

Viața Românească

ANUL XXVIII

APRILIE 1975

Nr. 4

ALEXANDRU PHILIPPIDE ȘI ÎNTREBĂRILE ESENȚIALE

„Ce chip să dau necunoscutului din mine?” Consider acest vers drept cel mai cuprinzător epigraful poeziei philippidiene. E o întrebare-cumpănă, un punct de origine de la care se poate deschide totul: atît „fuga de centru” cît și reîntoarcerea, damnarea sau recuperarea. Este o deschidere binară și aproape nimic mai mult în acest punct de început; „faustianismul” poetului va fi marcat de această întrebare esențială. „Sunt silit de-un jurămînt ciudat / să-mi duc cu trudă visul pîn-la capăt” spune altundeva Al. Philippide. Acest „vis” își are izvorul în ambivalența interogației fundamentale, „răspîntia de început” care face ca „drumul” să aibă întotdeauna o semnificație duală, solară și nocturnă totodată. Nicolae Balotă, în amplul său eseu consacrat creației poetului, vorbește cu îndreptățit temei despre acesta ca despre un suflet diurn, apolinic, dar cu vocația „demoniei”. Orice accentuare, într-un sens sau în altul trebuie să nu tulbure echilibrul acestei dualități fragile din care se alcătuieste poezia lui Al. Philippide.

Această poezie a păstrat constant de-a lungul evoluției sale virtualitatea dramatică a întrebării esențiale. Ceea ce s-a numit cu o formulă pătrunzătoare „proiectarea sufletului afară din sine” în poezia lui Al. Philippide, „sațietatea de sine” a acestei poezii ori efortul „visătorului de a scăpa de visul său” este fără doar și poate expresia lirică și umană a unei aprinse dorințe de zbor, a unei aspirații *uranice*. (Aici, în această vocație uranică, Eugen Simion a putut să vadă „eminescianismul” structurii philippidiene. De altfel poetul Ion Barbu afirmase în 1930, la apariția volumului *Stînci fulgerate*: „Redevenirăm contemporanii lui Eminescu”).

Este tulburător să vezi cum adeseori această vocație ascensională a luat la Philippide forma negativă a unei detașări întoarse. Poetul apare adesea ca un ciudat anahoret, care se autocondamnă la un fel de asceză inversă: „Și sufletul mă doare ca un trup / Din mine-aș vrea să-l scot și să-l omor”. Chipul pe care îl dă poetul în astfel de cazuri „necunoscutului din sine” e negativ, ca răsfrîngerea într-o apă subterană, dar el, tot el e acela care în altă parte mărturisește tulburat: „Aș vrea să mă fi născut soare”. Sau: Sufletul meu numai un

Ceea ce impresionează întotdeauna este luciditatea acestei poezii ambivalente, adevărat loc al întâlnirii contrariilor. Natură solară, avînd însă în chip paradoxal obsesia teluricului, a zinelor din adîncul cel mai adînc, a Mumelor, „zeițe, reci la fire, dulci la nume“, poetul le va evoca faustian într-una din cele mai frumoase poezii ale vieții sale („Mănduplec vouă, chipuri sub pămînt / Măestre Mame, Zîne fără țară, / La care drumul e un lung mormînt / De care chiar Satan se înfioară“). Pariul fără echivoc pe care poetul a ținut să și-l asume în această *Invocație* era total: „— Vă voi ajunge fără să v-ajung / Ori apa vieții (subl. ns.) moartă va rămîne“. Condiția relativității nu se poate transcende simplu, împlinirea visului uranian este de neatins fără o coborîre prealabilă în infern, fără o încleștare eroică. „Spre lumea care-i dincolo de soare“ (*Intîmpinare în azur*) nu se poate ajunge decît învingînd, asemenea acelor „Săgetători și Herculi și Persei“ ai celei mai antice Helade, „Hidrele“ groțești ale tenebrosului, sordidului. La Philippide „victoria inițiatică“ se petrece în poezie; acolo în lupta cu forfota haotic-informă a autoplăsmuirilor infernale (*Monolog în Babilon* este însemnul de necontestat al victoriei dramatice „în labirint“) poetul își recîștigă dreptul la „azur“, adică imortalitate. „Durînd durate fără de contur / Nu vreau sonore cripte să mă-ncurce; / vreau gîndul meu aerian să urce / nestîngerit în veselul azur. // Pe coarde vechi un sunet nou să-ncerc / S-ajung la zona timpului în cerc / Să intru iarăși în eternitate / Pe poarta viselor adevărate“ (*Pe poarta de corn*).

Chiar atunci cînd străbătea bolgiile „solitudinii orgolioase“, auzul faustian al poetului presimțea un tainic cîntec adiînd în preajmă „așa cum într-un vis odinioară / Mi s-a părut c-aud vorbind o stea“. Cei care pot să vadă stelele în vis sunt foarte rari, iar cei cărora în vis stelele le vorbesc sînt mari aleși. Victoria finală a lui Faust se datorește probabil și faptului că nu a uitat niciodată vocea unei stele din vis.

CEZAR BALTAG

POEZIA SENSIBILITĂȚII COSMICE

Recitind azi volumul de debut al lui Al. Philippide, „*Aur sterp*“ (1922), constatăm că acesta reprezintă oarecum media dintre faza de formare și viziunea puternic originală a poetului. Prima ipostază poate fi identificată mai întâi în acele molatece convenții lucrute, cu iglița parcă, de mîna ce se exercita deja în metal și în piatră: „Înspre apus fereastra s-a deschis / Covorul, molcom lac de lînă moale, / Răsfrînge-amurgu-n cutele-i domoale. / Din furca ta torc alb fuior de vis.“ (*Crinul*), în elegia minor extenuată a unei stări ce urma a-și mobiliza energiile tenebroase: „Și pașii mei / se pierd în vînt. / ... ca-ntr-o scrisoare / Cîteva puncte după cel din urmă / Cuvînt“ (*Drum în amurg*), în anecdotică vegetală inofensiv antropomorfic, disimulînd mișcarea reală a curenților cosmici: „Bostani cu pîntec cobză, blînzi și lucii, / Cu coada sfîrlă verde, dorm prin iarbă; / Un brad bătrîn tot mormăie în barbă / Că i-au furat culoarea-n miros nucii.“ (*Pastel*). Dar nu mai puțin etapa pregătitoare se traduce în ecurile poeziei de epocă, în întretăierile de sunete ce pluteau încă într-o relativă libertate, fără a fi incunutat numele, pe atunci toate tinere, cărora le atribuim azi aceste note. O atare interogație ne apare drept blagiană: „Tot mai trăiește bietul Soare orb?“ (*Apus de toamnă*), după cum de Adrian Maniu se apropie indiscutabil această imagine de o colorație atît de umoral-parodică: „Prin galbene pășuni de pădăie, / Paradoxalul Papă de hîrtie / Spre lacul alb cu broaște verzi se-ndreaptă, / Ținînd în mîna stîngă cirja dreaptă. / Deasupra, cerul bleg ca o pleopă / Invinețit se lasă peste apă.“ (*Pastorală*). Superbia glacială a începuturilor lui Ion Barbu, acea rezonanță de univers pustiu, în care se va înfige și perspectiva philippidiană, e instrunată astfel: „Demult, erau în suflet șerpi bătrîni; / Și-n ceața verde-a unor zori păgîni / Plutea peste ghețarii fără drum / Tăcerea cu aripile de scrum. // Cîndva, din gol, un fulger nou zvîcni, În zbor spre cer pornind, ca să-l înfrunte; / Dar orbul lui avînt încremeni, / Săgeată-n fruntea veșniciei crunte!“ (*Osînda fulgerului*), după cum elementele autumnalei bacoviene se dizolvă în apa versului cu o tulburătoare naturalitate: „De-acum, se lasă iarăși piclă deasă, / Și ca o babă-n haine de mireasă, / Cu trena lungă încîlcită-n spinii, / Se plimbă Toamna prin grădini / Publice. // Pe stradă trece-un mort calic. / Vîntul merge după dric.“ (*Preludiu de toamnă*) Mai tîrziu, în *Stînci fulgerate* (1930, anul de apariție și al volumului de *Privești*) se înregistrează și prospețimea ușor sceptică, avîntul imagistic, atît de particular jugulat de propria sa disciplină, ale lui B. Fundoianu: „De-atunci au trecut zile ca luntri fără cîrmă / În podul palmei dîră norocului se curmă / Și am căutat pedemnia în cîmp deasă / Și am căutat pedemnia în cîmp deasă / Și am căutat pedemnia în cîmp deasă / Și am căutat pedemnia în cîmp deasă“.

vinătoare. / Tăcerea-i înșesată de glasuri viitoare, / Cum timpul tot e-n clipă și lumea după frunte. / Și viața-i nencepută ca apele de munte.“ (*Popas*). Dincolo însă de această stare de informare a lirismului philippidian, putem distinge din capul locului propriul său univers, revelat în note decise. Retina poetului e cuprinsă de purpurii obscurității, care răstoarnă priveliștile familiare ale calmului moldav într-o convenție: „Pe dealuri dogorite de podgorii / Aprinse-n vînăt crunt de poamă coarnă, / Din sîta unui soare roș cocorii / Ca niște sîmburi negri, se răstoarnă.“ (*Pastel*), drumul strivit de masa imensă a norilor claudicînd într-o simbolică eboșă a singurătății: „Strivit în pumni de nourii cerul des / Îngenunchează, mohorit, pe zări; / Și drumul singur, rătăcit pe șes, / S-afundă, schiopătînd, în depărtări. // Trecu — de cînd! — și ultimul drumet! / (A mai rămas vreo urmă prin noroi?) / Un biet copac se clatină, răzleț, / Cu trupul frînt și crengile vilvoi.“ (*Desen murdar*). Totodată devin perceptibile mișcările cosmice neconvenționale, situate în afara oricărui conceptualism. O pură trăire a spațiului solar, care dilată membrana celestă, aducînd spaima solemnă a unei explozii, ca o convertire a agorafobiei într-un sens al grandorii, ca o estetizare a neantului: „O, Soare, cu aripa ta alungă / Cît mai departe noaptea noastră lungă; / Și sprijină pe stîlpi de flăcări largi tot golul, / Să nu se surpe, copleșind pămîntul, / Atunci cînd vîntul / Prin golul mut se dă de-a rostogolul. // Desfășurîndu-ți aripele largi, / Tu, vechiul cer îngust și scund să-l spargi / Și să-i împrăștii țandările-albastre / În vid, deasupra capetelor noastre“ (*Cîntecul cîtorva*). Melodia apatică a clopotului vespéral se încarcă de un tîlc malefic: „Și-un clopot iarăși a-nceput să sune. / Nu-i bine, seara, să-l ascuți ce spune.“ (*Berceuse*), suflul vîntului sugerează o eternitate noroioasă: „Pe-aicea vîntul suflă veșnicie, / Și Timpul, prin noroi, pășește strîmb!“ (*Desen murdar*), surîsul și vîntul fiind sigilii mortuare: „În giulgiul zîmbetului meu eu mor; Mormîntul meu e vîntul călător“ (*Pastel pustiu*). Din ciclul metamorfozelor (de o perfectă stăpînire a execuției plastice, care duce gîndul la monstruozițările strict evaluate ale lui Ernst) se detașează viziunea cerului clopot: „Și-atunci tot cerul se preschimbă / În clopot nalt cu soarele drept limbă / Care bate / Clipe de lumină“ (*Clopotele*), preludiu numai al acelei extraordinare violențări a sonorei ordini majestuoase, prin ea însăși, ca o rară floare vizionară: „Căci trebuie să știți că din clopotniți / Îndată clopoțele au să zboare / În cavalcadă către soare, / Și-au să se-ntoarcă liniștit, la trap, / Să ne cadă pe cap, / Să ne cadă pe cap!“ (*Clopotele*).

Trebuie făcută constatarea că lirismul lui Al. Philippide e plantat într-un spațiu absolut, amețitor prin lipsa oricărei mitologii, decurgînd din misterul său firesc. Împleticirea morală a omului confruntat cu fața „concretă“ a absolutului, vorbind imaginației neprevenite, terorii virtuale zăcînd în nervi ca un ilimitat orizont abisal dă substanța adîncă a lirismului philippidian. Spre deosebire de un Arghezi sau de un Blaga, la care cultura sublimează spaimetele în forme stilizate, cu aluzii și trimiteri la codificările religioase ori estetic-mitologice, de un intelectual absoarbe vîietul universal și, mai

zodice, autorul *Stîncilor fulgerate* extrage din cultura poetică fiorul genuin-rafinat al izolării cosmice a insului. Poetul își precizează natura comun-fabuloasă, umil-orgolioasă, fondată pe detritusurile astrale în dubla lor funcție materială și simbolică: „Dac-aș fi vrut (pe vremea cînd visam) / Să fi fost altfel decît sînt / Aș fi vrut să mă fi născut pămînt, / Cu rîme-n mine, rădăcini — și iarbă / Pe fruntea mea boltită către soare. // Sau poate... aș fi vrut să mă fi născut soare.“ (*Schiță pentru un autoportret*). Mitologiei i se substituie actul liric, de o solitudine egală cu a eului emitent sau, dimpotrivă, populat ca și acesta de imginile sarcastic repudiate; „Sînt cel dintîi Geneza-n batjocură să-mi ieu. / Eu singur îmi sînt șarpe în paradisul meu. / Cu inima-ncleștată în coama unui vers / Îmi joc pe Prometeul gonit din univers.“ (*Frontispiciu*). Refăcînd traseele mythosului originar, poetul se înalță într-o frenezie geologică pînă la combustia totală: „Mi-am plăsmuit un suflet din țandări de holid, / Aerian și aspru, cu nostalgii de vid. / Sori stinși și-au stors cenușa din hăuri să închege / Năprasnicele așchii de mii de ani pribege. / Ecouri adunate din haosul astral / Mai gem și-acum în asprul meu suflet mineral, / Cu fire de-aur smulse solarelor sisteme, / Mai repede ca vremea alunecînd prin vreme.“ (*Frontispiciu*). Se înscrie aci o măreție mizantropică, un elan dionisiac izolat în retortele însingurării. Energia unei asemenea viziuni izvorăște din facultatea poetului de a-și apropria universul, de a-l rosti ca o stare personală (de unde nu numai absența erosului, dar și eforturile detașării de sine: „intoxicația“ cosmică duce la o aprehensiune a individuațiunii, la o rupere de sine). Invocarea „sororală“, cum ar spune Paul Celan, a pietrelor e o grăitoare claustrare spațio-temporală: „Mi-s vremurile tot mai mult străine / Și ochii mei se-nchid nepăsători, / Și iată, azi mă-ntorc din nou spre tine, / Norod bătrîn al pietrelor surori.“ (*Pietrele*). Sub zodia unui „deo ignoto“, poetul invocă mumele goetheene, paradoxale adîncimi nedeterminate: „Vreau să trezesc lumina ce-a rămas / Neiscodită încă-n adîncime / (Căci e lumină-n orice-ntunecime / Cum tot tăcere doarme-n orice glas).“ (*Invocație*). Lumea își descuamează aparențele cele mai prestigioase, înfiorată de pulsul mortuar subterestru: „Amurgul se desprinde de pe cer ca o coajă / Putredă cu mușchi vinăt și scîrțit de vînt / Inima morților bate-n pămînt“ (*Meditație*). Pietrificîndu-se temporalitatea, subiectul are prilejul a se întîmpina pe sine alegoric: „E-atîta timp în tine de cînd nu te-ai întors! / Ca niște pietre grele dai clipele-ntr-o parte, / Dărîmi porți ruginite și sufli-n visuri moarte. / Paianjenii-amintirii tot n-au sfîrșit de tors.“ (*Împăcare*). Maladia ontologică (în paralel cu fenomenul, astfel cum transpare la Blaga sau Arghezi) duce însă (fapt mai probant în *Visuri în vîietul vremii*, 1939) la o derută de călător („homo viator“ fiind un motiv predilect), la o debusolare a omului format în spirit scientizant, lipsit de instrumentele certitudinii pozitive: „Lumea de azi, gheboasă de trecut, / Clipa de-acum, bolnavă de-amintire, / Te-ndeamnă să te smulgi din cunoscut. // Dar unde oare să mai pleci acum, / Cu sufletul deșert și mîntea arsă, / Cînd însuși cerul este-o hartă ștearsă / Pe care nu mai poți citi vreun drum?“ (*Privești cum zboară norii*) Știința constituie de altfel snobismul can-

