) Cum se împacă însă o atare definiție cu astfel de considerații referitoare la I. Negoiteșcu, apreciat tocmai pentru „natura emoțională“ a criticii sale (p. 139): „Textul analizat devine pretext pentru critic, un adevărat poem, în care datele observației se transferează, reintră într-o nouă alcătuire, autonomă. În acest sens, Negoiteșcu oferă exemplul unei critici prin excelență creatoare“ (p. 146, s.n.)

Interesul lui N. Manolescu este subliniat și el în legătură cu „patosul liric“ (p. 129) sau cu „acel suflu emoțional“ (p. 130) al cărții sale despre Maiorescu, deși privitor la acesta din urmă M. Nițescu exprimase un alt punct de vedere. Sînt acestea fără îndoială oscilațiile semnificative ale unei conștiințe critice temătoare și de Scylla și de Charybda, altfel zis și de excesele personalismului dezlănțuit, dar și de acelea, pretențioase și naive, ale unui scientism dogmatic și sterilizant.

Că M. Nițescu este conștient de limitele frumuseții critice, ale impulsului grațuității sale creatoare, se vede limpede din propriile sale afirmații. Considerînd efemeridele lui Manolescu „realmente frumoase, înainte de a fi «interesante» sau «pertinente»“ (p. 131), M. Nițescu scrie: „Cu adevărat «creatoare» sînt doar efemeridele, desprinse de fapt de obiectul lor, simplu pretext pentru gândurile autorului“ (p. 131), pentru ca imediat să precizeze că există totuși „o limită în libertatea creatoare pe care și-o poate îngădui criticul, dincolo de care ar cădea în neverosimil sau chiar în ridicol. Creația critică nu poate depăși marginile verosimilului, raportat la obiect. Ficțiunea pură îi rămîne totuși interzisă criticii“ (p. 132). Dar dacă lucrurile stau așa, atunci de ce să nu admitem în această limită condiția unei reale obiectivități a criticii și nu numai o simplă „aparență“ cum o numește M. Nițescu undeva (p. 144)? Mult mai apropiat de adevăr ni se înfățișează preopinutul nostru din *Repere critice* într-o asemenea inechivocă declarație principială: „nu, critica nu este nici știință și nici artă, este critică, utilizînd în propriul ei beneficiu atit mijloace ale științei cît și ale artei, fără a se confunda cu nici una dintre ele“ (p. 39). În loc de a o anexa altei activități, de ce să nu ne străduim atunci să-i precizăm statutul propriu? Căci dacă e adevărat că uneori în actul critic se simte un complex de inferioritate (cf. și p. 5.), acesta nu se datorește izolării criticii de artă, ci tocmai contopirii ei cu cea din urmă. Adevărata demnitate nu poate fi însă argumentată prin subordonare, ci tocmai prin independență.

Dacă ne diferențiem însă de M. Nițescu în ceea ce privește teoria criticii, sîntem în numeroase alte rînduri de acord cu atitudinile și concepțiile sale, fie că este vorba de rolul necesar al criticii contemporane (pp. 113, 121, 151-152 etc.) sau de raportul dintre valorile estetice și cele general-umane (p. 156), fie că este vorba de atitea caracterizări sau comparații



pertinente și exacte care asociază tonului direct și inflexibil o elegantă austeritate stilistică, dar în același timp morală. Nu ne-am oprit însă pe larg asupra convergenței noastre de idei sau judecăți, intenționând să demonstrăm pe altă cale interesul și importanța cărții în discuție: prin evidențierea forței sale de a pune câteva probleme și de a stimula un schimb fecund de sincere opinii. Căci, așa cum spune M. Nițescu însuși: „O carte care pune probleme și dă naștere la discuții, chiar dacă uneori în dezacord cu autorul, este prin însuși acest fapt o carte de valoare“ (p. 108). Quod erat demonstrandum!

FLORIN MIHĂILESCU

● PICTURAL ȘI ALEGORIC. — Poezia lui Grigore Hagiu a evoluat spre un amalgam inedit de maximă abstractizare verbală, cu epurarea a tot ce reprezintă expresia directă a unei emoții, cu tensiunea creată din juxtapunerea de metafore selectate cu precădere din zona peisagistică. Cel mai interesant procedeu al poetului, perfecționat în ultimul său volum, *Zenit de anotimpuri*, pînă la virtuozitatea ce-și află răsplata doar în ea însăși, este capacitatea de a sugera pure abstracțiuni sentimentale, alternînd imagini parțiale dintre cele mai concrete. Iată înaintarea prin timp, făcută suportabilă prin solidaritatea cu o patrie ce oferă hrană trupului și spiritului: „dar cîmpul binecuvîntă / vipia verii / și în patria mea crește / un soi de grîu altoit / cu mireasmă de tei în floare / hrană și suflet / cumpănire mai dreaptă // aripa grîului/ aripa teiului/ cu două oglinzi mătăsoase/ vremea întregă mai lin o străbăteam/ vînturîndu-i văzduhul/ cu grîul alături/ laolaltă cu teiul.“