apropiate / Zăcind printre unelte demodate, / Mașină cu-ntrebuințări
uitate, / Mai nebăgată-n seamă în giulgiul tău de praf / Decit montgol-
fierii sau primul hidroscaf!“ (*Promontoriu*). „Calculul“ eternității e în-
întreprins în idiomul astronomiei, răsfrînt însă în oglinzile lăuntrice ale
dispoziției hirsute, ale neîncrederii umanizatoare: „Ai socotit că soa-
rele mai arde / Abia vreo cincisprezece miliarde / De ani... Numai atît ?
De azi pe mîine / Și-atunci, cu veșnicia cum rămîne ? // Nu asta te
oprește să cugeți mai departe : / Doar știi că timpul n-are moarte. /
Un calcul scurt, de două sau trei linii / Și-ai întrecut viteza banală a
luminii. / Ca-n mii și mii de repezi răsfrîngeri de oglinzi / Ți-e mîntea
străbătută de căutări rebele. / Ai spune că și mîna în sus cînd o întinzi /
Ți se lungeste brațul pîn-la stele.“ (*Căutătorul*). Timpul apare concen-
trat în mecanisme ce nu l-au mai livrat : „S-adună-n tine timpul și
stă, nesocotit, / Ca mii de orologii de veacuri neîntoarse“ (*Cîntec de
amiază*). Chiar explorarea „zărilor miraculoase“ e convertită într-o ex-
pediție geografică, dintr-o pudoare a patetismului implicat mereu într-o
expresie crispat-corectă, refrigerată prin patină literară : „Deschi-
deți iară vechile atlase ; / Pornim spre zările miraculoase. / Dar nici
un vers pentru contemporani ! / Și poate-așa, din nou ne vom deprinde
/ Să socotim cu veacuri, nu cu ani.“ (*Promontoriu*). Obsedantă la Phi-
lippide e viziunea orașului, ivită încă în *Declamație (Sînci fulgerate)*,
tortură a spațiului constrîns a adopta formele construcțiilor monstruoase,
a timpului azvîrlit în informul nocturn, a gestului organic aservit mor-
tificării : „Bisericele fără turle / Cu-nfățișare de spital, / Bursele cu
stilpi de templu și cu creștet de metal, / Temnițele-mprejmuite de
castani, / Statuile-n muzee cu gesturile strîmbe, / Literaturile de
drîmbe, / Și noaptea omenirii ce nu mai are ani : / Nu !“ Cartierele ban-
care, „întunecate, stranii cartiere“, par a avea nu numai o destinație
ciclopică : „Mai mult îngrămădire de pietre decit case, / Și care parcă
nu-s făcute pentru oameni / Ci pentru niște foarte vechi divinități / Ame-
nințătoare și răutăcioase, / Ca monștrii din povești ascunși în peșteri“
(*Cîntec de noapte*), ci și o figură leonină, gata a se declanșa catastro-
fic : „De la o vreme însă, plictisite / De larmă și din somnul lor tre-
zite, / Marile clădiri zăbrelite / Vor ridica labele lor de piatră.“ (*Cîntec
de noapte*). Citim aci aceeași spaimă primordială, premitică, pe care clă-
dirile, „asemenea unor bolizi gigantici“, o transmit ca un memento, de-
clarîndu-și apartenența universală. Orașul e sediul robinsonian al soli-
tudinii inaparente, tinzînd (mai cu seamă în *Monolog în Babilon*, 1967)
spre o unificare cu natura din care a purces, printr-o potențare a ab-
surdului fals-constructiv : „Treceam din una-n alta, și mereu / Îmi
răsărea tot altă scară-n față, / De parcă toate scările din viață / Se-n-
grămădiseră-mprejurul meu ! / Cum n-aveam călăuză să mă-ndrepte /
Pe-aceste pentru mine noi meleaguri, / Umblam buimac prin acești
munți de trepte, / De rampe, de platforme și de praguri. // Nădej-
dea unui țel de mult promis / Stîrnise căutarea mea-ncordată, / Ce
țel anume ar fi greu de zis / Și dacă l-aș putea rosti vreodată, /
Ar fi în limba ce-o vorbești în vis / Cînd cugetu-i și vorbă tot
... / Și incurcate scări se dezno-

rea cosmică a arhitecturilor babilonice, cabrare a unei teratologice gra-
tuități : „Oraș era... Dar ce ciudat oraș ! / Un încilcit amestec uriaș / De
scări, de stâlpi, de bolți, de monumente, / Îngrămădiri de piatră și de
fier, / Sucite-arhitecturi arborescente / Escaladind văzduhul pin-la
cer, / Un babilon de turnuri și palate / Din toate vremurile adunate, / Cu
cite-un zgîrie-nori înfipt în zare, / Sticlind cu zece mii de ochi la
soare.“ (*Prin niște locuri rele*), nu mai puțin însă însinuare (ironică de
bună seamă) a unei lumi mitologice *in statu nascendi*, gata de a debarca
în decorul pe măsură ce i s-a pregătit : „Și parcă m-așteptam din cer
să vie / Cu pași de șapte poște, cine știe, / Ce vietăți străine lumii
noastre, / Ciclopi din alte lumi, coloși din astre, / Cu chipuri fără chip,
ciudat întoarse, / De razele-unor sorii năprasnici arse ; / Ființe dintr-o
lume ce nu-ncape / Nici în puternicele telescoape, / Pe care strimta
minții noastre-oglină / N-ar izbuti să le cuprindă“. (*Prin niște locuri
rele*). Am amintit mai sus „impersonalizarea“ poetului ca rezultat al
suferinței cosmice ce-l îmbibă, amendîndu-i substanța subiectivă, întor-
cînd-o către o spaimă de sine ce se disciplinează intelectual-fabulos.
Punctul de pornire e cutremurător banal : „Dar ce-i al meu din ceea
ce sînt ? Nimic aproape : / O așchie de plasmă luată cu-mprumut / Pînă
mă-nghite iarăși adîncul spațiu mut“ (*Un stol de păsări negre*), condu-
cînd însă la o senzorializare euforică a evadării, la o planare triumfală
expiatoare : „Un singur gînd ca o mireasmă tare : / Să te desprinzi din
tine și să zbori / Asemeni continentelor de nori / Pe valuri de văzduhuri
viitoare“ (*Privești cum zboară norii*). Autorul *Monologului în Babilon*
se complace în a se trata ca un străin, ca un alter ego făurit din pur
eter muzical : „Atit de slab s-aude cîteodată, / Parcă-i pierdut prin de-
părtări de stele, / Iar alteori îl simt aici aproape / Ca o vioară după un
perete / Și doar o ușă parcă ne-ar desparte, / Dar nici n-am apucat
să fac un pas / Și mă găsesc zvirlit din nou / Pe țărnul vieții zilnice
și treze, / Naufragiat al somnului.“ (*În marile singurătăți*), împingîndu-și
identitatea interioară pînă la simbolurile existenței submarine (submer-
siune a conștiinței lirice exasperate) : „Din cînd în cînd doar ies din adîn-
cime / Ca niște vietăți din fund de mări / Necunoscute amintiri / Ce
parcă nu sînt ale noastre“ (*Sintem făcuți mai mult din noapte*), pînă la
imaginile enorm spectaculare ale „continentelor scufundate“, purtătoare
ale unor urme „anonime și străvechi“, „visuri ale stîncii ancestrale“ și
chiar pînă la ideea unei viitoare întrupări într-o imperială agregare de
celule identice ; „Peste cîte mii de ani natura / Va scoate iarăși din
neant / Alcătuirea de celule / În care sufletu-mi visează / Asemeni
unui împărat captiv ?“ (*Peste cîte mii de ani*). Toate acestea sînt probe
ale unei excepționale sensibilități cosmice (unică în lirica noastră ac-
tuală), adusă pînă la straturile înalte ale conștiinței, care a cedat în
favoarea impulsurilor din străfunduri doar în măsura în care le-a putut
oferi o fermă structură artistică, grafia unei perfecte și dureroase stă-
pîniri de sine. Însuși patetismul dominat al lui Al. Philippide ni se
prezintă drept o analogie cosmică, o flacără astrală lunecînd pe geome-
tria orbitei literare.

ȘERBAN CIOCULESCU ȘI CRITICA OBIECTIVĂ

Stimate coleg,

În scurta *Notă* pe care ați pus-o în fruntea volumului dumneavoastră *Aspecte literare contemporane*, apărut în 1972, spuneți : „Autorul nu-și revendică nici calitatea de eseist, nici calitatea de creator, deoarece nu consideră critica un gen literar.“ Urmărind activitatea pe care ați desfășurat-o, timp de aproape cinci decenii pînă la data cînd apare lucrarea pe care am citat-o, cititorul își dă îndată seama că ați îndeplinit cu consecvență acest principiu, căruia și cu alte ocazii i-ați dat aceeași lapidară expresie. În citatul volum, ultima din cele trei diviziuni ale lucrării poartă titlul de „Aspecte critice“. Aici găsim din belșug dezvoltări ale frazei din *Notă*.

Într-un articol, datat 1 decembrie 1941, despre *Disciplina criticii obiective*, vă considerați „ca un vechi practician al criticii“. Aveați într-adevăr încă de pe atunci cînd intrași în al patruzecilea an al vieții, o bogată practică de critică literară, începută după cum singur spuneți tot acolo, la *Facla literară* în 1923. Calificativul de practician pe care vi-l dați spune multe și am impresia (dacă nu chiar certitudinea) că vă caracterizează spiritul critic într-o mare măsură. Practicianul criticii, față de fenomenul literar, ca și practicianul medicinei față de organismul uman, nu numai că descoperă și examinează ce e sănătos și ce e bolnav într-o operă literară ; el propune oricîteori are ocazia, leacuri pentru însănătoșirea unui talent atins de defecte care îl rod și îi împiedică dezvoltarea. Funcția aceasta de descoperire a defectelor și de indicare a remedierii lor este, cred și eu ca și dumneavoastră, firească și necesară la un critic — și această funcție ați îndeplinit-o întotdeauna, cu convingere și totodată cu vigoare convingătoare.

Și acum, după această digresiune în chip poate cam neobișnuit inițială dar necesară pentru înțelegerea personalității dumneavoastră — dați-mi voie să mă întorc la afirmația dumneavoastră, potrivit căreia critica nu este un gen literar. Deja o caracterizare a criticului drept practician întărește această afirmație. În același articol despre *Disciplina criticii obiective* spuneți în chip răspicat că există două feluri de critici, criticul subiectiv și criticul obiectiv : „Criticul subiectiv își împărtășește impresiile pornind de la credința intimă a unicității lor, rezultată din interferența unei opere, expresie pur temperamentală, cu un alt temperament tot atît de subiectiv, al lui însuși. Criticul obiectiv, chiar dacă ar recunoaște și el în opera de artă expresia subiectivă a temperamentului, este în schimb dominat de o disciplină : a verificării

incercări critice, spuneți în același articol, am optat pentru critica obiectivă și impersonală.“

Acest control al judecății, în care îndoiala are o funcție importantă, formează așadar principiul, sau cel puțin unul din principiile de bază ale metodei dumneavoastră în cercetarea fenomenului literar. Înseamnă aceasta oare că ați fi adeptul unui absolut critic, așa cum Stéphane Mallarmé era adeptul unui absolut poetic? Departe de aceasta și consecvent cu dumneavoastră înșivă, ați afirmat întotdeauna și în deosebi chiar în articolul despre critica obiectivă că sinteți relativist. Chiar mai mult și în chip și mai răspicat, într-un *Cuvînt înainte* inserat în același volum, desfaceți în două cu subtilitate, și după părerea mea în chip just și generalizabil, firea însăși a criticului, conformația sa spirituală, atunci cînd spuneți: „Pirghiile de rezistență ale adevăratei critici sînt credința în frumos (...) și credința în puterea de aproximare a frumosului. (...) Cea dintîi : credința în frumos trebuie să fie absolută și neșovăitoare. (...) Cea de-a doua : puterea de aproximare a frumosului este prin firea ei relativistă.“

Așadar critica adevărată respinge orice subordonare și nu se supune nici unei porunci exterioare obiectului pe care îl are de cercetat și care este literatura atît în ansamblul ei cît și în individualitățile care o creează, în deplină nesubordonare și ele.

Iată o profesiune de credință pe care o socot vrednică de cea mai înaltă stimă și de la care nu v-ați abătut în lunga și bogata dumneavoastră carieră de critic, carieră în care n-ați vrut niciodată să rămîneți numai contemplator priceput al literaturii ei, dimpotrivă, ați cercetat literatura cu spirit științific, cu o informație sigură, cu o înclinare către polemica bine fondată și cu verva, chiar cu bucuria activității critice.

Această vervă și această bucurie a activității critice mă îndeamnă să propun (și aceasta numai pentru completarea portretului pe care îl faceți criticului, completare care mi se pare și ea cerută de o realitate obiectivă) mă îndeamnă așadar să propun o părere. Argumentele dumneavoastră care demonstrează că critica nu este un gen literar (și așa preciza eu : în chip sigur critica neimpresionistă, în care controlul judecății, cum bine spuneți, este hotărîtor) nu împiedică posibilitatea existenței, la un critic, a unei vocații. Există o vocație critică, o înclinație îndreptată către cercetarea cît mai obiectivă a operei de artă. A vorbi de un talent critic ar fi într-adevăr cam deplasat, talentul fiind asociat în accepția lui obișnuită cu actul creator. Și cum ați afirmat în multe locuri din scrierile dumneavoastră că talentul trebuie lăsat numai pe seama creatorilor, mă folosesc de acest termen, mult mai potrivit aici, de vocație. Cum se poate dovedi adevărul acestei afirmații? În chipul cel mai simplu și în primul rînd salutînd în dumneavoastră, stimate coleg, un exemplar strălucit al existenței acestei vocații critice. Și vă rog să-mi dați voie să ilustrez afirmația mea chiar cu vorbele dumneavoastră pe care îmi voi lua îngăduința, nu numai să le citez, dar să le și interpretez.

În acel *Cuvînt înainte* din care am mai citat, spuneți :

„Criticul nu se naste, ca poetul : el nu se caracterizează prin pre-

lectuală, interzicerea evadării în literatura de imaginație mlădiază înțelegerea și sensibilitatea critică.“

Pasiune literară, sensibilitate critică: oare nu arată acestea că există o dispoziție temperamentală pentru activitatea critică, o însușire care nu este numai a intelectului? Nu cred că scădem cu nimic (ba chiar dimpotrivă cred că sporim) vigoarea activității critice dacă îi presupunem un imbold care nu ține numai de rațiune ci și de o înclinație, de o vocație chiar, supusă însă în toate manifestările sale *controlului judecătii*, fără de care, cum spuneți foarte bine, nu poate să existe o critică veritabilă.

La Bruyère, în capitolul despre *Des ouvrages de l'esprit* din veselele sale *Caractere*, spune: „Plăcerea criticii ne răpește plăcerea de a fi adinc mișcați de lucruri foarte frumoase.“ Există, fără îndoială, critici cărora li s-ar putea potrivește aceste cuvinte. Sînt sigur însă că nu se potrivesc cu dumneavoastră. Am vorbit adineauri de bucuria activității critice, bucurie vizibilă în studiile și în articolele dumneavoastră, atît în cele în care blamați, cit și în cele în care lăudați, și mă grăbesc să spun că descoperirea defectelor nu vă satisface decît în măsura în care puteți indica și înlăturarea lor, lucru pe care l-ați făcut întotdeauna cu constanță și conștiinciozitate. Aici pasiunea literară și sensibilitatea critică de care vorbiți se îmbină perfect cu controlul sever al judecătii care hotărăște întotdeauna, însă nu cu răceală dogmatică și hursuză (știu că nu vă place dogmatismul) ci cu aceeași caldă bucurie a vocației critice care iese la iveală orîdeciteori își găsește terenul pe care să se exercite în libertate. La dumneavoastră plăcerea criticii, de care vorbește La Bruyère, este întotdeauna însoțită, de cele mai multe ori chiar covîrșită de bucuria pe care o simțiți cînd descoperiți și analizați frumusețile literare, astfel încît pot să spun că aceste două plăceri, aceste două bucurii, aceea a cercetării critice și aceea a descoperirii frumosului la dumneavoastră se îmbină, se suprapun, chiar aș putea să spun că se confundă, devenind astfel una din caracteristicile vocației dumneavoastră de critic complet.

Mă opresc cîteva clipe asupra acestui adjectiv, pe care vreau să-l explic. Pe un critic ca și pe un scriitor îl pîndește primejdia deformației profesionale. Scriitorul riscă la un moment dat să nu mai vadă în viață decît subiecte literare posibile, care să provoace un interes de senzație, să surprindă, să uimească, să pasioneze și aceasta chiar în dauna adevărului omenesc și a verosimilului; cu alte cuvinte scriitorul care aleargă după subiecte interesante ajunge repede să prețuiască întîmplările vieții numai după randamentul literar posibil. Criticul întîmpină în considerațiile lui despre scriitorii pe care îi cercetează o primejdie la fel. El se obișnuiește să vadă în operele literare mai mult meșteșugul literar decît adevărul omenesc și să prețuiască mai mult valorile de meșteșug decît valorile de viață. Ca să nu cadă în această obișnuință el are nevoie deci deopotrivă de un simț puternic de observație a vieții și de o ascuțită pricepere literară. Și prin urmare el trebuie să se ferească atît de deformația profesională a scriitorului cît

decît o lume de efecte și de trucuri literare și pierde contactul cu viața. De aceea, ca să evite această situație deformantă, criticul are nevoie de un contact permanent cu viața cel puțin tot atît cît și scriitorul.

Înțeleg sub numele de critic complet un critic care, nelăsîndu-se stăpînit de deformația profesională, compară întotdeauna opera literară cu viața, observă viața și lumea cu aceeași curiozitate și cu aceeași pătrundere cu care observă și cercetează operele literare și judecă viața o dată cu opera literară, prin aceasta și în afara acesteia.

Călătorind cu atenție de-a lungul cărților pe care le-ați publicat, de la *Viața lui I. L. Caragiale* din 1940 și *Aspecte lirice contemporane* din 1942, trecînd prin *Varietăți critice* (1966), *Medalioane franceze* (1971), prin deja citatul volum masiv de *Aspecte literare contemporane* din 1972, și prin *Itinerar critic* (1973) pînă la *Caragialiana* care a apărut anul trecut, cititorul își dă seama că în judecățile dumneavoastră critice ați controlat în chip constant creația literară cu viața, și v-ați lăsat condus în prețuirea calităților și în condamnarea defectelor de această metodă sănătoasă și sigură. Și din cauza asta preferințele dumneavoastră au mers întotdeauna către acele opere literare care au la temelie adevărul omenesc și observația vieții, către acei scriitori care nu se pierd în elucubrații stilistice vane sau în jocul unei imaginații dezordonate și sterile. Înseamnă aceasta oare că ați prețuit vreodată oglindirea comodă și banală a realității, copia fidelă, dar rece și seacă, sub pretextul unui realism care nu e în fond decît înregistrarea fără nici o grijă de frumos și de interpretare a întîmplărilor vieții? Sigur că nu. Dumneavoastră aveți față de opera literară, față de viața dintr-o operă literară, o atitudine de moralist (în sensul tocmai al lui La Bruyère și al moralisților francezi din secolul al șaptesprezecelea cărora le-ați consacrat rînduri de deosebită prețuire în *Medalioanele* dumneavoastră franceze caracterizîndu-i bine cînd ați spus: „Prin noțiunea propriu galică de moralist se înțelege nu scriitorul de imaginație și de etică normativă, ci observatorul, aplecat asupra sufletului omenesc și a moravurilor timpului său.“ Definîndu-i ați definit și unul din caracterele care vă disting în critica literară și care au drept consecință, pentru mine extrem de lăudabilă, că, așa cum nu vă lăsați supus de nici un dogmatism, nu prețuiți nici literatura tezigă, nici literatura în care tendința înăbușă și adevărul vieții și adevărul artei.

Memoriile pe care le-ați scris în anii din urmă, din care am citit fragmente prin reviste, și care vor apărea în curînd, cuprind din belșug dovezi ale simțului de observație a vieții care sprijină, controlează și fortifică spiritul dumneavoastră critic. Și, fără să insist asupra darului de expresie literară, căruia nu vreți să-i spuneți talent, voi afirma totuși că în aceste memorii, ca și dealtfel în toată opera dumneavoastră critică, oridecîteori vi s-a ivit prilejul, dați dovadă că sînteți un admirabil portretist și un povestitor de mare clasă. Atîta numai că, fidel principiilor dumneavoastră antiimpresioniste, nu amestecați niciodată observația critică cu darul povestirii sau arta potretistului cu constatarea defectelor și a calităților, și aceasta pentru că nu vă lăsați dus de vervă

cuvînt, așa cum ați afirmat de multe ori, este însușirea supremă a criticii.

Și pentru că a venit vorba de memorii, ați avut întotdeauna o predilecție pentru această specie pe jumătate literară, pe jumătate documentară, dar care nu-și merită locul în istoria literară decît numai dacă valoarea ei literară este sigură. Ați practicat adeseori metoda ajungerii la operă prin om (ceea ce nu înseamnă însă că n-ați minuit cu ascuțime degajarea personalității omului din cercetarea atentă a operei). Preferința dumneavoastră însă merge, cred, către documentul uman pe care opera literară se sprijină și pe care îl ilustrează — și spun aceasta gîndindu-mă și la autorul operei și la fondul acesteia. O dovadă o avem chiar în subiectul cuvîntării dumneavoastră de astăzi în care memorialistul Teodor Vîrnav este evocat cu belșug de informații documentare, dar și cu intenția, bine realizată, de-a așeza pe un scriitor pitoresc și interesant, dar foarte puțin cunoscut, la rangul ce i se cuvine, atît cu privire la vremea în care a scris cît și la o meritată includere în istoria noastră literară care pînă azi l-a ignorat. Ați mai arătat și cu alte ocazii grija de-a scoate din uitare scriitori merituoși cărora le faceți dreptate. Și e bine ca lucrul acesta să fie făcut, fiindcă literatura nu e formată numai din culmi sublime și din piscuri către care urci înfiorat și gînditor; ea cuprinde, și chiar în cea mai mare parte a ei, multe ținuturi nu așa de înalte, poate, dar prin care ne plimbăm cu plăcere și nu rareori cu un folos spiritual de lungă durată. Saint-Beuve, căruia îi consacrați în *Medalioane franceze* un mic studiu și îl apărați de atacurile nedrepte ale lui Proust și îl cinștiți drept „singurul pisc al veacului său, un Mont-Blanc al criticii franceze de ieri și de azi“, Saint-Beuve a consacrat multe pagini din ale sale *Causeries du lundi* scriitorilor pe nedrept uitați, și care merită să ocupe un loc în istoria literaturii, nu în frunte desigur, dar nici la urmă de tot.

Urmînd lui Paul Zarifopol, ați dus la bun sfîrșit, acum treizeci și mai bine de ani, ediția critică a operelor lui Caragiale. Despre Caragiale ați scris un masiv volum, compus cu erudiție și cu vervă pe măsura eroului cărții. Despre Arghezi ați scris de asemenea de multe ori cu adîncime și cu admirație. Cred că nu greșesc dacă spun că, ocupîndu-vă cu deosebire de acești doi scriitori, v-ați lăsat condus nu numai de importanța lor covîrșitoare în dezvoltarea literaturii române, dar și de o afinitate temperamentală, de o înrudire cu firea adîncă a talentului lor, mai mult chiar: cu conformația lor spirituală și cu felul lor acerb, malițios și scormonitor de-a privi și de-a judeca oamenii și viața. Și adaug imediat că, în ciuda acestei afinități care v-a îndemnat să-i studiați cu căldură și cu simpatie, „controlul judecătii“ nu v-a lipsit niciodată nici față de ei, de care v-ați simțit mai aproape decît de alții.

Datorați această atitudine unei frîne pe care o minuiți cu sagacitate, fără exces pedant dar și fără reticențe timide — întotdeauna cu dorința de-a atinge adevărul. Aceasta se vede în activitatea dumneavoastră de colaborator săptămînal la *România literară*, activitate pe care

mației și a documentării amănunțite cu critica actualității, fiind mereu în plină viltoare a mișcării literare. Și tocmai aici, în această viltoare, este nevoie de acea frână de care am vorbit și care face parte din uneltele dumneavoastră critice, contribuind cu ajutorul ei la însănătoșirea climatului literar și la restabilirea unui echilibru în dezvoltarea literaturii, în deosebi a poeziei, înclinată, prin fire, către exces. Și chiar dacă scriitorii se lasă mai greu convinși de această frână, cititorii sint sigur că salută cu satisfacție critica dumneavoastră și, în chip indirect dar fără greș, atitudinea lor favorabilă echilibrului și cumpănirii are influență și asupra scriitorului.

Ați pomenit în cuvîntarea dumneavoastră de astăzi de unele comunicări pe care le-ați prezentat în ședințele Academiei noastre. Ascultătorii lor au putut să prețuiască toate însușirile excelente ale spiritului dumneavoastră critic, din care măcar cîteva am încercat să le înfățișez aici. Vă urez, stimate coleg, să ne dați și de acum înainte prilejul, și chiar un prilej sporit, să ne bucurăm de descoperirile interesante pe care le faceți în domeniul istoriei literare și de modul cumpănit și subtil în care judecați literatura.

ALEXANDRU PHILIPPIDE

„SARA PE DEAL“

Tu vrei în puțul tău să mă scufund ?
Îi știu dulceața și tristețea-amară.
Sub apa clară e frumosul prund
Ce dacă-l umbli turbure-o s-apară.

Să nu m-aștepți lângă salcîm de seară,
Salcîmu-ntreg de floare e cărunt —
Și-atîtea stele printre ramuri sunt !
El mai visează luna să răsară.

Să nu m-aștepți, salcîmul a plecat
Cu turmele ce-au coborît în sat —
Eu l-am văzut plecînd de floare greu

Și-n strai crepuscular. Era tîrziu.
In urmă drumul a rămas pustiu —
Și cel care-a plecat eram chiar eu.

*
* *

Nu eu chematul sînt să stau alături
Acestui foc din inima ta jună,
Sînt omul culminantelor omături
Și-al solitarelor plimbări sub lună.

Ai taine bănuite doar de mine,
Ce alții mai de mult ți le cunosc —
Și eu de mult cunosc de unde vine
Parfumu-amestecat cu duh de mosc.

Cum să te smulg din sîrmele ghimpate
A falselor virtuți ce te cuprînd,
Încinsă ca-n armură de păcate ?

Esti aolul ce m-absoarbe și mă-nghite

*
* *

Să lași să strige carnea ca o feară
Să fulgere dorințe arabesc
Prin trupul tău ca rîurile-n țară
Pe malurile căror codri cresc.

Ești o statuie care-au scos-o-afară
Năierii iar pe țarmul elinesc,
Dar cîntă-n tine sînge ca-n vioară
Un cîntec pătimaș, nepămîntesc.

Ori poate ești nebună floare-albastră
Ce a stîrnit pe urma-i cavaleri
Cu capu-n mîină hotărîți, din ieri,

Să dea iubirii iar și-n vremea noastră
Acele străluciri medievale
A dragostelor mari și ideale.

*
* *

Sînt purtătorul grijilor altora.
Nu-s eunuc nici om căzut din stele.
Și mie-mi spune vrăjuri aurora
Și plîng dureri în cîntecele mele.

Dar mi s-a dat să cînt ce nu mă doare
— Ascunde rana ta ca pe-o rușine ! —
Și-n lupta omenirii ce nu moare
M-au socotit pe semne și pe mine.

E mare cinstea, o armură grea ;
Ce-i drept, cînd mi s-a spus, am acceptat-o,
Gîndind ce pot să dau : inima mea.

Ce altceva eu mai aveam în lume ?
Om fără titluri mari și fără nume.
E inima ! Atîta dau : Deci iat-o.

MIHAI BENIUC

METAFORĂ ȘI ANGAJARE

Debutul lui Adrian Păunescu se aseamănă, într-un anumit fel, cu al tuturor celorlalți poeți care au intrat (sau reintrat) în literatură după 1960. Primele lor volume sînt ca niște nou născuți al căror cordon ombilical încă nu a fost tăiat, în sensul că nu s-au desprins cu totul de perioada care le precede. Un suflu de înnoire se simte în atitudinea și poezia lor, pe toți îi unește voința de altceva, dar ei prelungesc un timp, vrînd-nevrînd, în forme la unii mai mult, la alții mai puțin diferite, atît teme cît și tehnica perioadei anterioare.

Dincolo de locurile comune ale momentului poetic, pe care nu le poate evita, la Adrian Păunescu se prefigurează de la primul său volum (*Ultrasentimente*, 1965) cîteva din atributele lirice care-l vor defini mai tîrziu. De acum se presimte o zbatere interioară nervoasă care nu-și găsește expresia pe măsura ei, o energie care excede cuvîntul. Poetul încă nu știe ce nume poartă această efervescentă și nici ce semnificație și direcție să-i dea. E un amalgam de prozaism versificat, de înțelepciune prematură naiv-conformistă, înviorate din cînd în cînd de cîte o metaforă imprevizibilă care țîșnește spre necunoscut : „Doamne, ce abur e pe fruntea lumii,/ De la un lucru pîn-la umbra lui !/ Aleargă armăsarii ca nebunii,/ Frecîndu-se de garduri și statui“ (*Rara fericire de primăvară*, datată 1964). El are de la început certitudinea că sentimentele nu sînt suficiente respirației lui poetice și inventează „ultrasentimentele“ : „Păstrează, trup al meu, necunoștința ta de cauză,/ Dă drumul stărilor incandescente,/ Trăiește, cu eliberare și cu patimă,/ Aceste ultrasentimente“. Și totuși, e stăpînit parcă de teama de a nu da frîu liber armăsarului tînăr pe care călărește.

Preocupat prin vocație de viața socială, unde ar vrea să „clarifice“ și să facă „puțină ordine“, poetul se agită cu gesturi patetice și uneori absconse. El dispune de un capital de energie sufletească cu care nu are curajul sau deocamdată nu știe ce să facă : „Consumă-mi trăsăturile adînci,/ Oglindă strîmbă./ Rîzi, sări pe stări de spirit, plîngi,/ Căluș și rumbă.// Îți dau o tîmplă ; pune-o sus/ Peste focar./ Oglindă, hohot înghețat de rîs,/ Cu fiecare gest te ar“. (*Romanțe false 2*). Și dintr-o dată, un accent de o rezonanță mai gravă, ca o bruscă reculegere, domolește gesticulația discontinuă și-i dezvăluie înțelesul : „...pînă la zori mai e un ceas,/ Mai spală-mi simțurile sparte,/ Consumă și-acest gînd rămas./ Oglindă, poarta mea spre moarte“ (*ib.*).

Cu *Mieii primi*, cel de al doilea volum de poezie (1966), Adrian Păunescu se eliberează de ezitățile și mai ales de clișeele debutului.

Alteori publică *Infernul discutabil*, unul din-

metaforă absolută a mineralizării și atomizării universului aminteste de unele poezii din *Infernul discutabil*, în care praful, laptele, puful plopilor devin, de asemenea, elementele unei expansiuni la proporții cosmice : „Nisip greoi, nisip ușor, nisip colosal,/ De parcă s-ar fi spart o stea uscată/ Deasupra noastră/.../ În locul apei intră nisipul în lucruri,/ Nisipuri până la marginea cerului bat,/ Nisipuri în mări și în sirmele de telegraf,/ Răgușește aerul în coșurile caselor,/ Mor formele fintinilor în amintire. / Acum sînt toate de nisip /.../ Nisip nebun, călător, nisip, lume de nisip,/ Apă de nisip, fîntîni de nisip, nori de nisip/.../ Nisipul numai, bîntuie acum prin toate/ Ca un sînge uscat./ Miroase a bob de nisip, încins/ Pe tot nisipul, miroase a lucruri moarte,/ A mese moarte, a fum mort, a plopi morți,/ A icre moarte./ Cine e răstignit acum, pe nisip e răstignit / În nisip își petrece ultimele / Ore uscate ale vieții“ (*Nisipurile*).

Acum poetul începe „Asediul condiției umane“, una din fascinațiile acestei generații poetice, care descoperă, cu un sentiment de culpă și de gelozie, existențialismul și literatura absurdului. Obsesia lui e mai ales omul concret, ființa care există între bucuriile și servituțile cărnii și ale singelui : „Carnea omenească e noaptea / Cu mii de lumini, ale ochilor, / Cu mii de foșnete, ale urechilor, / Cu mii de mirosuri tîritoare sub nări, / Boturile aerului sînt înțepenite în ea, / Noapte e carnea omenească și numai / Buzele nu se văd cînd vorbesc despre / Carnea omenească trăind în carne, / Hrănindu-se cu carne“ (*Gazdă a luminilor*). Modul hiperbolizant e propriu acestui temperament liric absolutist, pentru care fiecare nouă poezie înseamnă o ultimă și totală aventură existențială, un răspuns și un adevăr definitiv la marile și micile probleme ale lumii. În poezia lui nu e loc pentru nuanțe, pentru îndoială, pentru nedumeriri. Chiar atunci cînd se îndoiește, poetul are un ton apodictic. Încît ar putea exclama, parafrazînd cu superb și justificat orgoliu, „La poésie c'est Moi!“ . Uneori se simte invadat și copleșit de propria lui prezență fizică, prin care se înstrăinează de sine însuși : „Oh, în afara cărnii propriu-zise / Nimic nu-i omenesc în ființa mea. / Ochii sînt corp străin, urechile / Și tîmplele și nările, / Buzele corp străin. / Cîtă străinătate în ființa mea!“ (*Sistemele*). Și totuși, „Lumea e gînd“ — se consolează, vag arghezian, poetul ; numai prin gînd ființa trăiește și se cunoaște pe sine, se ridică peste tresăririle mohorîte ale biologicului : „În gînd e totul, mîzgă și vis, / Ursii, lichenii, formele, apele, / Gîndul răstoarnă iarna pe lume, / Închide cerbii și-agită pleoapele. // Nici nu contează întîmplările lumii / Dacă la ele nu te gîndești. / Otrăvite sînt limbile șarpelui, cînd, / La otravă, tu pur, te gîndești. // Nu e durere durerea pe care / N-o suferi cu gîndul, în ultim efort“ etc. (*Lumea e gîndul*). „Gîndul e salvarea condiției umane“ — exclamă imperativ, ca o muștrare subînțeleasă adresată contemporanilor săi : „O, strigăm sub cilții lăptoși de decembrie / La stelele cerului cum strigăm la oi / Și atît dorim și strigăm că dorim, / Să gîndim gînduri noi“ (*A gîndi*).