Poetul are în primul rînd viziuni picturale, cărora le conferă o semnificație alegorică și pe care le dorește exemplare, precum această „artă poetică“ a înaintării cu sacrificii spre un ținut al imaginației nealterate: „e timpul să pleci/ pe schelăria potecilor de munte/ sus tot mai sus la roua de piatră seacă/ la obîrșia de nor a izvoarelor/ mai ușor decît flacăra/ trecută prin fluier de os/ la capăt de cer înstelat// prin văile rar legănate/ întinsul de iarbă e prins/ tîntuit de pămînt/ cu-nflorate capete albe/ de miel/ și tot mai scorțoasă-i pe tine cămașa/ spălată în zer/ rece și una cu pielea în zori// tremură duh de datină/ la raza dinții și la ceasul solar/ adunat la mijloc/ deasupra amfiteatrelor vaste/ nu-i chip de cenușă/ umbră

pe umbră te ții/ cu o mină de boabe de grîu/ prinosul de veacuri“.

Se pot izola din acest volum câteva elemente descriptive obsedante (apa, stoaarsă din piatră, căzînd pe lutul încins, lacrimă sau rîu; grîul, teiul, muntele și urcușul). Odată fixate elementele de bază ale cosmosului său, poetul încearcă nenumărate variante metaforice pe seama lor, într-un foarte ingenios joc de combinații ale imaginilor fixe în contact cu valori sugestive diferite.

Urcușul, plaiurile, văile și fluierul de os din poemul citat anterior apar a doua oară în contextul neputinței de a figura marile elanuri: „altădată suiam/ pe rodnice plaiuri de munte/ aceleași prin văile unde rămîn/ fluieri albe de os moștenit/ acolo și-acum se întorc/ vulturii pecetlu-iți/ la glezna ghearei/ cu inelul de logodnă“. Cînd fenomenele naturii nu se mai alcătuesc în aglomerări baroce, ci reprezintă doar etape ale expansiunii cosmice a eu-lui, expansiune în care nu o dată se poate recunoaște panismul blagian, poemul se echilibrează și sugestia acționează mai puternic: „de-aș fi fluviu/ nu m-aș grăbi către mare// poate m-aș lăsa furat de muzica/ stîrnită-ntrouă două pietre/există o pajiște smălțuită/ de nemișcarea cerbilor/ de ameteala/ fagilor înalți/ unde am întîlnit/ fără grabă/ tînr fiind/ semnul...“ Figurarea de deșirare „fletești, de avînturi eșuate, de aspirații grandioase prin intermediul unei peisagistici autohtone devenite simbolice îl situează pe Grigore Hagiu într-un lung șir de poeți contemporani ce l-au citit cu atenție pe Blaga. Nota sa caracteristică se află însă în încordarea dintre realul concret și starea abstractă sugerată prin el, în împerecherea insolită a descrierii cu teoretizarea: „sînt drumuri/ neprihănite întoarceri/ copita măruntă a turmelor/ șerpuiți cu mult mai încete alungă/ pe tot mai domoale costișe/ viața din noi/ laolaltă cu pasul/ în lin scoboriș/ potecă subțire/ calmă planare de suflet/ prin galbena iarbă despică.“

Încercarea lui Grigore Hagiu de a conferi valori expresioniste unor descrieri concrete, proiectîndu-le pe un fundal cosmic și împingîndu-le spre simbol prin asocierea cu abstracțiuni reușite să devină sugestivă doar pentru cititorul obișnuit cu rapida schimbare a cîmpului semantic de referință. Aparențele de simplitate și de concretețe ale poeziei sale nu trebuie să înșele; un antrenament intelectual statornic e necesar spre a pune rapid în relație eul liric cu cele mai disparate elemente ale universului: „pe piatra de munte/ cîndva am rămas/ timp

îndelung/ O de-aş putea/ nemişcat să rămîn o vecie/ stelele-n cer s-ar orîndui mai frumos/ craniul meu luminos printre brazi/ luîndu-şi-l ţintă/ luna/ prin mine/ s-ar scurge-n pămînt/ numai fantasmă". Procedeu, prin repetare, tinde să devină o manieră de a construi la comandă metafore spre a sugera stări metafizice. Adevărata tensiune lirică se află în cumulară de imagini spre o sugestie unitară, care este adesea incapacitatea pierderii de sine în natură : „un fel de lentoare / un fel de albastru de mare/ melodios în inimă ni s-a strecurat/ în lumina căzută altfel pe întinsul cîmpiei/ în încordarea/ neînverziţilor arbori/ în legănatul/ femeilor mers/ de parcă deodată/ stelele toate/ înfloriră în univers".

O poezie atît de frumos elaborată, cu versul atît de studiat fragmentat ar putea să renunţe la mimarea spontaneităţii supraréaliste şi, cinstită cu ea însăşi, să-şi pună punctele şi virgulele la locul lor.