În ciclurile *Nume de familie* și *Piramide* din *Fîntîna somnambulă* (1968), poetul „meditează“, de asemenea, nu fără o raportare indirectă la timpul și locul care îi sînt date, asupra condiției umane, a Istoriei,

etc. Citeodată e livresc și abstract, adesea discursiv și inocent pedagogic, atunci când e preocupat de marile cicluri ale Istoriei sau de condiția ontologică a ființei : „Sau sint acestea toate pierdute în afară / și date printr-o lege neînțeleasă înapoi / și e întreaga noastră pierdere jertfită / unui mai mare echilibru ce totuși stă în noi ? // Joacă în pierdere pământul, soarele nu cîștigă / și nu cîștigă vidul, nici alfa, nici planetele, / cine, atunci, cîștigă, cine trăiește plusul / ce, uriaș, echilibrează întreaga noastră pierdere ?“ (*Jocul în pierdere*) etc.

Poet temperamental prin excelență, de un temperament leonin, nu reflexivitatea ci trăirea explozivă, metaforică, implicînd eventual sau transgresînd reflexivitatea, constituie regimul optim al poeziei sale : „Asediul, asediul, cetatea se sprijină-n turle, / Se sprijină-n laturi, dospește în chingi, / Alături de ea dorm sirene sătule / Ce nici cu incendii nu poți să le stingi. // E girbov în carnea sa omul ce nu-și / Simplifică brațele-n sus spre planete. / Și mor lîngă baterea singelui său pescăruși, / Și ochii-i plutesc pe-o surpare de cețuri încete“. (*Fermentație*).

De la început se pot observa la Adrian Păunescu două tendințe care-și dispută întâietatea și între care poetul oscilează de multe ori indecis. Una este aceea a poeziei discurs de tip Maiacovski, cealaltă, poezia de tip meditativ, sau, cu alte cuvinte, ipostaza de poet al cetății, și ipostaza de rezonator al marilor întrebări ale Ființei și Istoriei. În fiecare din aceste ipostaze poetul rămîne, de cele mai multe ori, la o viziune fragmentară, agitatoric fără gravitatea și cuprinderea marilor simboluri în prima, naiv și fără suflu, în cea de a doua. Condiția ideală a poeziei lui e contopirea celor două ipostaze într-o viziune integratoare, la care poetul se ridică în cele mai bune poezii ale sale prin patetismul imaginației, prin incidența în metaforă a celor două planuri.

Există în poezia lui Adrian Păunescu un patos irezistibil al spunerii care merge de la comunicarea nativă, într-un limbaj figurativ elementar, cînd metafora pălește sub debitul ei impetuos, pînă la discursul discontinuu, sau aparent discontinuu, de o forță impresionantă, în care prezența spunerii abia se mai ghicește sub apele involburate ale metaforismului : „Dar ce să inventăm ? Apropie-ți tu fațaonstruoasă / de cărnurile strîmbe ce le numim urechi, / coboară-te, părinte, în fiecare casă, / dă foc — cu duhul tău — acestor scrinuri vechi // și dă-ne foc și nouă și hainelor ce ne ascund / și trîndavului păr cu care în eternitate / sîntem învăluți și nevăzuți oricînd, / acoperiți de stema maimuței, jumătate. // Și-apoi vorbește ! Iar urechea arsă / a spiței noastre care tremură pe vînt / lasă alene — ca pe-o monedă falsă / în pumnul unui cerșetor — primul cuvînt ! /.../ la început a fost cuvîntul / dar nu acesta care / ne infectează fața cu-asimetria lui. // Redă-ne prototipul, dă-ne prima sămîntă / și ca pe un păcat ce vrea să fie iar / șoptește, Limpezimea Ta, pronunță / acel cuvînt originar !//. Dă-ne cuvîntul plin de oseminte. / Redă-ne lui și primitivi și goi / și iartă-ne că l-am pierdut, părinte, / dar gura e de vină și nu noi“. (*Întii a fost cuvîntul*).

... folosea Ioan Alexandru, cel din *Infernul discutabil*, îndeosebi, ... expresionist : pri-

sionismului său o alură onirică, halucinantă. Uneori imagistica sa nu e decît o mască expresivă ori feroasă peste o faţă umilă şi comună. Dar în momentele privilegiate, spunerea, care ţine în primul rînd de ordinea realităţii, este invadată frenetic, ca şi reflexivitatea, de apele metaforei, care-i sparge limitele, potenţînd-o pînă la fabulos: „îmi aud coasta sterilă mugind“, „dansul dement al microbilor morţii“, „Răsare mizga lumii spelbe din orizonturile acre / şi luminare sînt tocită, pe umbra celui care-am fost“, „un embrion de soare tîrîndu-se pe brînci“, „mugur obrîntit“, „aştri fierţi“ etc. Pentru el poezia nu se scrie doar cu cuvinte, pur şi simplu, ea se scrie mai ales cu metafore-idei, cu metafore-sentiment, cu metafore-obsesii. Aproape întotdeauna discursul liric se instituie prin opoziţie şi presupune, explicit sau conţinut, o negaţie sau un sens polemic. Adrian Păunescu nu e un senin al viziunilor paradisiace, facil optimiste, ci un neliniştit, un poet al interogaţiei. Poezia lui se constituie ca un tablou de vaste proporţii, mai degrabă întunecat, în care toate par însemnate de legile inexorabile ale luptei pentru viaţă. Concluzia nu este totuşi resemnarea, ci îndîrjirea. E un fel de a da încruntat cu tifla şi destinului şi vieţii. Optimismul lui e un cpticism al luptei: „Trec taurii pe ultimul lor drum, / taurii asimetrice / ies de sub protecţia utilităţii, / uneltele lor vor spînzura la streşini, / tăiem taurii generaţiei noastre, /.../ tăierea taurilor, / să între călăii / spectacolul începe, fîntînile castrate / ale pămîntului mugesc. / Şi din gîtlejuri singele sărînd / pare încă o dată un taur jupuit / şi aţîţat de umbrele copacilor / în formă de vită — // Tăierea taurilor. Inutilitate. Linişte. Frigiditate lungă“ (*Tăierea taurilor*).

Unele din tablourile sale amintesc de contorsiunile groteşti din pinzele lui Goya. Fragmente disparate de real se suprapun, se contopesc într-o manieră care nu ar putea fi mai bine definită decît ca *fantastic al realului*: „Am fost născut să rid şi iată rid impertinent / cu două guri, pe două pălimare de sînge / vă spun, totul bine, e sfînt, e excelent / numai ochiul e leneş şi plînge. // Dacă pe un turn am fost îmbrăţîşat, / dacă pe un dinte de animal mare / am fost suit şi aclamat / întregul meu sînge e disparere“ (*Instanţă*).

Aproape toate poeziile din ciclul *Convalescenţa lui Iov* sînt citabile ca simboluri de mare expresivitate şi cuprindere ale condiţiei umane: *Şarpele cu cap de Iov*, *Convalescenţa propriu-zisă*, *Înscenarea naşterii*, *Îndurerează* etc. La fel ca Ion Gheorghe sau Ioan Alexandru, Adrian Păunescu face frecvent apel la simbolurile biblice, aşa cum invocă simbolurile mari ale culturii. De cele mai multe ori însă, el laicizează aceste simboluri, le substituie un alt înţeles, care vizează destinul pămîntesc al omului. În cele mai frecvente cazuri, „fiul“ sacrificat este o echivalenţă lirică pentru destinul poetului, în viziunea sa hiperbolizantă, iar „cina cea de taină“ — împărtăşirea mulţimilor din darurile sale: „Luaţi şi mîncăţi şi hăpăiţi mereu, / vă e atît de foame, acum aveţi ce face, / mîncăţi un rînd de piîne căci altul se va coace/. Această piîne este trupul întreg al meu. // Luaţi şi beţi din vinul ce osul viu mi-l strînge, / umpleţi enorme oale şi aruncaţi pe git, / fiţi veseli şi beţi sînge de fiu posomorît, / Vinul acesta roşu mi-a fost o clipă sînge. // Obsesii, ne vor să aruncăm /

că sînt pe masă a domnului prăsilă ? // Doar pofta voastră poate în cer să mă răstoarne, / eliberați-mi duhul — de sînge și de carne“. (*Eliberați-mă de sînge și de carne*). Nu moartea ci re-nașterea e calea de purificare, de vindecare de servituțile cărnii și ale singelui, eliberarea de suferințele condiției umane, sau poate voluptatea retrăirii lor : „Tu care poți, întîia și singura, să fii // izvor al ființei mele, mai naște-mă o dată, / iubește amintirea întîilor tăi ani, / fii de mișcarea cerurilor, tulburată ; // Și-apoi redă-mă lumii, înfrăgezit și gol, / culori și zgomote și ace asupra mea să se răstoarne, / fă-mă să pot pricepe pentru voi toți misterul lumii, / îndurerează, mamă, din nou această carne“ (*Îndurerează*).

În viziunea excesiv sumbră a poetului, biblicul Iov devine un simbol al destinului vremelnice al ființei : „...Pe tine cum te cheamă tot Iov, maimuță mov ? / Văd că se poartă titlul acesta de noblețe / — Îl cheamă Iov, desigur, e surdo-mutul Iov, /.../ Dar cine sînt părinții care v-au dat acest / nume și în onoarea cărui bărbat sau doamnă ? / Și pe părinți îi cheamă la fel ca și pe noi / căci Iov e titlul lumii de două mii de toamne“... (*Suferința de a exista o dinastie*).

Pare curios ca un poet atît de orgolios liric să fie receptiv la alte modalități poetice. Și totuși, în creația lui se întîlesc din cînd în cînd cele mai diverse formule lirice, de la elementele modului tradițional, pînă la dislocările de factură suprarealistă, urmuziene sau expresionist-onirice, la fel cum se întîlesc cele mai divergente ecouri poetice, Goga, Arghezi, Radu Stanca, Ioan Alexandru, Marin Sorescu („Toți așteaptă să-i muște un cîine / cînd intră-n curtea mea, / se uită-n dreapta și în stînga / ferindu-și pantalonii de tergal // Nici cînd îi introduc în casă / nu e destul pentru ei / spre a se liniști, / ei mai așteaptă cîinele“), Nichita Stănescu („Elefantul stă pe scaun, / îndulcit și el de plînsu-mi / foaie verde fard de clau, / foaie verde de eu însumi“) etc. Explicația se află poate în caracterul expansionist, „imperialist“ al temperamentului său liric, care nu ezită să-și aproprieze tot ceea ce-i poate servi cauza.

O ciudată poezie amintește prin cadență și recuzita ironic fastuoasă de unele poezii ale lui Radu Stanca : „Diseară-i plecarea în insula mea / trăsura de nuc te așteaptă la scară, / ia-ți haine mai groase și nu-ntîrzia, / căci ciini polițiști s-ar putea să apară. // Nu-ți face probleme, birjarul e mort / și caii sînt morți și trăsura e moartă, / fugim fără martori, în nu știu ce port /.../ Iar dacă nu-mi vezi fața ce mi-am găsit-o, / să știi că, în insula mea, totuși sînt, / eu, movila celui mai proaspăt mormînt, / întinde piciorul și calcă iubito ! // Și asta e totul. Plecarea-i diseară. / Fantoma trăsurii așteaptă la scară“ (*Iluzia unei insule*).

În sfîrșit, iată și un foarte arghezian „psalm“ ; „De dorul cui cresc, Doamne, de douăzeci de ani / decît de dorul tău, care mă pustiește ? / Atîtea unghii au pornit spre tine să te zgîrie, / atîtea plete să te lege mi-au crescut pe creștet /.../ Mi-e dor de Tine să iubesc femei, / mie mi-e dor de Tine să mă fac nat și casă /.../ eu sînt bolnav de Tine și mă

Ultimele două volume, *Istoria unei secunde* (1971) și *Repetabila povară* (1974), sînt ca o adevărată explozie a poetului social și patriotic. Mai mult sporadică și implicată în condiția umană, datorită acelei incidente de planuri diferite de care am vorbit, în volumele anterioare, lirica socială devine acum preocuparea exclusivă a poetului. Sentimentul acut al prezentului, al realității sociale, al evenimentului, la care poetul raportează și trecutul și viitorul, într-un cuvînt, sentimentul politic, care dă permanent o impresie de „autenticitate“, este de fapt mobilul cel mai adînc și mai constant al lirismului său. Mai mult și mai deschis decît oricare altul, Adrian Păunescu este un poet angajat, temperamental și programatic. Angajat în mod patetic, în primul rînd în numele unor valori etice și spirituale permanente, al unor idealuri etnice, sociale și politice și numai în al doilea rînd, sau implicit, în numele artei sale, al valorilor estetice. Patriotismul său ardent e mai curînd grav, decît superficial festiv, un patriotism al suferinței, al lucidității și al speranței, trecută din generație în generație, al cărui sens amar exclude jubilația facilă : „Luați cu treburi mari de bună seamă, / cu treburile grave dinspre moarte, / părinții ne-au numit, plecînd departe, / uitînd atît : să spună cum ne cheamă /.../ și-au mai uitat ceva, murînd, bătrîni / să ne dea limba lor, ori rea, ori bună, / și-au mai uitat, plecînd să ne mai spună / unde sîntem, pe ce pămînt al lumii. // Și-au mai uitat, în graba lor firească, / părinții noștri, Doamne, să ne nască“ (*Părinți uituci*).

Patriotismul înseamnă comuniunea totală în timp și spațiu cu toți cei care au împărtășit același destin, și poetul se întoarce cu îndurerată devoțiune spre trecut, la fel cum adesea prefigurează viitorul. O viziune de paragină și apocalips a satului, ca o plîngere venind din adîncul secolilor, e un testament zguduitor al memoriei nescrise a Istoriei : „S-a învechit lumina și ploaia s-a stricat, / șarpele casei însuși e putrezit sub sat. // O tulpure otravă dospește lent în rîu, / parcă nebun e bobul elementar de grîu. // Se spinzură fîntina de cumpenele ei, / pe ochiul trist al vitei ard pete de ulei. /.../ În cimitirul mare dorm morții suprapuși, / copiii prind învățul zăvoarelor la uși. // S-a învechit lumina, plutește ca-ntr-un ou, / cînd pasărea sub coajă s-ar așeza din nou. // Cîmpia e uscată și stearpă dinadins, / de-un secol norii lumii au terminat de nins. // E măgura tocită, din oseminte ies, / cu luciu toxic, flăcări și fără înțeles. // Și oile-ngenunche, aproape numai piei, / păs-cîndu-se-ntre ele. Pînă cînd dau de miei...“ (*Satul sub secetă, după potop*. V., de asemenea, *Răscoola și Țăranul stîns* etc.).

În aceste două volume Adrian Păunescu cultivă cu insistență și inventivitate poezia-parabolă, asemenea lui Marin Sorescu, pentru care ea constituie o specie predilectă, însă pe un plan diferit și mai ales ia o altă temperatură lirică. Aproape fiecare din aceste poezii e o provocare a inteligenței, sfidînd, printr-un sistem deliberat de incompatibilități, orice logică a lucrurilor. Un țaran intră cu boii și plugul în apartamentul poetului și începe să are, un altul ridică mîna din sicriu înainte de a fi coborît în groapă și face gestul aruncării seminței. Receptarea

comun, situațiile, care formează substanța lor intimă, sensul lor real, riscă să rămână obscur, iar unele din ele să pară niște bizarerii gratuite.

Slăbiciunea ca și strălucirea acestor poezii-parabole stă în faptul că sînt circumscrise la unele situații foarte precise. Întrebarea este dacă strălucirea lor nu se va stinge o dată cu amintirea împrejurărilor respective: (*Ce se va întîmpla cu seva, Floare dințată, Ieșirea din sobă, Cu milă, Calul călare* etc.).

Remarcabile în *Repetabila povară* sînt *Popicărie cu cap de copil, Lumea este bolnavă, Iarnă?, Caii, Dor* etc., unde poetul se ridică de la condiția parabolei cu adresă la metafora compactă, la fel ca în cele mai bune poezii ale sale din volumele anterioare.

În ansamblul ei, poezia lui Adrian Păunescu e un larg registru de modalități, de ecouri poetice și de tonalități lirice, de la pitorescul idilic sau ironic, pînă la grotescul tragic sau absurdul bufon, de la meditația naiv vlahuțiană, pînă la discursul discontinuu expresionist-oniric, de la întîmplări cotidiene sau evenimentul semnificativ politic și istoric, pînă la condiția ontologică a omului, un vast caleidoscop adus sub incidența unui temperament liric tiranic. Patosul spunerii e ca un torent învolutat, rostogolindu-se împreună cu o mare aglomerare de aluviuni, pe care le unifică, cărora le dă un suflu comun, o identitate și o direcție unică.

M. NIȚESCU

7 POEME NOSTALGICE

I

*E casa mea în fund de gol maidan
Și-n vînt din norduri depărtate
Se zbate o bucată de burlan
Desprinsă, de demult, pe jumătate.*

*Atît : un vaer orb a mai rămas,
La nesfîrșit, din zgomotele toate.
O ! bucuria strînsă nod în glas
Cînd urlu prin odăi direticate.*

*Da, sărbătorile au oglindit
Însingurări de dușumele goale.
Mai fumegă ceaun de bronz coclit
Pe după zid, din vremuri hibernale*

*Cînd luminau în noapte spoitingiri
Iar porci nevolnici se pîrleau în paie :
Sus, pe plafon, pe după trandafiri,
Întins, cît sunt de negru, în odaie,
M-au zugrăvit întreg, din amintiri
Și strîng un fel, în poală, de văpaie.*

II

*Era pe strada noastr-o pădurice
Cu viermi albaștri dormitînd în pungi,
Pe pomi uriași, pe fructe dînd burice
Cît un harbuz cu purici albi, prelungi.*

*De-atunci pierit-a stradă, casă, tot,
Și fructele cu purici albi pe ele,
Și stăm deavalma, așezați în bot :
E vară veșnică. Aeroplan. Mărgele.*

*Și ne mutam, într-una, ne mutam
În casa dinspre colț, neterminată,
Era și școala ce n-o terminam,*

*Pin ce-a zburat aeroplan ciudat,
Un tip scheletic, gol, de vreme veche
Și-n capul străzii cînd s-a înălțat,
A și căzut, cîrmit într-o ureche.*

III

*Aruncă-mi sculul roșu de pe scrin,
Mi-au zis, tot croșetînd o bonețică
Pentru maimuța fostului vecin
Venit în vizită. Mi-era și frică*

*Să nu fi fost mîncat de molii moi
Străvechiul scul, nu precum neagra lînă
Pe care-o depănasem amîndoi
In ghemuri mari, o-ntreagă săptămînă :*

*Căci în odaia noastră cu sofa
Și visc cu perle, prins într-un perete,
Se croșeta, torcea ori depăna
Albastre lînuri, roșii, violete...*

*Și doar mult regretatul fost vecin
Venea din neștiut ca să ne vadă :
C-un uistiti cîntînd la clavecin
Și plete lucitoare, de zăpadă.*

*Încolo, pe fereastră se zărea
Aceași lume grămădînd obiecte.
Mai adu-mi ghemul de după perdea,
Mi-ai zis — cel verde, cu defecte !*

IV

*Dacă ne doare că nu știm ce-i viața,
Cînd cîntă cocoșii la patru dimineăța
Ne putem înveșmînta într-un halat
Cusut cu fir de aur pe brocat,
Ori putem privi pe fereastră
La lumina cea albastră
Și egală de pe geamurile de vizavi
Ale fabricii de jucării pentru copii
Căci există și jucării pentru oameni mari*

*Din fier forjat ori mucava,
Precum ca totul să fie bine.*

Trec irozii cu zurgălăi prin întunecime !

V

*E-un gând ce bate, bate, bate
La uși deschise, lustruite toate,
E-un gând abia ce se-nfiripă
Precum o filfîire de aripă.*

*E-un gând ușor dar devenit prea greu
Cu ajutorul unui dumnezeu
De cîrpă, trist, ițind printre măsele
Albastrul cer al gurii-n peruzele.*

*Dar să lăsăm ritmul, rima
Și să facem un salt
Acolo-n înalt
Unde-i frig și-ntunecime
Unde, mă rog, se surpă golul după nime*

*Și să revenim apoi pe pămînt
Lîngă morții noștri din lut sfînt
Zăcînd cruciș pe totdeauna
Ca să numere trenurile, zilele, luna...*

VI

*Aceleași caturi alb-verzui
Din treaptă-n treaptă mi se-arată.
Doar catul de deasupra nu-i
La fel cu sine, niciodată.*

*Cînd știu că sunt aproape sus,
Chiar lîngă dînsul, mă cuprinde
Un fel de spaimă. Stau răpus
De noi mirezme și colinde.*

*Mă mai dau jos, mă sui din nou,
Tot mai aproape, mai aproape.*

Tot mai cotită, mai în van
 Abrupta scară se-nterupe :
 Urmezi săgeți de porțelan
 Bătute-n rubinii șurupe.

Ar fi s-o iau de la-nceput,
 Poate c-am nimerit pe-o scară
 A turnului nestrăbătut
 De nimeni încă, bunăoară,

Ori poate-ar fi să mă opresc
 Să dau jos sarica pe-o treaptă
 Ca mieii dulci ce mă-nsoțesc
 Și-un ochi, privindu-mă, m-așteaptă.

VII

În capitala de beton,
 Treceau recruții, ploton după ploton,
 Pe sub țigle, dis de dimineață
 În veșminte nălucite de ceață.
 I-am salutat dînd dintr-o zdrăngăneu
 Ce-o purtam cu mine pe trepte, la
 Academia Comercială,
 Student etern, suiam să-mi văz numele scris pe-o
 coală

Lipită, de dinlăuntru, pe geam.
 Bineînțeles, nu eram
 Căci, rătăcind tot mai departe
 Nu mă prea ținusem de carte
 Și n-am văzut cum s-a lăsat
 Oblonul coclit din fier forjat
 Peste tot ce era sticlă și străvezime.
 Acum, pierdut prin mulțime,
 După ce-am bătut
 Cît am putut
 Cu pumnii în falsele porți,
 Culeg de pe uliți șoriceii morți
 Și-i țin, buchețele, de cozi
 În amîndouă mîinile, ca la Irozi.

WOLF AICHELBURG ȘI FASCINAȚIA SIMBOLURILOR

Încă puțin cunoscut publicului românesc, Wolf Aichelburg este astăzi un reprezentant strălucit al poeziei germane din țara noastră. Spirit complex, imbinând entuziasmul cu luciditatea, posedînd o vastă și riguroasă formație intelectuală în care filozofia, psihologia, estetica ocupă locuri egale cu cultura artistică (literară, muzicală, plastică), autorul *Oaspetelui uitat* a ajuns la literatură destul de tîrziu, după ce a experimentat îndelung și cu frenezie arta sunetelor, și cea a culorilor. De altfel, lirica lui ni se prezintă ca un domeniu de predilecție al *poetului* înțeles ca punct de convergență estetică a celorlalte arte amintite, ca sinteză a diverselor tipuri de „frumos“. Ceea ce nu înseamnă nicidecum purism estetic. Într-o scrisoare, Wolf Aichelburg îmi mărturisea nu demult: „Tipologic sunt un «estetic». Prisma estetică este cea care prevalează. Dar niciodată n-am căzut în eroarea să cred că esteticul ar fi țelul suprem, rostul culturii sau sensul existenței. Este, pentru unii. Pentru mine, a fi artist e o condiție biologică, apartenență accidentală la un anumit grup de oameni (activi sau nu din p.d.v. profesional), dar nu un semn distinctiv esențial într-o scară de valori a omenescului“.

Cultivînd o poezie de tip clasicist, Aichelburg se simte aproape de *poetii severi* (termenul îi aparține) ca Valéry, Keats, Stefan George și Rilke, la care apreciază tendința spre măsură și echilibru, refuzul oricăror exagerări, rigoarea care rezultă dintr-o nobilă renunțare. „Omul — spune el — are și o sete elementară de sărbătoare, de distanță. Abținerile, în viață și artă, nu sunt numai refulări sau inhibiții ipocrite, de tip burghez. Abținerea, în artă, e chiar una din calitățile primordiale ale creatorului, ea e mama stilurilor“. Și mai departe, în aceeași scrisoare: „Sunt împotriva exagerărilor: a) tendința spre materia brută, conceptuală sau afectivă, uitînd că orice artă e *deformare* față de natură; b) tendințele spre esteticul pur, sunetul, culoarea, cuvîntul ca elemente de sine stătătoare, netributare niciunei răspunderi. (...) Poetul creează măști. Măști ce se potrivesc «adevărului»? Nu putem ști. (...) Domeniul propriu al poetului nu e cuvîntul, ci tăcerea. Din ea își sugerează toată seva, nu din limbaj. Experiențele poetului cu tăcerea sunt cele decisive în cariera sa artistică“. Acest crez poetic își găsește expresie lirică în cîteva versuri din poemul *Geheim*: „Geheimer als das wachsende Gedicht/ ist einer stillen Stunde Innenlicht./ Um Sprache möcht ich diesen Klang nicht missen,/ den ungesprochen klaren und gewissen“.

Întreaga lirică a lui Wolf Aichelburg încearcă să fie expresia acestui „ceas tihnit de iluminare interioară“, captare a unui „sunet ne-grăit“.

care poetul german l-a tradus impecabil), în contactul intim cu lucrurile și ființele necuvântătoare din jur : taina și tăcerea lor stimulează creația inefabilului poetic, condiționează oarecum nașterea poemului — perlă verbală în inima căreia pulsează nevăzut simburele unei esențiale tăceri. E uimitor cât de vast și diversificat e repertoriul de plante, indeosebi, și animale, pe care ni-l oferă titlurile poeziilor sale : arbori exotici (chiparosul, pinul, măslinul), pomi fructiferi (mărul, părul), fructe (castana, lămâia, portocala), flori (trandafirul), plante umile (rușcuța, untșorul), animale domestice și sălbatice (oile, caprele, broasca, șerpii), păsări (bufnița, pescărușii) etc. etc. În pofida tuturor acestora, nimic nu ne trimite spre o poezie naturalistică, spre romanticul sentiment al naturii : nomenclatorul vegetal și animal nu constituie decît o pojghiță de aparențe, sub care poetul investighează fluxurile elementare ale vitalului, atitudinile fundamentale ale omului care, citind Natura, își citește propriul său destin, își trăiește drama aparte de ființă despicată în două — între impulsurile oarbe, de ordin vital, și cele luminate, de ordin spiritual. Nomenclatorul e, aici, o *galerie de simboluri* : în fiecare din plantele sau animalele despre care scrie, poetul descifrează și interpretează simbolica unor acte ce configurează, prin conflict sau convergență, planul de existență uman.

Dacă mă gîndesc că, în germană, termenul *simbol* se exprimă prin cuvîntul compus *Sinnbild*, aș putea să spun că plantele și animalele din poezia sa formează materia concretă, vizibilă, *chipul* lumii, indicat prin *Bild* ; sub acest strat expus empiriei noastre, curg fluxurile adînci, situate la nivele diferite, se confruntă *tilcurile* invizibile (*die Sinne*) pe care poetul se simte chemat să le aducă la lumină. În sensul acesta, există chiar o schemă tipică a poemelor lui Aichelburg : concomitent cu imaginile care fixează elementele de reprezentare, care „descriu“ obiectul ales, poetul realizează o seamă de imagini menite să sondeze semnificațiile latente care stau ascunse îndărătul acestor aparențe. Iată de pildă, chiparosul : dincolo de aspectul fizic caracteristic, prezentat cu un remarcabil simț al observației realiste, („ca o coloană lîngă drum“, „fără frați și roade, și tăcut“, cu trunchiul „de bronz“, cu acele „ca o mantă-n jurul unei spade“) se definește, treptat, o atitudine cvasi-umană : e „credința“ care l-a „înălțat“, e țîsnirea „abruptă din propriul (lui) amar“, este „semeția“ unei „lănci muiate-ntr-un izvor de har“ ; concluzia aprofundează aceste date : „Ești muntele, ești solitara pace./ norii te cred arătătorul lor./ Foșnind strident, în tine timpul tace,/ se vindecă, tu — sul autotăinuitor“. (*Chiparosul*).

Ca-ntr-un adevărat laborator secret, în care numai poetul pătrunde, în orele sale de „iluminare interioară“, în trunchiul cipresului solitar Natura precară ia o atitudine de ordin moral, degajînd un sens prețios al timpului care supune tot ce există : acela de transmutare a suferinței în mîndrie și extaz. Toate elementele naturale, enumerate mai sus, nu sunt, pentru Aichelburg, decît asemenea chipuri sub care se ascund tilcurile existenței. Capacitatea de a lumina aceste semnificații adînci e dată de virtutea eului liric de a se uimi în fața Naturii, de a-și pune întrebări cu privire la raportul dintre om și lumea înconjurătoare, de a

„Mirat, am luat-o, formă/ ce m-a sorbit, furînd/ auzul cu-o enormă/
perdea de zări și vînt.// E coajă de sămință,/ comoară, parte-a mea,
sau numai o ființă/ cum mii se pot vedea ?“

Răspunsul la asemenea întrebări nu ni se dă sub forma unui concept, ci sub forma vizibilă și nespuse de sugestivă a unui gest; dar a unui gest de restituire esențială, datorită căreia obiectul își reverberează singur tilcurile: „O zvirî! Dreapta rămîne / în sus ca-ntr-un salut. / Al forțelor virgine / fii, lacăt orb și mult!“. (*Scoica*). În felul acesta difuza larmă lăuntrică a scoicii, aceea care fura auzul cu faldurile ei imense de vînt, se dovedește a fi nu vorbărie care divulgă și cheltuiește, ci muțenie care păzește ceva sub lacăt, loc geometric al unui mister, care nu trebuie „tradus“, ci receptat ca atare.

Nu numai viețuitoarele, ci toate lucrurile din jur posedă această viață simbolică, adică un tilc de rezervă, care nu funcționează în planul logic al vieții practice, ci în planul estetic al vieții imaginative. Astfel, fintîna nu e un loc pentru băut, ci spațiul originar al acumulărilor subterane, interioare, asemenea memoriei (*Fintîna*), portocala ni se infățișează ca un rezumat al soarelui (*Portocala*), opera de artă ca un conținut jocos dialectic între „adevăr“ și „posibil“ (*Sculptorul*); trecătoarea undă, ce nu se fixează nicăieri, e simbol al libertății și integrității (*Valul*), așa cum viața efemeră a unei flori confirmă o paradoxală biruință: „Timpul durează mult mai mult ca veșnicia“ (*Rușcuță*). Investigînd natura intimă a lucrurilor, poetul prospectează esențialul: în frămîntarea ei nervoasă, neostoită, de aluat ce crește mereu, marea îi apare ca un leagăn al posibilului pur: „Încă nimic nu e și totul e de-a pururi“ (*Pîinea mării*), ninsoarea ca un spectacol al trecerii fără întoarcere a semințiilor umane (*Curg popoare*). Dacă nisipul se impune ca un triumf al lui Samiel, îngerul distrugerii (*Nisipul*), căderea unei flori de pe tulpină măsoară, în schimb, un indenegabil extaz: mintuită prin „sunet și culoare“, „ruperea din rana lujerului nu mai doare“. (*Roză*)

În această „pădure de simboluri“ aportul personal al lui Wolf Aichelburg se vedește, pe de o parte, în capacitatea de a obliga sugestia să funcționeze din plin tocmai în cadrele măsurate, rigide, ale formei clasice, adică de a realiza o expresie în același timp pregnantă și învăluită; și, pe de altă parte, în nuanțarea *sui generis* a motivului ales. Iată, de pildă, tema atît de mult tratată a oglinzii. În general, tradiția încarcă acest instrument, acest obiect cu un simbolism de tip solar — al cunoașterii: oglinda e revelație a adevărului și purității (Japonia), instrument al iluminării și cunoașterii de sine (Tibet), ea reflectă conținutul inimii, sinceritatea (Novalis), sau e o manifestare a inteligenței creatoare supranaturale (Angelus Silesius), sau o îmbinare a cerului cu pămîntul (Tao); ea personifică activitatea reflexivă a înțeleptului (China), și servește la divinație; pentru Plotin, un suflet este o oglindă ce reflectă Sufletul-model, marcînd astfel participarea platonice la esența divinului (Grigore de Nisa); în India însă, ea simbolizează iluzia, deoarece imaginea ei este inversă; iar pentru musulmani vedește concret teroarea cunoașterii de sine. Din toate aceste posibilități (care, de altfel, nu epuizează spectrul simbolistic al obiectului), Aichelburg pare a adera la cea din urmă: obiectul reflectat e sufletul.

trebuie să rămână curgător, în plină mișcare, tărim al unei esențiale nesigurante, nelămuriri: „Tot ce-i mai străin îți dă privirea,/ nu mai vrei să vezi, rămâne doar/ cum să treci cu iureșul, fugar,/ să-ți găsești birlogul tău, gândirea“ (*Oglinda*).