ROXANA SORESCU

● **LEGENDELE MINERILOR.** — Legende populare minereşti culese şi tipărite la Minerva în anul trecut continuă munca de devotat colecţionar a poetei Ana Şoit, avînd colaborarea lui Ion Ilieş. O muncă de toată lauda, făcută cu migală şi răbdare, vădind nu numai pasiune literară, dar şi comuniune cu universul investigat. Cîntecele populare minereşti publicate alături de *Legende* au şi o valoare istorică (nu o dată folclorul completează datele obiective), dar mai ales una incontestabil artistică. Autorii lor au îndeobşte obîrşie ţărănească : dovedă stilul însuşi, tiparul folcloric, detaliile de port care transpar în texte. Nici traiul ţărănesc al antecesorilor nu era uşor, fapt atestat de lungul şi ar doinelor amare, răzvrătite sau fataliste. Traiul minerului e tragic, plin de revoltă, nu doar „umilit şi obidit" : „Roşie, ţară săracă./ Ar putea în tin'să facă/ Pod de aur ţinuit/ Cu picioare de argint/ Şi-ntrebare-aş Domnului : /De ce-i aur pe pămînt/ Şi băieş sărac, flămînd,/ Şi domnii graşi după cap./ Şi băieş flămînd, sărac ?/ Şi de n-o da Dumnezeu/ Un răspuns pe placul meu./ Coborîre-aş minios/ Doamne, de pe pod în jos/ Şi nu-ntreb pe nimenea./ Fără pumnii-oi ridica !" Iată o poezie socială, un cîntec demn de a intra în orice antologie a protestelor universale. Versurile acestui cîntec, izvodite de un autor anonim, au circulat din gură în gură, cu variante, ca şi altele, transmiţînd acelaşi

„of" al truzitorilor. Ce respiră folclorul mineresc ? Instinct artistic, simplitate rafinată, surprinzătoare imagini, înrudite ca modernitate (nu e un paradox) cu începutul Mioriţei. Iată un exemplu : „Inelele domnilor/ Pin-la gîtul stelor/ Necazul minerului/ Cît îi palma cerului"...

Desigur, producţiile folclorice au soarta pietrelor de prund : cu cît trece peste ele apa, cu atît se şlefuesc mai mult. Dar apa timpului trecută peste cîntece a şi rătăcit unele strofe, a şi păstrat uneori cioburi fără scînteiere. Ceea ce nu schimbă însă impresia globală, de revelaţie artistică. Sînt, de pildă, şi printre balade piese inestimabile, „personale", am spune. Se pare chiar că autorul unora e cunoscut. „La căsile Scaunului" e calvarul suferit de un miner supranumit Şăndruţu Lupului, şi tensiunea epică şi imagistica pot suferi comparaţia cu cele mai alese bucăţi ale genului. comparaţia cu cele mai alese bucăţi ale genului.

Culegerea de legende în proză oferă un caleidoscop de mici povestiri, evocări pasionante sau tragi-comice, conturînd, cum spune Ion Ilieş în prefaţă : „cîteva trăsături morale" ale băieşilor : speranţa, obsesia că vor găsi aurul căutat, darul de a cînta (din ceteră !), bunătatea, — toate împreună fiind implicit o „pledoarie pentru omenie, generozitate, într-ajutorare, solidaritate". Un exemplu : „la băieşi, înţelegerea era o lege sacră. Cine o călca, nu mai avea omenie, şi nici în tovărăşie nu-l mai lua alţii". Lăcomia e sancţionată, lipsa de cinste e condamnată nu doar de ortaci, ci şi de *vîlve*, de duhurile minerilor. În genere, experienţa sporeşte înţelepciunea, concentrată în zicale : „Cînd ai noroc, n-ai minte ; tirziu cînd capeţi minte, norocu-i pe-alinderea" ; sau : „Cînd începi ceva strîmb, nu poate să meargă oblu" etc.

Culese din toate colţurile, de dincoace şi de dincolo de munţi, ba chiar şi din Dobrogea, legende formează un fel de hartă artistică a sub-pămîntului ţării ; din minereul lor, s-au ales pepite. Într-o fotografie pitorească inclusă în carte se poate vedea, printre „spălătorii" pietrelor, pentru a alege din ele aurul, şi o femeie. Între atîţia căutători de aur folcloric, Ana Şoit e poate urmaşa acelei femei din fotografie...

VERONICA PORUMBACU

● **SCIENCE—FICTION STUDIES.** — Pu-ternicul reviriment din ultimii ani al

science-fiction-ului a determinat, ca o consecință firească, extinderea și adîncirea preocupărilor de exegeză a genului. Publicații specializate ca *Fiction* și *Galaxie* (Franța), *Nuova Dimension* (Spania), *Vertex* (U.S.A.), numerele speciale ale unor reviste de prestigiu ca *Viața Românească* și *Tribuna* (România), *Les Nouvelles littéraires* (Franța), *Edge* (Noua Zeelandă) acordă un spațiu relativ însemnat interviurilor, teoriei, istoriei și criticii literare, cărora le sînt dedicate în întregime fanzine de ținută ca *S. F. Times* (R. F. Germania), *Quarber Merkur* (Austria), *S. F. Commentary* (Australia). În sfîrșit, ca un semn al deplinei maturități, anul 1973 a văzut apărînd „o revistă academică dedicată science fiction-ului“, cum precizează scrisoarea trimisă celor interesați.

Faptul că *Science-Fiction Studies* este patronată de Departament de English, Indiana State University, nu poate să-i mire decît pe cei care nu cunosc importanța acordată genului în instituțiile americane de învățămînt superior. (Frederik Pohl, președintele Asociației autorilor de science fiction din U.S.A., declara în vara anului 1974, la București, că în 400 de universități din țara sa studenții frecventează cursuri S.F.). De altfel, editorii revistei, R. D. Mullen și Darko Suvin, sînt nu numai distinși universitari, ci și cunoscuți specialiști în cîmpul science-fiction-ului, după cum stau mărturie contribuțiile lor la sumarul primelor două numere: *A, B și C. Contextul semnificativ în S. F.: un dialog între liniște și neliniște*, transcris și publicat de Darko Suvin (Volume 1, Part 1, Primăvara 1973) și *Cărțile și principalele pamflete a lui H. G. Wells: o privire cronologică*, de R. D. Mullen (Volume 1, Part 2, Fall 1973). Printre colaboratorii de pînă acum se numără și alți universitari, membri ai grupului de consultanți editoriali ai revistei: Peter Fitting, Fredric Jameson, David Ketterer, Patrick Parrinder, Robert M. Philmus, David N. Samuelson. Trebuie să precizăm deîndată că prezența masivă a cadrelor didactice nu antrenează nici un fel de consecințe... didactice. Tonul general rămîne acela al cozeriei savante de foarte bună calitate, care se adresează unor cititori avizați.

La instaurarea acestei modalități delectabile contribuie și cîțiva scriitori de prim rang. James Blish, celebrul autor al romanului *Un caz de conștiință* (Hugo Award în 1959), participă la un pasionant schimb de opinii pe tema *Schimbare, S. F. și Marxism: Universuri închise sau deschise?* alături de o glorie mai recentă a science fiction-ului american, Ursula K.

Le Guin (Hugo Award în 1969, pentru *Mina stîngă a nopții*). Stanislaw Lem colaborează la toate cele trei numere cu, în ordine, *Despre analiza structurală a literaturii Science-Fiction*, *Observații asupra eseului Dr. Plank „Morile lui Quijotte“* și *Povestirea călătoriei în timp și probleme legate de structurarea S. F.*, acest din urmă text fiind un capitol din monumentală lucrare *Fantasticul și futurologia*.

Spre cîntea editorilor, Europa este reprezentată nu numai prin pana unuia dintre cei mai iluștri autori S. F. ai ei și ai lumii întregi. Chiar nepunînd la socoteală paginile, destul de numeroase, dedicate creației S. F. a lui Brian Aldiss, Arthur C. Clarke și H. G. Wells — scriitorii englezi se bucură, în mod firesc, de un tratament preferențial — constatăm efortul lăudabil de a înfățișa publicului anglofon aspecte ale abordării genului în alte arii geografice și lingvistice. Numărul 1 (Primăvara 1973) cuprinde o aproape exhaustivă trecere în revistă a exegezei verniene (Marc Angenot, *Jules Verne și critica literară franceză*). Ținînd seama de data apariției, semnalăm doar o omisiune majoră: cartea lui Charles-Noël Martin, *Jules Verne, Viața și opera* (Editions Rencontre, 1971), care precizează, rectifică și adaugă numeroase elemente indispensabile unei mai bune înțelegeri a vieții și operei marelui scriitor. Numărul 3 (Primăvara 1974) înserează articolul *Critica literaturii S. F. în Franța* de Peter Fitting. Bine informat și competent, autorul ne surprinde totuși cînd afirmă: „De la Verne pînă în 1950 literatura S. F. a lincezit în Franța...“, mai ales că, peste trei pagini, se referă la „Autorii francezi bine cunoscuți de S. F. (ca Rosny sau Barjavel)...“ Adevărul este că, alături de autorii citați, numeroși alții au ilustrat S.F.-ul francez în prima jumătate a secolului nostru, de la Gustave Le Rouge și Jean de la Hire, pînă la Maurice Renard, Léon Groc și Jacques Spitz. Adăugîndu-i pe scriitorii seduși de mirajul Anticipației — Apollinaire, Jarry, France, Maurois, Farrère etc. — ne putem exprima opinia că, nu numai din punct de vedere calitativ, S.F.-ul francez joacă un rol de excepție în perioada amintită. În final, Peter Fitting acordă un spațiu meritat lucrării lui Pierre Versins, *Enciclopedia utopiei, a călătoriilor extraordinare și a literaturii S.F.*, pe care o consideră „o compilație foarte personală, subiectivă și cîteodată exasperantă, care trebuie considerată, după cum ne sfătuiește autorul, nu atît în raport cu dimensiunile sau ambițiile ei, ci ca prim pas spre delimitarea parametrilor domeniului“. Putem fi sau

nu de acord, dar trebuie oricum să-l absolvim pe Versins de cel puțin două învinuiri neîntemeiate: S.F.-ului englez îi sînt consacrate paginile 376—381 ale *Enciclopediei*, iar L. Padgett se află acolo unde îi este locul, în cuprinsul marelui articol dedicat lui Henry Kuttner...