Fascinația simbolurilor e însoțită, la Wolf Aichelburg, de propensiunea spre o anumită zare mitico-magică. Nu e vorba de tratarea livrescă a unor motive din mitologie sau istorie (deși câteva poeme au trimiteri precise: *Cele două ulcioare*, *Dansul regelui*, *Oile lui Homer*, *Daphne*, *Ovidiu și păstorul de capre*); poetul refuză personalizarea, prezentarea unor fapte mitice. În schimb, are tot timpul tendința de a *ipostazia* mitic elementele adinci care configurează chipul nevăzut al realului, de a le surprinde sub forma unor adevărate rituri magice: fiecare eveniment, oricât de banal, începe să devină o întâmplare fabuloasă. Timpul pare a nu fi mai omogen, ci manifestă momente privilegiate, precum cel dinaintea zorilor, când magicul invadează realul: „Te vrei scăpat de orice îngrijorare, —/ trebuie să vezi pădurea-n zori de zi./ Simți-vei sumbre mîini de ursitoare,/ de orice spaimă te vor slobozi.“ (*Înainte zorilor*). Somnul e trăit ca prezență a unui tărim de universală înfățișare (*Somnul de noapte*), graiul și muzica sînt revelații datorită tocmai sunetelor lor „neuzitate“: „Chiar sunetele-au încetat să sune./ Mai propriu e un zvon neuzit./ Cînd toate dorm, abia sunt stînjenit...“ (*Cuvintele*). Nașterea unui copil (*Atotneștiutori*), actul erotic (*Sirene*) sau apariția succesivă a generațiilor (*Urzeala*) se scriu într-o tulburătoare zare de miracol. În datul simplu al unei culori (*Rosul florilor*), poetul citește bulucirea oarbă a vitalului elementar spre nivelul superior, al cunoașterii: „Ca să dătui pai și raze/ mi s-a dat cuvînt. La prag/ de cunoaștere, umbroase/ formele vieții trag“. În expunerea la soare, cu palmele streșină în fața ochilor, se insinuează o virtute magică: carnalul devine străveziu, corpul accede la transparența spiritului, datorită unei vederi interioare: „Am membre văzătoare, o povară/ de miere a luminii, primitor/ tipar, de-o greutate care zboară/ și-atîrnă între dans și somn ușor.“ (*Orbit de soare*). Pînă la urmă, ca în poezia lui Blaga, totul se divulgă ca un posibil receptacol al miracolului, asemenea înmuguririi (*Fără-ncetare*): „Nepătrunsă întâmplare,/ naștere fără-ncetare: / trilirii în cleștar.“

În ultimă analiză, această lirică îndelung meditată, spălată de cultură ca de o apă lustrală, aderînd la tiparele sale — asemenea fructelor, la forma lor — ca la un „program“ biologic, ne propune imaginea unui poet care, îmbogățit de o experiență a limitelor, sondează adincimile întunecate pentru a atinge, acolo, tărimul din care izvoarește orice cîntec: „Tot ce dintre sumbre straturi scapă/ e mai limpede: un zmlț uimit/ pe un fund de aur: logodit/ doar cu somnul, harnic zvon de apă./ Cu tihnite rădăcini se-ntretaie/ lăcașurile sfioase-ale spunerii:/ ca o necrotită văpaie / numeroase izvoare-și scot umerii“. (*Cîntece de fîntînă*, III).

Subtil condiționată de severitatea unei culturi asumate, poezia lui Wolf Aichelburg înflorește mărunț și rar, dar atunci explozia colorată a tilcurilor devine un eveniment emoționant, o sărbătoare deopotrivă a inimii și intelectului.

CUVINTELE

*Cuvintele — ce singur m-au lăsat !
Merg mai departe-n limpezime mută.
N-aștept pe nimeni. Nimeni nu m-ajută
la drum. Întunecimilor sunt dat.*

*Ce-i graiul, în această libertate fără zare ?
Și care limbă-ar fi ajuns-o pe a mea,
ce-și zvîrle gîndul și surîde-n ea,
cînd tu n-apuci să pui o întrebare ?*

*Nici semn, nici nume n-am să dau : deșartă
stă preajma toată, vraf, în jurul meu.
Chiar trecerea prezentă e mereu.
Pe mut, de sine, cine să-l despartă ?*

*Chiar sunetele-au încetat să sune.
Mai propriu e un zvon neauzit.
Cînd toate dorm, abia sunt stînjenit.
Încet se vor înstrăina de mine.*

ATOTNEȘTIUTORI

*Atotneștiutori, dar plini de-avînt
plătăm tribut obscurului pămînt.
Din buimăceala unui vînt de-april
se naște brusc miracolul unui copil.*

*Nu e chemat, nu e creat de noi,
înalță-n golul dimprejuru-i trepte noi.
Pe toate, cîte drumuri sunt, s-ar duce,
să ia puteri, să simtă, să vadă, să apuce.
E vina noastră ? O nouă picătură cade iar
de chin, în marea mare de amar.*

*Plăcere și beție sunt pierdute-n vînt.
Dureri și întrebări nasc ne-ncetat.
Cei mulți ce zac sub lespezile de mormînt*

TURLA BISERICII

Pe scări uzate, scîrțîind,
prin colbul rece, grinzi
cu totul năpădite de păianjeni,
duhori de bufnițe, gunoi de porumbet
și, cuib de cuib, exasperant de multe,
de viespi, de cucuvăi, de lilieci...

De ce te sperii, cînd clopotul răsună-aproape,
dur și sfîșietor ca o durere ?

În crucea căpriorilor dorm greu păianjenii,
viermii mor muți în gangurile lor,
oul hulubilor în cuib de vreascuri este gol.

Cel care-a locuit aici s-a dus demult.
Rămîne-un loc pentru iscoade, surghiuniți,
o casă-a nimănui. Doar vîntu-î gospodar aici.
O vamă-n care, prizonier, așteaptă Timpul :
un pocnet, greutăți ce zornăie întunecat...,
și-apoi bătaia.

Moartea își ia birul.

CÎNTEC DE DRAGOSTE TÎRZIU

Atît de străin, depărtat,
și totuși întregul mister,
patrie, singurul țărîm rămas mie :
să te iubesc mereu, devotat,
abia-ndrăznind să mai sper,
pe tine, viață timpurie !

Chip fără amintire
și vis,
atît de departe, atît de străină,
că inima toată suspină...

De fericiri dătătoare,
cu marginile rană și ghimp —
tu, Cea-fără-Timp ;
o, îndurare !

Somn, liniștire,
sună, doar sună

apucînd cu mîna, pierdut,
însă nou-născut,
cînd ochiul soarbe din undă,
crede și se scufundă !

CELE DOUĂ ULCIOARE

*De-odată fu un iureș de-animale
pe lîngă ghizd : cămile mari și oi,
căpăstru-mpodobit cu reci paftale,
și, bînd alătura, gîtlejuri moi.*

*Ea era prinsă. Un pieziș ulcior,
cîinii lingeau ce picura, feritul
pe-ndoitura șoldului, ușor ;
al doilea, ferm, pe braț, acoperitul.*

*Cînd el, cu joarde, drum croi-n ciopor,
ea fu aceea ce-nțelese. Lină,
i-apropie nevătămatal ei ulcior.
Setoase, buzele-o ardeau pe mînă.*

PRETUTINDENI

*Tulpinele de nepătruns stau mute.
Culmea trăiește, chiar cînd preajma tace.
Lumina vie-a păsării locvace
e doar un scîlipet fugitiv, cînd — sute —
țînțarii joacă peste unde, în apus.
Membrana de tăcere, transparentă,
se zbate de-o apropiere lentă,
țipînd, cînd fluturii se-mpătură pe sus.
Aici orice cuvînt scapă din pîtenii
zvонul din jur al vorbei, de prisos.
Măsoară paznicul tăcerii nemilos.
Doar cine-și uită casa lui e pretutindenii.*

WOLF AICHELBURG

În românește de ȘTEFAN AUG. DOINAȘ

și HORIA STANCA

PAGINI DINTR-UN „JURNAL ITALIAN“

URBINO 1 MAI 1973.

O zi plină de soare, cu umbrele tranșante pe străzi, care au dublat cu noi colțuri și mase vechea arhitectură a orașului, prins într-o centură uriașă de coline de un verde umed și intens, „verde de Montefeltro“, care se văd de la orice fereastră la capătul multor străzi în coboriș sau în suiș... Soarele dă sens Italiei, ca verdeața pădurii. Înviază această piramidă enormă de zidărie, ce devine caldă și dulce, ca un bibelou. Tot Urbinul este un palat, sub palatul ducelui Federigo — cu terasele, etajele, ferestrele așezate în așa fel ca să fie deschise în soare și spre verdeață, din orice parte. Îmi dau seama cum Colegiul universitar, așezat ca un fagure într-o coastă verde uriașă, fără altă înălțime afară de a dealului, făcut din mici camere pline de confort care se succed în pantă, ca mînăstirile de la muntele Athos, este o stilizare ingenioasă, în rezumat, un cristal al orașului. Coborînd pe coastă, poți intra pe fereastră în fiecare cameră — obiect de discuții despre obiceiurile nocturne reciproce ale studenților și studențelor. Arhitectul De Carlo, care a plămănit Colegiul, a fost inspirat în toate sensurile. Ca la munte, tinerii se pot rostogoli — parcă — prin iarba verde, oprindu-se unde vor. Fiecare e un Ianus, cu o față spre Appennini și alta spre cetatea lui Rafael, în care coboară pe citeva serpentine de piatră. Chipul, în întregime din cărămidă netencuită, al orașului și marile coline asociază strîns istoria și natura ca două dimensiuni ale vieții, dincolo de orice osificație tehnică. Nici o vilă, nici un edificiu modern nu se ridică în oraș. Două chipuri aeriene tutelează Urbinul, vizibile din orice punct al pămîntului, al globului, — al unui pictor și al unui condotier, amîndoi fără asemănare: Rafael și Federigo de Montefeltro.

URBINO 2 MAI 1973

Italia e făcută pentru soare, e un fel de „floare a soarelui“, dar nicăieri capriciile subtile ale climei zilelor nu sînt mai diverse... Nuanțele de umiditate ale aerului sînt infinite, constituie o adevărată muzică mai ales primăvara. Umiditatea abia perceptibilă — Adriatica e la 30 de kilometri — a cîntat astăzi în multe feluri pe nervii mei, trezindu-le diferite coarde. Ceața, care ieri după amiază punea inele de nori în jurul culmilor de prin împrejurimi, făcîndu-le să iasă în scări numeroase la orizont, deasupra fumurilor ei stagnante și albe, era soră cu marea, din care ieșise în valuri cerești. Astăzi s-a topit în invizibile și abia perceptibile curențe. În fond, marea și soarele sînt cele două dimensiuni ale Italiei. Mi-am dat seama că imensele coaste verzi ale

„un picior de plai“. Descoperirea mi-a făcut o mare plăcere. Ea m-a aruncat în fundul vremurilor, când, poate, locuitorii din Montefeltro s-au trezit ieșiți din orbita vînturilor, ploilor și ierburilor lor și depuși, risipiți, la poalele Carpaților. Atîta numai că cei care au rămas aici umblă acum și ajung în vîrfuri pe subțiri drumuri de asfalt, cu sute de mașini ce dispar și apar la orizont, și nu pe jos și cu cojocul în spate. Dar parcă tot piciorul pe jos e mai veșnic. Să fie această ultimă idee revanșa orgoliului lui Dromichete? — Pe aceste plaiuri adriatice, sînt rezemate, la rînd, pînzele lui Rafael.

URBINO 3 MAI 1973

În acest oraș se poate gusta Renașterea ca într-o pastilă. În orice caz, ea e aproape adunată într-un palat, de o mare puritate: Palatul Ducelui de Montefeltro. E cel mai aerisit palat italian pe care l-am văzut: aerisit ca podoabă și ca structură. Meritul este al lui Laurana, arhitect venit din Dalmația, dar ducele a intervenit într-una — între una sau alta din campaniile sale de condotier. (Nici contemporanul său, Ștefan cel Mare, n-a fost cu siguranță străin de stilul și așezarea minăstirilor). Oameni de gust, oameni de cultură, oameni de vitejie, oameni de stat — au fost acești rinascimentali: trăsăturile umane supreme erau indisolubile în ei, strînse ca petalele într-un boboc de trandafir, ca frunzele într-un mugure. Acești muguri ai civilizației europene — cine-i mai poate recolta din nou? Ei au fost ireversibili, au răsărit o dată pentru todeauna și continuă să crească și să se dezvolte, transformați în imaginația noastră.

E poate un noroc că palatul ducelui a rămas neterminat, cu cărămida aparentă, perforată de urmele fostelor schele pregătite pentru fixarea marmorei. Ramele de piatră ale ferestrelor, pline de finețe, prevalează prin frumusețea lor — pentru fiecare fereastră e o alta. Proporțiile clădirii sînt o inspirație — realizate cu rigla, care este pensula sau condeiul arhitecților. Pe urmă, este un palat în care nu s-au petrecut fapte întunecoase. Federigo de Montefeltro a fost prea viril ca să nu țină în mînă bine vulcanismul instinctelor. Este figura cea mai luminoasă de condotier din cîte am avut posibilitatea să evoc. Trădarea, viciul condotierilor, n-a cunoscut-o: era ca și cum ar fi pierdut un așediu, o bătălie. Cînd văd cum binefacerile guvernului său s-au prelungit și se văd încă astăzi, în tot climatul și viața orașului, reflectez cît de inexact este scepticismul împotriva durabilității. Timpul nu este un gol haotic, în care aruncăm în zadar diverse temelii, pentru a nu dispărea prea repede. În afară de ipoteza unei catastrofe cosmice — puțin probabilă — pentru că încheieturile misterioase ale universului sînt făcute dintr-un oțel enigmatic —, sub soare putem dura și crește la infinit, în formă dar și în materie. Pînă și preferințele culinare ale ducelui trăiesc din generație în generație: „il dolce del Duca“ (prăjitura Ducelui) este în toate vitrinele. Cronos ne ia totuși în brațe, chiar dacă nu ne leagă, dar e atent să nu ne piardă pe drum. Căci în fond noi îl nutrim, noi îi reînnoim puterea. Ea ca acea lampă de buzunar cu lumina electică

PESARO 9 MAI 1973

Pesaro, oraș pe coasta Adriaticei — mai mult decît atît nu spune ! O rezonanță pentru mine are, dar numai ca nume. Azi am făcut (tre-cînd spre Florența și așteptînd pentru mai multe ore „la freccia dei due mari“, trenul direct care leagă Adriatica de marea Tirenică) o plimbare pînă la malul mării, dincolo de care, în linie dreaptă, gîndul se oprește lîngă Dunăre. Însăși această direcție m-a mișcat... Marea Adriatică era împărțită în două culori : una, un verde curat, de lîngă coastă, alta, un albastru închis, care mergea mai departe — despărțite de o linie dreaptă, paralelă cu țărnul. Ce dicotomie ! Exact la un punct de separație a culorilor stătea pe loc o navă, un lung vapor. Dincolo, orizontul noros ascundea drumul Orientului — cel mai scurt pînă la poalele Carpaților. Ceva mai jos, în portul Ancona, cuprins între docuri, stă în picioare arcul de triumf al lui Traian, probabil la locul unde împăratul a pășit pe mare, să treacă dincolo.

O ciudată impresie de chipuri germanice îmi fac tinerii care circulă prin oraș — depărtate reziduuri longobarde. Viața urbană pare ternă, amortită. Monumentele istorice aproape că nu există. Familia Malatesta nu le-a dat prea multă atenție.... Puținele edificii vechi, într-un fel de dărăpănare (afară de Palatul Comunal), sînt neglijate și ascunse între alte clădiri. Pesaro a rămas nehotărît între o stațiune de mare și între un fost oraș medieval de coastă, dar viața de mare era moartă în acel timp pe aici. Tot spiritul marinar era acaparat de Veneția.

M-am așezat să scriu cîteva rînduri, într-un cafè de la capătul dinspre gară al străzii care taie direct Pesaro pînă la malul mării. Am senzația că sînt cine știe unde. E un colț viu și văd casele de dincolo de stradă, printre multe mașini parcate la intrarea în cafè. E soare. Caut mintal să prind ceva din Pesaro, dar mă opresc numai la locul unde lîngă marea Adriatică apa îmi vorbește — fără să știu precis ce anume. Poate că despre vremea cînd a fost un mare nostrum, cînd populațiile se legau pînă aici, înainte de stabilirea la mijloc a slavilor. În acest spațiu, sufletul se dezvoltă în elementele lui, unde poate lua forma care-i place.