Franța nu este însă singurul teritoriu S. F. european explorat de *Science-Fiction Studies*. Numărul 3 mai cuprinde versiunea prescurtată a unui capitol din cartea lui Manfred Nagl, *Literatura Science-Fiction în Germania și însemnările Ursulei K. Le Guin* despre trei volume apărute în seria „Science Metafiction” a editurii Seabury Press: antologia lui Franz Rottensteiner, *Privire de pe alt liman* și romanele *Greutatea de a fi zeu* de Arkady și Boris Strugatski și *Neinvinsul* de Stanislaw Lem. Aprecierile cunoscutei scriitoare la adresa confrăților ei din Uniunea Sovietică și Polonia dovedesc o deosebită finețe și profunzime. Iată o mostră, desprinsă din rîndurile dedicate fraților Strugatski: „Ei scriu nu numai ca romancierii S.F. ci și ca romancierii ruși. Există aici o siguranță a abordării, o receptivitate pentru psihologie, un realism neîngrădit despre comportamentul uman care este admirabil și arareori întâlnit în S.F.”.

Fiind convinși că elevația intelectuală, lărgimea de vederi, deschiderea spre creațiile valoroase de pretutindeni vor continua să constituie principalele trăsături ale revistei, îi urăm viață lungă, întru înflorirea genului căruia îi slujește cu strălucire.

ION HOBANA

● „CINEMATOGRAFUL DE POEZIE”. — Desigur că literatul-cineast Pier Paolo Pasolini nu este singurul literat și nici singurul cineast care a observat, mai ales după *Timpuri noi* (1936), o anumită prioritate a cinematografului în raport cu literatura, cel puțin în sensul că cinematograful a catalizat — cu o promptitudine ce-l făcea cronologicește anterior — motivele socio-politice profunde care, curînd după aceea, aveau să caracterizeze literatura. De asemenea, Pasolini nu este singurul gînditor care-și întărește ipotezele prin exemple: neorealismul cinematografic, începînd cu *Roma oraș deschis*, a prefigurat neorealismul literar din anii '50; filmele „neo-decadente” și „neo-formaliste” ale lui Fellini și Antonioni au anunțat reînvierea (*revival*) neoavangardismului italian și stîngerea neorealismului; „nouvelle vague”

a anticipat „l'ecole du regard” (școala privirii) din romanul francez, dîndu-i pe față în mod zgomotos primele simptome etc. etc. Sunt exemple devenite aproape locuri comune. Mai puțin comun, însă, e locul în care Pasolini face, în încheierea aceleiași enumerări, aserțiunea: „Noul cinematograf al unor republici socialiste este datul prim și cel mai răsunător al unei generale redeșteptări în țările respective a interesului pentru formalismul de origine occidentală, ca reluare a unui motiv întrerupt al secolului XX” (subl. n.).

Ceea ce sporește curiozitatea și contrarierea noastră critică e faptul că această frază face parte din eseul „Cinematograful de poezie”, veritabilă profesiune de credință estetică a autorului lui Accattone și al *Medei*, chiar dacă el însuși nu recunoaște conceptului lansat decît o „simplă utilitate terminologică”. Spațiul nu ne permite să insistăm asupra raționamentului pasolinian și arhitecturii sale; ne vom limita de aceea la rezumarea concluziilor, pe care le vom pune apoi în legătură cu fraza citată.

În opoziție sau doar în contrast cu obișnuitul, clasicul „cinematograf de proză” — susține Pasolini — s-a născut după cel de al doilea război mondial o nouă tradiție: aceea tehnico-stilistică a „cinematografului de poezie”, într-un cadru de căutare neoformaliste, corespunzătoare inspirației precumpănitor lingvistico-stilistică redevenită actuală în literatură. În acest „cinematograf de poezie”, autorii folosesc „subiectiva liberă indirectă”. Prin „subiectivă”, Pasolini înțelege, pentru cinematograf, ceea ce în literatură este „discursul direct”, ce se manifestă atunci cînd autorul se dă la o parte, o clipă, și cedează cuvîntul personajului său, așezîndu-l chiar între ghilemele. Prin „discursul liber indirect”, eseistul precizează că înțelege pur și simplu cufundarea autorului în sufletul personajului său și, prin urmare, adoptarea din partea autorului nu numai a psihologiei personajului, ci și a limbii acestuia. Numai că — își continuă Pasolini aventura teoretizantă — în literatura burgheză, lipsită de conștiință de clasă (adică identificîndu-se pe sine cu omenirea întreagă), foarte adesea „liberul indirect” nu este decît un pretext: autorul își construiește un personaj, eventual vorbind o limbă inventată, pentru a-și exprima o proprie, singulară, interpretare a lumii. Și tocmai cu acest „indirect” pretextual — cînd în bine, cînd în rău — se obține o proză narativă avînd puternice cantități luate din „limba poeziei”. Oricum, această „limbă a poeziei

cinematografice" implică — spre deosebire de cinematograful clasic cu povestirile sale în proză — posibilitatea de a construi *pseudo-povestiri*, scrise cu „limba poeziei“, adică posibilitatea unei „proze de artă“, a unei serii de *pagini lirice*, a căror subiectivitate e asigurată prin folosirea pretextuală a „subiectivei libere indirecte“ și al cărei *adevărat protagonist este stilul!*

Și-acum să restabilim nexul propus de Pasolini între acest cinematograful de poezie, considerat de el o probă a reînviării formalismului ca produs mediu și tipic al dezvoltării culturale a neocapitalismului, pe de o parte, și „noul cinematograful al unor republici socialiste“, pe de altă parte. Mai mult decât o aluzie transparentă, referirea în „discurs direct“ este, fără dubiu, la cinematografiile poloneză, cehoslovacă și ungară, în special la aceste două din urmă, cu mai recente „noi valori“.

Dar oare filmele unui Milos Forman sau Jiří Menzel, ale unui Jancsó Miklós sau Kovács András s-au impus pe plan mondial datorită interesului acestor autori pentru formalismul de origine occidentală? Folosesc oare acești cinești „subiectiva liberă indirectă“, în alți termeni, se substituie personajelor lor, le fac să vorbească o limbă inventată (sau impun tuturor personajelor aceeași limbă a propriului nivel de cultură) și, mai departe, își consumă acești autori vloga creatoare doar în exercițiul de stil, chiar dacă inspirația e sincer poetică, adevăratul protagonist al filmelor realizate fiind stilul? Artiști formați în societăți socialiste, se situează ei, într-un soi de „interclassism irațional“ sau produc o artă influențată de „revoluția internă“ a capitalismului — cum afirmă peremptoriu Pasolini?

Iată o serie de interrogative ivite în mod necesar din aplicarea concretă, „istorică“, a tezelor lui Pier Paolo Pasolini. Aidoma părintelui lor, asemenea teze sînt iritante și provocatorii, pătimașe și măcar aparent restrictive, univoce. Răspunsul, cel puțin parțial, îl găsim într-un eseu comparatist al lui Renzo Renzi, critic de formație marxistă: *Jancsó întinde mina lui Michelangelo Antonioni* („Cinema nuovo“, nr. 204).

În climatul cinematografului ungar, pe de-a întregul problematic deoarece e hotărît să privească în față (și din față) realitatea — constată Renzi — omul de vîrf este Jancsó Miklós, nu numai pentru că mesajul său e mai radical polemic, ci și pentru că își găsește sprijinul

unui limbaj personal, autentic. Cu alte cuvinte, Jancsó are ce spune și se pricepe și cum să spună, este un veritabil artist. Dar contactul cu un prim film al lui Jancsó, *Cantată*, îl irită pe critic din pricina constatării unei prea vădite influențe a lui Antonioni: „Mi se părea, atunci, că un cineast ungar ar fi trebuit mai curînd să depășească punctele noastre de sosire, decît să regreseze în crizele noastre“. Lectura altor filme ale lui Jancsó corectează această impresie, și în special *Sărmanii flăcăi*, *Așa am venit*, *Vînturi lucitoare*. Tema de bază a acestor filme e „puterea“ politică, aceea putere care — în anumite condiții — poate să-i alieneze pe oameni, transformîndu-i în „lucruri“ ale istoriei, adică „reificîndu-i“. Pentru a-și organiza și susține expresia, Jancsó recurge în mod coerent, după opinia lui Renzi, la trei mijloace de comunicare fundamentale: 1) o *dramaturgie orizontală* (à la Dreyer), unde accentele, ascuțiturile conflictuale și emotive sunt împinse în jos și aduse la același nivel cu restul faptelor; 2) un *spațiu* care lasă să se întrevadă infinite posibilități de parcurgere, dar care efectiv nu poate fi străbătut decît pe o porțiune absolut limitată, care nu admite nici o puțință de fugă; 3) o *mişcare* a figurilor umane, ca un joc geometric, desfășurat într-o singură parte a spațiului — deși îl are tot la dispoziție — înăuntrul unor lungi, inexorabile planuri-secvență (ca la Antonioni).

Între regizorul epic și raționalist, „epicoral“ Jancsó, și regizorul liric și intuiționist, „lirico-individualist“ Antonioni — aceasta e emblematicizarea la care ajunge pînă la urmă criticul de la „Cinema nuovo“ — există, în afară de stilul orizontal al parcurșurilor lente, consonanțe vizibile și mai ales un punct de încrucșare — iscat de viziunea asupra puterii — unde cei doi „își dau mina“. Antonioni exprimînd înțelesurile dezolate ale unei structuri sociale în declin (neocapitalistă), iar Jancsó — durerile facerii unei noi societăți care se naște (socialistă). Analiza lui Renzi modifică în bună măsură termenii aserțiunii lui Pasolini, înlesnindu-ne posibilitatea de a vedea cum existența unui stil, a unui limbaj personal (cu sau fără „subiectiva liberă indirectă“) la un autor cinematografic socialist nu înseamnă neapărat și totdeauna o baie de formalism. Realitatea, *lumea* pe care un asemenea autor caută s-o reflecte și s-o exprime — într-o cultură — o deschidere de diafragmă socialistă — își dezvăluie energic trăsăturile, aspectele, chipul propriu, original, nou.