25 MAI 1973

Pe Aldo Palazzeschi *) l-a mînat în rîndurile futuriștilor libertatea ce și-a luat de a folosi versul liber, într-o vreme cînd el constituia o piatră grea în spinarea oricărui poet : fiind considerat o insultă la adresa editorilor, atrăgea invariabil interzicerea dreptului de tipăritură. Poetul mărturisește într-un loc că azeziunea la versul liber i-a fost fatală pentru primele volume. Ca să se poată manifesta a trebuit pînă la urmă să inventeze o editură proprie, care s-a numit Cesar Blanc, după numele cotoiului său. E ciudat că tocmai versul liber — care avea să capete puțin mai tîrziu în toată „poezia nouă“ un caracter absolut — întîmpina în Italia acea opoziție generală. Faptul l-a aruncat direct în brațele futuriștilor, dintre ale căror mari îndrăzneli pe care le-au comis

* Aldo Palazzeschi nu mai trăiește. Născut la Florența în 1895, a murit la Roma în

dintru început, una a fost chiar proclamarea versului liber și salvarea poezilor de jugul împodobit al versului clasic. În această ruptură și-a câștigat o celebritate și pisoii lui Palazzeschi, care și-a legat astfel numele de revoluția prozodică a poeziei italiene. Palazzeschi recunoaște că prin recâștigarea libertății a devenit cel mai vesel om din literatura italiană și puține persoane au putut rîde ca el; interesant e că s-a conservat ca atare în tot ce a scris și după aceea. Evenimentul se întimpla în 1909, și pînă în 1914 poetul a stat alături de garanții veseliei sale, futuriștii, pe care apoi i-a părăsit. Versul liber a devenit o artă de mare subtilitate și s-a încetățenit profund nu numai în forma veselă a lui Palazzeschi, ci în sensul cel mai absolut și riguros pe care-l putea aduce într-o poezie ce simțea nevoia să dea creației poetice gestul simplu al culegerii fructelor cu mîna din pom.

În anul 1928, cînd am sosit în Italia, futurismul nu mai trona demult. Marinetti devenise un fel de gauleiter al fascismului și nu mai păstra din atitudinea lui inițială decît „voluptatea de a fi fluierat“, de a se expune cu deliciu oprobiului public în recitalurile pe care le mai dădea și în piesele de teatru pe care le reprezenta. E puțin cunoscută această maladie stranie de care se îmbolnăvise profund. Absurditățile pe care le debita în teatru îl făceau o țintă ușoară a batjocurii publice, pe care o accepta cu plăcere, găsind în ea un element de participare pasionată la versurile sale. Palazzeschi nu-i mai dădea girul său în acest timp. Apucase o cale deosebită în „Codicele lui Perelă“, cartea cea mai aeriană și elevată a fanteziei sale de tinerețe, plină de divagații și capricii, devenită un fel de foc liber de artificii pentru omul de pe stradă, în fața căruia actorul nu se mai arăta ci stătea ascuns în dosul invențiilor sale extravagante. Era, în acel timp, Palazzeschi omul cel mai greu de văzut și găsit în Florența, un actor ale cărui spirite se auzeau pretutindeni, dar care nu apărea nicăieri. Se tipăriseră „Le stanze dell' 800“, care — spune el — i-au venit ascultînd un vals de acum un secol, ca o noutate. Pentru acel vals a cheltuit o carte înțesată de spirit și inteligență. Începuse seria romanelor extraordinare: „Două imperii ratate“. „Surorile Materassi“, „Frații Montecuccoli“ și „Partida caraghioșilor“ etc. Opera poetică, cel puțin în cercurile de tineri studenți în care mă învîrteam eu, rămînea cea mai actuală și ineputabilă. Ne salutăm, la întîlniri, cu versuri de-ale sale. Pîndeam intrările la „tra-toriile“ unde se zvonea că vine, dar era în zadar. Au trecut anii și pe Palazzeschi nu-l văzusem încă. Știam de la prieteni comuni că se mutase la Roma, într-o stradă cu nume predestinat: via dei Redentoristi (a „Mîntuitoriştilor“), de lîngă Piața Argentina. Trecuse al doilea război mondial și el renăștea din nou cu romanele sale realist-fanteziste, dar nu lua parte la întîlniri prietenești și la viața socială decît rareori, cu prilejul decernării vreunui premiu.

M-am hotărît azi să fac un drum în via dei Redentoristi să-l văd, ca o datorie pe care o simțeam pentru tinerețea mea, să-l întîlnesc fie și la o bătrînețe înaintată, căci trecuse de optzeci de ani. L-am găsit într-o casă enormă și complicată, plină de o mobilă anacronică și impunătoare și înțesată de tablouri faimoase ale „macchiaioliilor“, ca pe un personaj mai curînd scund și gras, de o mobilitate excepțională, ră-

potrivea de minune. Ne-a pus la curent imediat cu un jaf, o „rapina“, a cărui victimă fusese în via dei Redentoristi și care îi înjumătățise tablourile și lucrurile de valoare. Mi-a vorbit de Florența anilor 30, căreia îi lăuda spiritul partizan străvechi, fără de care, spunea, el nu vedea viața, la care de altminteri renunțase. Era un om adorabil. Acel regret pentru spiritul partizan al Florenței din timpul marilor exilări din Evul mediu îi obseda toate părerile și gesturile. Mai locuise la Veneția, unde scrisese „Doge“, dar de unde fugise să se ascundă în casa unde se afla.

Mă simțeam foarte fericit că l-am găsit și vizitat. Acest om, trecut de 80 de ani, pe care îl vedeam prima oară, corespunde așa de mult așteptărilor mele, încât m-am confundat cu totul în atmosfera pe care o aducea și pe care o înțelegeam. Era o întâlnire între adolescenți. Geniul tinereții însăși părea că trăiește în acest moșneag. Nici că puteam întâlni pe cineva mai alături de mine, acum că străbătusem amândoi mari epoci și asistasem la mari schimbări, înregistrate puternic în profunzime și în sfera literară, despre care vorbeam în limbajul aerian care ne apropia mai mult. Nu făceam parte din tagma lui Palazzeschi, tocmai prin vîrsta lui surprinzătoare, care se eliberase de atîtea lucruri și trăia epocile în modul cel mai pur cu putință. M-am desprins ca de la o întâlnire colegială și frățească. Cu gesturi greoaie, s-a ridicat și scoțînd dintr-o mapă o frumoasă și mare fotografie, mi-a dedicat-o cu literele cele mai clare cu putință, ca mărturie a tinereții noastre comune, cînd l-am căutat atît. Mi-am propus să nu pierd nici o ocazie de a fi la Roma fără a-l vedea și a sta alături de el. L-am îmbrățișat și l-am lăsat disproportionat de singur pentru mărimea casei sale, ca pe un copil bătrîn, rămas ștrengar, dar efuzia mea sentimentală a fost așa de mare că m-am întors încă o dată de pe scări să-i dau acolada mea deplină. A coborît, cu mine de mîna, cîteva trepte, spunîndu-mi: „Plecî în Dacia Felix“. Nimerea exact în gîndul pe care-l aveam, gînd ce deodată făcea abstracție de vîlmășagul de întîmplări și mă puneam în fața raportului fundamental în care mă găseam față de el: o ciudată duioșie că plec, ca să mă cufund în pădurile frumoase de unde ieșisem spre a avea această întâlnire cu un tovarăș de joacă pe care îl și pierdeam în clipa cînd îl găseam. La despărțire i-am spus, ridicînd degetul la vizieră, unul din versurile de la Florența, pe care îl repetam prin cafeuri, salutînd pe tinerii lui adoratori: „Palazzeschi, eravamo tre... Noi due è l'amica malinconia“...

DRAGOȘ VRÂNCEANU

SONETE DE DRAGOSTE

46

*Cînd ai primit o mare-ngăduință
Cum e să fii întors din moarte-n viață
Ce dar să-i pui aceluia în față
Încît să te plătești cu prisosință ?*

*Chiar de-ai putea ar fi nesocotință ;
Darul nu se plătește — așa ne-nvață ;
Că de-am plăti astfel, s-ar pierde-n ceață
Nemăsurata ei bunăvoință.*

*De-aceea, Doamnă, eu primindu-ți darul
Nu recunoscător, ingrât mai bine
Să par și schimbul înegal rămînă,*

*Că dacă neclintit ar sta cîntarul
Tu ce ești numai dragoste în mine,
Egală, fiindu-mi, nu mi-ai fi stăpînă.*

51

*Cînd o vîlvoare mică, potolită
Distruge-un suflet pur deschis iubirii
Ce-o face lăcomia pîrjolirii
Cu-o inimă pe ruguri pîrjolită ?*

*Cînd ani trecînd pun stare mărginită
Virtuții, forței, vieții, ne-mplinirii,
Ce-o face jarul joc, capcana firii
Cu-acel cu vîrsta spre amin pornită ?*

*Cu mine-aștept să facă ce-o să facă,
Crud, nemilos, cenușă-n vînt oftată,
De calcinatu-mi hoit pe viermi frustrîndu-i.*

*Cum plînsu-n tineri ani văzui că-mi seacă-n
Foc scund, să sper, bătrîn, că-n vatra toată*

Cum, doamna mea, așa precum se știe
 În piatră-alpestră-n veci să dăinuiască
 Săpată o figură omenească
 Pe cînd, cenușă sculptorul să fie ?

De artă-nvinsă e natura vie ;
 Cedează omul operei, s-o nască-n
 Materie, frumoasă, n-o s-o pască
 Distrugerea în vreme — ea-i vecie.

Atunci, pot să ne dau nestinsă viață
 Cioplind în piatră chipurile noastre,
 Sau în coloare, dincolo de moarte,

Să-ți vadă veacuri lungi divina față
 Si cît de mizer eu, trăind dezastre ;
 Că n-am fost prost iubind chiar de departe.

De cîte ori idolul meu apare
 Și vajnic slaba-mi inimă o vede
 Moartea-ntre-aceste două se străvede
 Și mă-ngrozesc cînd chipul drag dispare.

Inima speră cît jicnirea-i mare
 Și hărăzită altă soartă-și crede,
 Ne-nvinsu-Amor sofisticînd repede
 Serioase judecăți în apărare.

Zicînd : — Numai odată omul moare ;
 Nerenăscînd, cine-a trăit prin mine
 Prea fericit murind la pieptul meu

Îl va salva iubirea arzătoare,
 Magnet al încîntărilor divine,
 Aur trecut prin foc spre Dumnezeu.

Prin ochi, trec către inimă-ntr-o clipă
 Oricare lucru ce frumos apare
 Pe-o cale-atît de larg încăpătoare
 Că lumi de frumuseți ar da aripă.

Din vîrste și din sexe se-nfiripă
 În gelozie mult chinuitoare
 Și din atîtea chinuri nu știu care

*Dacă aprinsul dor se împlinește
În pieritor obraz el nu coboară
Din cer cu sufletu-mpreună, trece,*

*Cu omenеști dorinți, te părăsește,
Zeu drag, aflînd alt zeu, nu se-nfioară
Că arcu-n muritoru-i trup lovește.*

61

*Cum alergam către iubirea oarbă,
Spre acel timp întoarce-mă în voie,
Redă-mi și chipu-n nouri de aloe ;
Sepulcrul cu virutea-a fost să-l soarbă.*

*Și pașii-mi, mulți și obosiți prin iarbă,
Înceți și grei de-a anilor nevoie ;
În sîn pojar de dor, lacrimi în voie
Pune-mi, de vrei, în suflet iar să fiarbă.*

*Și de-i adevărat, o zeu, că numai
În dulce-amarul plîns tu îți faci veacul
Cu un bătrîn trudit e-anemic jocul,*

*Că sufletu-i pe cel tărîm acuma-i,
Săgețile-ți nu-l mai ating, săracul ;
Din lemnul ars, scrumit, nu mușcă focul.*

62

*Minune nu-i cînd focul jucăuș e ;
Stînd lîngă el am ars și stîns afară
Mă chinuie-năuntru, foc și pară
Și mă preface-ncet, încet, cenușe.*

*Arzînd, vedeam viu chipul de păpușe
Din care greu-mi chin da să răsară
Și că văzîndu-l dau în primăvară
Iar suferința, moartea-s soare-n ușe.*

*Pe cînd îmi luă splendoarea-ncînsă cerul
Ce mă hrănea, topindu-mă stau parcă
Aprins cărbune ce sub spuză zace.*

*Ca flama vie ce topește fierul,
Iubirea, cu cărbuni de nu mă-ncarcă
Mă sting și în cenușe m-oi preface.*

AL LU' PARIZIANU ȘI CEILALȚI

Foarte interesant acest ultim roman al lui Marin Preda — *Delirul* : pentru cîte obiective urmărește deliberat și care fac parte, aș spune, din programul autorului, dar și pentru o seamă de caracteristici, atribute ale neprevenirii, ale unui fel de a fi ce-și imprimă modelajul, cu sau fără știința ori vrerea lui. Nu discut încă dacă în toate cazurile se ajunge la rezultate artistice neîndoielnice. Dar chiar admitînd (o alternativă mai dezavantajoasă, dar mult mai realistă) că eșecul nu-l înconjură, ba face parte constitutivă din efortul său de înaintare, sigur e că Marin Preda și-a cîștigat de mult dreptul, iar ultimele sale cărți i l-au consolidat, de a putea fi privit ca o *natură*, prin ea însăși demnă de interes, un mod aparte de afirmare reprezentînd o spiritualitate și un tipar psiho-somatic cu neputință de întîlnit la structuri similare, în același grad de relevanță.

Ne interesează scriitorul în aceeași măsură cu omul. Căci în cazul său prozatorul nu e nici pe departe experimentatorul spilcuit și detașat și nici problematizantul ascuns în spatele uriașei sale mașini de citit și cernut gîndurile, ci angajează de fiecare dată niște inerții foarte concrete, asemenea unor miluri care trebuie împinse, urnite, și chiar *urnirea* aceasta, cu *prilejul romanului*, în actul elaborării, devine un element intens definitoriu. Cu alte cuvinte, *subiectul* Marin Preda, implicat în tot mai largă măsură în aventura scrierilor din urmă — romane și confesiuni — nu ne este cituși de puțin indiferent, iar dacă artisticește destule pagini nu conving, iar uneori intrigă și chiar nemulțumesc, ele nu-și pierd prin aceasta calitatea de a sluji cunoașterii și definirii *descoperitorului*. De a-l sluji apropiindu-ni-l, nu fără riscul de a-l arăta mai vulnerabil. Dar vulnerabilitatea aceasta, observată la un dispensator de energii mitice, la un inventator perpetuu, împrumută ea însăși într-un fel trăsăturile unei mitologii, asemenea faimei ce și-au cucerit călcîiul achilean sau locul fatal din umărul lui Siegfried. Este atributul scriitorilor obsedați de o idee, de *ideea lor*, precum un Camil Petrescu : ei ne pun în imposibilitate de a contempla obiectul artei lor desprins de matricea care l-a maturat. De aceea biruințele ca și eșecurile interesează aproape simptomatologic creația, ca un fapt de fiziologie și contribuie în egală măsură la conturarea portretului interior. Nu același e cazul cu prozatori, altfel foarte diferiți unul de altul, ca Rebreanu ori Sadoveanu, împărtășind în comun un alt comportament al creației, prin dezangajarea deplină ; privitor la ei nu circulă mai puțin versiunea despre grele obsesii care le-au obstaculat gestația, totuși operele în cauză nu păstrează amintirea nici unei *matrii*, iar cantitatea mai mare sau mai mică de biografie încorporată nu le modifică auto-

psihologiilor mai complexe duce, în cazul lui Rebreanu, la romane francamente slabe ca *Jar* sau *Gorila*, în timp ce, cu aceeași optică, romane ca *Intrusul* și *Marele singuratic* își mențin viu interesul. Explicația nu e decît una. Sub regimul narațiunii tensionate de idei, vechea insuficiență nu va înceta desigur să producă reprezentări cu un apreciabil coeficient de inadecvare, dar acestea nu mai au nici pe departe ponderea din romanul tematic și ilustrativ. Primul la noi, Camil Petrescu — printr-o mișcare în care e destul voluntarism și o psihologie tiranică de veleitar al cărui radicalism țintea la îngenunchierea lumii burgheze — a subiectivizat și relativizat apreciabil romanul și drama de tip tradițional, spărgînd în făndări conformitatea naturalistă și înlocuînd-o cu structurile mai dinamice ale eului, ale conștiinței. De la *Risipitorii* încoace, cu reușite alternînd cu nesigurante, Marin Preda a pornit la cucerirea visului citadin (bovarismul său), prin eroi cu psihologii nu scutite de efectele elaborării mentale, de utopia naivă, dar în același timp animate de o gesticulație particulară, de viața „pe cont propriu” a conștiinței, care le scoate din indistinctul fenomenelor de repetiție și al reacțiilor de grup închis. În plus, dar făcînd una cu solul narativ al cărții, nu planînd deasupra în distilări subtile, nici îngropate criptic în subtext, suitele de reflecții ce însoțesc cu naturalețe, fără complexe, observația, conferă scrisului acestui romancier un apăsător accent de moralism, căruia nu i-am putea reproșa decît — ici-colo — o ușoară pedanterie și unele alunecări spre banal, nu și — bunăoară — snobismul, care face ravagii printre confrății săi, conducîndu-i la schimonosire și la efecte de sterilizare. Cu alte cuvinte, din nou Marin Preda nu vrea să fie *altfel decît este*, poziție întru totul convertibilă, căci dacă uneori așteptăm de la el mai mult, nu redresarea (totdeauna anevoioasă, în artă ca și în economie) e visul nostru, ci potențarea, densificarea, sporul.