rii, un om cu numele de Ciu-Ciu-Şao care s-a îndeletnicit cu astronomia, lucrând în cadrul birourilor oficiale ale statului la calcularea şi redactarea calendarelor. (Observaţiile şi telescoapele sînt şi ele străvechi unelte ale kitailor.) Vremurile i-au fost neprielnice: în epoca aceea mongolii au cucerit provincia Henan, capitala ei — Kaifeng — şi apoi întreaga Chină, răsturnînd dinastia naţională Sung. Ciu-Ciu-Şao a izbutit însă, în pofida vicisitudinilor şi tulburărilor, să-şi desăvîrşească tratatul de matematică înainte de 1247. A murit în 1261, deci nu mult timp înainte de venirea în China a lui Marco Polo (1275), care i-a slujit celui de-al doilea împărat mongol al Chinei, Kublai Khan.

Deşi astronom şi calculator, Ciu-Ciu-Şao atacă în tratatul său intitulat *Şu şu ciu ciang* aspectele cele mai teoretice şi mai generale ale matematicii. Realizările sale pe acest tărîm sînt pe cît de numeroase, pe atît de uimitoare: a formulat, pentru ecuaţiile nedeterminate de gradul întâi, o soluţie care e mai generală decît regula stabilită în 1801 de Gauss; a dat un algoritm pentru rezolvarea ecuaţiilor de grad superior (mergînd pînă la puterea zecea) care se arată a fi identic cu metoda folosită de Horner în 1819. Părăsind felul de lucru de pînă atunci al matematicienilor ţării sale, el nu se mulţumeşte cu studierea şi lămurirea problemelor concrete, ci trece la consideraţii care constituie fără îndoială preambulul la matematicile moderne, algebrice şi logistice. În istoria ştiinţei matematice chineze el apare ca un autor absolut original şi lipsit de predecesori.

Tratatul *Şu şu ciu ciang* (în nouă secţiuni) se ocupă de aritmetică, geometrie, trigonometrie şi algebră. Dar faptul cel mai important şi mai senzaţional rămîne pentru noi prezenţa în acest tratat a elementelor analizei matematice, care îl apropie pînă la evasi-identificare de cele mai contemporane preocupări ale matematicii postriemanniene şi de tot ce poate fi mai subtil în concepţia despre lumea cifrelor şi despre epistemologia epocii lui Hilbert, Bertrand Russel, Cantor şi „Bourbaki“.

S-ar putea ca cititorii unei reviste literare să emită îndoieli asupra rostului înfăţişării în paginile ei a unei cărţi despre un vechi matematician chinez şi despre probleme atît de legate de un anumit domeniu de specialitate. Li se poate răspunde: întâi, că în veacul nostru nu mai există discipline ştiinţifice şi izolate, ele toate alcătuiind o singură ştiinţă în cadrul căreia ideile, metodele şi modelele cir-

culă ca în vasele comunicante, al doilea, că nu este de loc lipsit de interes să ştim că o seamă de produse socotite a fi cele mai specifice veacului şi continentului nostru nu sînt, multe din ele, decît redescoperiri ori re-enunţări ale celor gîndite, aflate şi expuse de exponenţii altor culturi şi altor zone ale pămîntului; al treilea, că tocmai din existenţa — în tratatul unui matematician chinez din secolul al XIII-lea — a principiilor care călăuzesc forma cea mai originală a matematicilor actuale, logistica, rezultă o neaşteptată şi încurajatoare certitudine: că ştiinţa modernă nu se rătăceşte pe căi formale şi extravagante, ci urmează firul continuu al gîndirii omeneşti. Ştiinţa Extremului-Orient cheazăuieşte căile pe care se avîntă oamenii de ştiinţă occidentali şi ajung să dovedească soliditatea unor viziuni, unor căi de lucru, unor scheme cognitive la prima vedere riscate, de nu şi îndoielnice pentru bunul simţ. Algoritmii din secolul XIII nu micşorează întru nimic eforturile spre generalizare şi formalizare ale matematicilor din secolul XX, ci le cimentează, le înscriu în mersul înainte — firesc, raţional şi intuitiv — al cugetării.

Această senzaţie a unităţii în domeniul spiritual, unde contribuţiile vin din toate punctele spaţiului şi timpului, pare a îndreptăţi (sau, oricum, a însufleţi) ipoteza unui Teilhard de Chardin despre existenţa unei noosfere comune întregului glob; ea e şi un izvor de bucurie şi încurajare şi pentru cei care nu sînt specialişti ai unui anume tărîm al ştiinţei, dar simt că însăşi viaţa lor afectivă şi cerebrală e implicată în astfel de operaţii de integrare, sincronism şi solidaritate.

● **REȚETA IDEALĂ A ROMANULUI DE TIP NOU.** — Independent de orice apreciere valorică şi de orice pretenţie de formulare a unor comentarii critice, încercăm — în spirit strict obiectiv şi documentar, pe bază exegetică şi din punct de vedere riguros statistic — să întocmim o reţetă cît mai exactă a romanului de tip nou exprimat în esenţele sale specifice.

Condiţiile ideale pentru un roman de tip nou se arată a fi următoarele:

1. Romanul să aibă un singur personaj.
2. Care personaj, în tot cursul romanului, să monologheze. Romanul de tip nou, cu alte cuvinte, reprezintă o biruinţă a monologului interior; genul acesta s-a impus definitiv şi categoric.
3. Personajul unic, discursiv şi monologat se cuvine să nu aibă nume ori, la nevoie, să aibă un singur nume (prenume de fapt) sau o

poreclă; și porecla și prenumele vor fi scurte și vagi (spre a nu se ajunge pe această cale ocolită la o identificare a monologului). 4. Nu trebuie să se știe unde vorbește personajul unic (fară, oraș, loc...). 5. Tot astfel, se va evita orice ar putea îngădui datarea monologului (secol, epocă, an...). (Punctele 4 și 5 se pot așadar rezuma în formula: excluderea oricărei localizări spațio-temporale). 6. Trebuie să nu se știe ce *vîrstă* are personajul și 7. Nici ce *profesie* exercită, ce face, cine este, ce viziune a lumii își însușește, ce hram poartă, „ce învîrtește“ în lumea aceasta. El va fi cu totul *neprecizat* din toate acele puncte de vedere asupra cărora vechii romancierii țineau atât de mult să zăbovească, dînd cît mai multe amănunte și făcîndu-și un titlu de glorie ori un punct de onoare din a fi foarte meticuloși. 8. Nu se va ști nici cine și ce *a fost*, anterior monologului, personajul. 9. În monologul său vor fi evitate cu mare grijă orice referiri la fapte, întîmplări și acțiuni, precum și — paralel — la orice idei, opinii, analize; romanul de tip nou este deopotrivă anti-balzacian (osîndește categoric „romanul de acțiune“) și anti-proustian (renunță cu desăvîrșire la „romanul de analiză“); tot ce se poate exprima logic, înșiruit și formalizat (pe plan faptic ori cogitativ) se anatemizează. 10. Personajul, prin urmare, se va reduce de preferință la o Voce care, despre un timp ireversibil și iremediabil, își va aduce vag aminte. Personajul ideal al romanului de tip nou este îndeobște un bătrîn, un ratat, un ramolit, un supraviețuitor a cărui Voce, mai degrabă decît o enunțare, e o tînguire, o biiguială, un slab bocet sincopat și discontinuu. (Discontinuitatea ca element esențial în literatura de tip nou apare stăruitor și clar la S. Beckett). 11. Personajul, la drept vorbind, nici nu poate și nici nu trebuie să fie *cineva* (orice fel de circumstanțializare fiind nedorită, de nu interzisă) și se reduce la *ceva*, un *ceva* cît mai ne-coerent, mai discontinuu, mai nedeterminat, care îbolborosește.

Neîntrupat și neîntruchipat, asceticul și sublimatul personaj ar putea fi denumit și o conștiință care se tînguie, încearcă să-și aducă aminte și cunoaște niște senzații (atenuate).

1. Calul personajului nepersonalizat, lipsit de orice statut de stare civilă și de orice date sociale îl reprezintă desigur „structura centrală“ a unei zgduitoare opere contemporane cu puternice elemente de coșmar: este omul care se trezește din narcoză pe un pat de spital și încetul cu încetul începe să-și dea seama că i s-au amputat brațele și picioarele, că e orf, că e surd și că a pierdut capacitatea să vorbească. Strict vorbind, nici acesta nu personajul ideal căci el mai e, totuși, în treg la minte, capabil de cugetare logică și limpede.

Personajul central al romanului de tip nou — unicul, insul, sinele, conștiința, vocea — nu cîștigă și nici nu cuvîntează; ci se frămîntă și scîncește. Lăuntru său psihic mai este eventual străfulgerat (la foarte reduse intensități) de unele aducerii-aminte, altminteri nici el nu știe „ce-i cu dînsul“ și nu poate trăda intențiile de anonimat și neîntruchipare ale autorului.

Ne aflăm, în consecință, la antipodul fostului roman „frescă socială“, din care n-a mai rămas absolut nimic decît un bătrîn căzut în mintea copiilor — sugarul senil care schelălăie. Spațiul preferat al romanului de tip nou e un fel de pre-infern neglorios, nezaestost, neînflorător (aparent), un soi de iormă extremă a unui azil de noapte pentru decrepiți neagresivi, care stau la porțile instituției și dau din cap îngăimînd și bombănînd fiecare cite o cvasi-frază stereotipă. Un *ecce homo* de spital neurologic, secția nebuni blînzi.

\*

Adevărul, sintă conștientă, e că și romanul „frescă socială“ și romanul monolog interior sint, ca și altele, forme posibile ale unui gen vast. Ar fi păcat — și poate nu numai păcat, ci și sfîșietor — ca întocmai ca în *Victimele datoriei*, după rigoristii romanului realist și după subtilii teoreticieni ai romanului de analiză, să vină un nou leat de implacabili monologhiști (ținînd să impună fiecare, cu egală strășnicie, o rețetă anume — *a lor*) într-un spațiu prin definiție liber și plural.

N. STEINHARDT