Noutatea cu care vine *Delirul* este asumarea, în cadrul romanului, a condiției dosarului istoric pe o întinsă parte din suprafața narațiunii și împletirea acestui fir mai puțin exploatat cu un altul, tors din tradiționalul caier al destinelor pornite să cucerească orașul, metropola, viața. Cum se împacă cele două planuri și mai ales ce-a făcut scriitorul să le împace ?

Lucrurile, se pare, n-au mers ușor, din pricina componentelor rebele la fuziune, doritoare mai presus de toate să-și urmeze obișnuințele. Din acest unghi privit, se poate spune că *Delirul* e cel mai „experimental” roman al nostru din ultima vreme, o încercare căreia îi lipsește — e adevărat — ezoterismul (una din pelerinile amintitului snobism de care mai e legată, pentru unii, în chip cu totul abuziv ideea de experiment), dimpotrivă, experiența are loc la lumina zilei și nu s-ar putea spune nici că aparatul folosită fură ochii prin strălucire și insolit. Rezultatul — nici el „peste așteptări” — e însă categoric promițător și invită la meditație. El confirmă oricum un adevăr, de multe ori ignorat, că pe terenul experimentării — chiar în literatură — ținta e de a înfrunța (a le și învinge e idealul) niște rezistențe reale, ale materiei, ale inerției, orice inovație altfel obținută nu e decît truc.

S-ar putea obiecta că romanul-cronică și romanul afirmării

parte a dus la opere mult mai armonioase, mai împlinite, și că în privința folosirii documentului în roman experimentalismul a atins forme extrem de rafinate: Camil Petrescu și-a inventat romanul cu documente cu tot. Într-adevăr, exemple ilustre, de la Stendhal la Malraux, pot fi servite pentru fiecare din situațiile arătate. Meritul lui Marin Preda nu e mai mic prin aceasta, experiența lui nu-și pierde din însemnătate. În *Delirul*, romanul și romanescul sînt supuse celor mai severe probe de rezistență din istoria pămînteană a genului, în sarcina acestui roman e pusă asimilarea unei cantități uriașe de factologie istorică, fără ca prin aceasta structura să i se altereze, să se modifice spre altceva. Nu e și nu devine un roman „documentar“ *Delirul*, în genul binecunoscutelor romanțări ale documentului, și dacă mulți cititori sînt interesați mai ales de ineditul „materiei“ istorice și de inițiativele incontestabil curajoase ale autorului în această direcție, nu-i mai puțin adevărat că materia aceasta este supusă unui gen de plasticizare „moromețiană“ care reconvertește istoria în istorisire și o fixează în planul plăsmuirii artistice. Ca să înțelegem mai bine aceasta trebuie să ne întoarcem la *Friguri* și chiar la *Moromeții*. În *Friguri*, prozatorul realiza cu minuția cerută de arta filigranului oriental, istoria unui război de apărare urmărită așa-zicînd la nivel molecular, în *Delirul*, istoria guvernării în tandem a legionarilor și a generalului Antonescu, evoluînd spre înrăutățirea raporturilor și accentuarea conflictului pînă la declanșarea rebeliunii de către „copiii“ generalului, primește atribute care fac trimitere la „istoria“ conflictului dintre Moromete și fiii lui mai mari, și la tactica de temporizare vicleană a bătrînului. (E de meditat dacă în toate cazurile această reducere funcționează fără cusur. Într-un caz, cel puțin, lucrurile par duse prea departe: consultația politică cerută de general mamei sale, în ajunul Crăciunului, la o tratație cu rachiu și caltaboși...) Mijloacele acestea țin de o istorie întrucîtva colportată, ele sînt de la cronicari încoace — e nevoie s-o mai spun? — ale istoricului neprofesionist sau neprofesionalizat, la care înțelegerea nu naivă, dar sfătoscuroasă, atrasă de eveniment, se îmbină la tot pasul cu moralități, reflecții („puneri în ipoteză“ — ar zice Moromete), parable și pilde rezultînd cele mai adesea din bunul simț contrariat. Nu lipsesc — cerute de același bătrînesc bun simț — privirile spre lumea exterioară, iar o pagină mult citată (331) glosează aforistic despre deliranții care conduc popoare (e prezentat Hitler într-un acces de furie, mușcînd colțul covorului din cabinetul său, în fața asistenței consternate). Filosofia istoriei ispitește și în alte dăți pe exeget, dar ideile, meticolos despăturite, îmbracă de preferință haina figurației: „Noi am descoperit în secolul nostru ceva nou și nu prin primul, ci prin al doilea război mondial, că roiul poate fi dus într-o văgăună, și asta nu prin voința lui colectivă, ci a unuia singur sau a cîtorva“. Mai puțin cronicărești („Noi“, din citatul precedent, reprezenta chiar experiența comună a istoriei, sedimentată în oameni, despre care cronicarul „dă seamă“), inserțiunile de tragic și macabru și tensiunea dramatică (în relatarea singeroaselor răzbnări legionare, cu prepararea „tehnică“ a crimelor), sau în descrierea ceremoniilor sepulcrale inspirate de mistica morții) atestă pe romancierul modern, nu străin de cîștigurile filmului. Calități de ciné-

că tendința — proprie literaturii mai noi și filmului — de a anonimiza faptele și fapăturile e înlocuită de mai tradiționala preferință pentru prim-planurile cu personaje notorii (aici, generalul Antonescu și unii capi legionari).

Prin aceste trăsături, *Delirul* e un original roman politic, mai bine zis politicul propune cu acest prilej romanului — gen ospitalier — o interesantă cale de abordare pentru cuprinderea unor evenimente ce țin de o istorie încă fierbinte. Această cale e mai ales *meditația* autorului, meditație fără vreo *intenție stilistică* de ridicare la putere, cum ar fi de pildă, subversiunea ironică, demitizarea, sau — în sens invers — tendința mitizării, dimpotrivă, sinceră, directă, materială. Ea nu e scutită — se-nțelege — de o seamă de erori și insuficiențe, pe care istoricul riguros lesne le-ar putea dezvălui, dar aceeași meditație, cum s-a putut vedea, nu e „scutită“ mai ales de a avea *efect stilistic*, ea se înscrie într-un tip de comunicare cu un larg halou de reprezentări, și ca atare pretinde să fie judecată după legile expresivității.

Existau și alte soluții de abordare? De bună seamă, și ele sînt folosite în roman. Folosite și nu prea. Personajul-martor, în persoana tînărului gazetar Ștefan Paul, ne furnizează — e adevărat — unele mărturii și impresii din lunile guvernării legionare și mai ales din zilele rebeliunii. Mai tîrziu, pe front, în calitate de corespondent de presă, face cunoștință cu adevăratul chip al războiului și cade rănit. Experiența aceasta nu ajută nimănui, căci articolele trimise în țară apar truate, traduse în jargonul propagandistic al „războiului sfînt“. Nu lipsesc discuțiile de redacție, cu mult material politic, la care junele Herdelea de Siliștea-Gumești, mai puțin placid decît înaintașul său, vedește inițiative de peste atribuții, de neconceput pentru un fost supus al imperiului austro-ungar. O anume reticență și chiar inhibare, mai mult ale romancierului decît ale personajului, îl determină totuși pe Ștefan Paul și de altfel pe toți eroii ficționali ai cărții să se țină programatic-superstițios departe de centrul de tensiuni ale momentului, și chiar posibilitatea cei se oferă autorului de a urmări în continuare evoluția unuia din eroi, „voiajorul“ în cămașă verde Victor Bălosu — cel ce la începutul narațiunii se războiește pentru o veche jignire pe Dumitru lui Nae, care moare din bătaia primită, după ce în prealabil fusese expus la „stîlpul infamiei“ — chiar această posibilitate, de care un Camil Petrescu s-ar fi folosit din plin, rămîne nefructificată.

„Mișcarea“ — despre care G. Călinescu dăduse în *Bietul Ioanide* o primă versiune, cam corsicană (romanul nu e de altfel pe placul lui Marin Preda, care-l socotește minat de estetism) — are parte în *Delirul* de o prezentare s-ar putea spune prea circumspectă, poate și din credința că documentele folosite vorbesc de la sine.

Iată însă că în același articol din *Imposibila întoarcere*, cuprinzînd aprecieri despre G. Călinescu romancier, dau și peste această judecată de-a binelea nebinevoitoare: „Desigur, dacă tribulațiile bietului Ioanide ar fi fost descrise realist de către creatorul lui, n-aș fi fost atît de rău impresionat de acest roman (*Scrinul negru*). În carte, lui Ioanide i se deschid toate ușile...“ (subl. ns.). Și ceva mai încolo:

ridicule, prin ideea de demonstrație care le animă“. Cuvinte profetice! Căci, iată, Ștefan Păul — al lui Parizianu — june abia ieșit din adolescență, este chiar bietul Ioanide din reproșurile lui Marin Preda! Bineînțeles, presupunând că autorul *Delirului* nu pune la îndoială însăși identitatea estetică a lui Ioanide, statutul său de erou, și că ceea ce-l nemulțumește e mai mult *neconcordanța* dintre exhibiționismul „n-serios“ sau originalitățile marelui arhitect și ecoul lor social, — după socotința confratelui mai tânăr — disproporționat de pozitiv. Dar o asemenea *neconcordanță* de un soi și mai puțin realist se instalează în chiar miezul romanului *Delirul*, în „tribulațiile“ eroului principal. Împrejurarea nu afectează nici de astădată profund structura și autonomia personajului: Ștefan Paul se conturează ca un ins de sine stătător, credibil și chiar simptomatic. Numai că în jurul lui s-a schimbat pe nesimțite decorul. Eroul se mișcă într-un tărîm parcă vrăjît, tot ce-i iese din gură e primit ca perle de o valoare inestimabilă, iar gesturi care în mod normal ar atrage „poftirea afară“ mai mult sau mai puțin politicoasă (în situațiile în care însăși „poftirea înăuntru“ fusese destul de greu credibilă) devin ocazii pentru veritabile triumfuri. Fermecată, Capitala marilor rechini de presă, a mondenității aristocratice și a generalilor care conduc mari unități, *capitulează* în fața celui mai tânăr cuceritor, absolventul gimnaziului din Pălămida, de care obștea din Siliștea-Glumești se despărțise fără să prindă de veste. În aceste condiții, problema luptei cu dificultățile escaladării nici nu se mai pune. Autorul a hotărît o dată pentru totdeauna pentru eroul său: nu va fi un Rastignac, nu va fi un Pahonțu. Nu va fi — se-nțelege — nici un Niculae Moromete, luptătorul obosit aflat (douăzeci de ani mai târziu) „în refacere“ la Mogoșoaia (*Marele singuratic*). Noul conchistador s-a fixat trainic — din primele mișcări — în inima orașului, în persoana lui, romancierul a văzut înainte de orice un biruitor prin puterea seducției, un victorios al darurilor temperamentului. Și ale spiritului, pare a ne îndemna uneori să credem. La drept vorbind o fire mai deosebită „al lui Parizianu“ chiar este, și prin aceasta se distinge de toți eroii ne-săteni ai lui Marin Preda, cu excepția lui Călin Surupăceanu. Ceea ce lipsea — se pare — personajelor de acest fel ale romancierului era tocmai temperamentul, *culoarea* felului lor de a fi. Ceea ce prisoasea la mai toți era *atonie*, o rigiditate, o bătrînicioasă autosupraveghere analitică, prin care Niculae Moromete „acest băiat plin de candoare“ (cum îl califică în gândurile ei pictorița Simina) poate câștiga un campionat al suspicioșilor și posacilor. Dimpotrivă, în *Delirul* spontaneitatea mișcărilor eroului, atît de sever cenzurată în *Risipitorii* și *Marele singuratic*, parțial redobîndită în *Intrusul*, capătă cîmp liber de exprimare, probabil și datorită schimbărilor de regim epic; romanul de acțiune, evenimental (cum ar spune un critic de școală nouă) ia locul romanului pozițional, de reflecție și dezbateri, de școală nouă puține, inventate ad-hoc și cam trudnic. Sigur este că în contact brusc cu marele oraș și cu o istorie răscolită, al lui Parizianu își dezvăluie tot rudimentele lui țărănești, precum și un gen de infantilism alcătuit din reacții smucite, formule repetate pînă la exasperare („pe ce te ba-

opac la înțelesuri, alternînd cu altele, de trezie a spiritului, cînd devine sarcastic, rînjitor, chiar rău.

Acesta e — ca să spun așa — personajul *planului de jos*. Tot ce se spune despre el poartă accentul autenticității, și în special preistoria sătească a eroului, agitat de o stare de spirit contradictorie, împărțit între chemările satului (Eros lucrînd cu farmecele lui nu lipsește) și respingerea lui violentă, aceasta din urmă hrănită și de statutul minimalizant ce i se rezervase în conștiința obștei, indică o natură potențial promițătoare, deocamdată comună, acordată la fondul principal al experiențelor rusticane. Aceeași impresie de autentic o stîrnește existența orășeană a eroului, orîddecîteori sînt reperate atingerile lui cu lumea și orizontul locului de baștină. Precaritatea acestor raporturi întemeiate pe complexe sociale ale eroilor, gelozie, invidie, spirit de revanșă (s-ar spune că întîlnirile lui Ștefan cu verii tatălui său, Paraschiv, Nilă, Achim, echivalează cu un fel de cîntar oficial al succesorilor), coboară desigur personajul pînă la nivelul unor mișcări vermiculare, pentru roman ele sînt însă nu mai puțin prilejuri de a întîlni viața în expresiile ei necontrafăcute. Această zonă a romanului e și o excelentă frescă social-morală, care conține, ca toate frescele, necesara etalare de spețe și de diferențe graduale. Implantarea orășenească a lui Paraschiv, muncitorul setebist, ia forme mic-burghize conviețuînd cu manifestări anarhic-proletariene, Nilă, împăciuitoar și șters, evoluează spre condiția de slugă la oraș, în timp ce Achim, incipient negustor în Obor, oscilează între suficiența obtuză și un pașnic amoralism. În acest context, Ștefan arată chipul unui parvenit fără parvenire, purtat de aripa șansei.

Mai greu de explicat sînt apariția și mai ales vocația vieții spirituale — *planul de sus* — la acest erou pornit cu naturalețe de la treapta quasi-vegetativă a existenței sale și întorcîndu-se fără dificultate la ea. Scriitorul pare a ne garanta un trecut încărcat de lecturi și experiențe culturale la eroul său, printre care și o asiduă activitate de gazetar precoce la o foaie teleormăneană, în puținii ani gimnaziali la Pălămida. Dar oricît credit i-am acorda autorului, distanța rămîne prea mare între gesticulația nepretențioasă, plebeiană a eroului și limbajul saturat de deprinderi cărțurărești pe care-l folosește. Spre salvarea lui, neajunsul e mai puțin al lui Ștefan Paul, cît mai ales — fapt verificat — al lui Marin Preda, inclinat, cam de la *Risipitorii* încoace, să atribue cînd și cînd eroilor săi școliți un fel de a vorbi sentențios-pedant care seamănă cu vorbirea adevărată ca o sonată cu un exercițiu „scolastic” din metoda de vioară. Pentru exemplificare ofer două eșantioane dintr-o discuție pe miriște purtată de al lu’ Parizianu cu ruda sa Nicolae Moromete, acesta, cu patru ani mai tînăr (are 15 ani) și cu o clasă gimnazială mai puțin: „Ești prea vesel pentru situația în care te afli, îl avertizează al lu’ Parizianu. (...) Ești cînd prea vesel, cînd prea ironic, continuă el. Te consideri «*au-dessus de la mêlée*» și taxezi lumea cu risete batjocoritoare, fie cu un zîmbet ironic din umbră...” Cuvinte la care răspunsul lui Nicolae, în aceeași manieră, nu se lasă așteptat: „Si ce ce ocazie, nise Nicolae, și devenit tu, cît de filosof?” Și ce nise

Mica polemică ne edifică asupra faptului că aspectele ce țin de conduita intelectual-morală atribuită de autor personajelor sale sînt tratate și azi într-un spirit prea devălmaș, autorul negăsind încă plăcerea de a descoperi echivalentul în nuanțe expresive de articulare pentru deprinderile individuale ale reflecției și nevoii de comunicare.

Epica mai susținută ar putea înviora — după socotința mea — și acest loc unde cam de multă vreme nu s-a întîmplat nimic. „...Am uitat să mai povestesc“ — constată undeva cel ce-a scris *O adunare liniștită*. Dacă prin *a povesti* înțelegem mai multă narație, atunci *Delirul* — pe lângă atîtea demnități — ar putea constitui indiciul recis-tigării unei vechi și prețioase însușiri. Și semnalul retragerii pentru niște obișnuințe care sub numele de *problematizare epică* s-au instalat prea tiranic în scrisul acestui mare prozator al nostru.

CORNEL REGMAN

C ă r ți • O a m e n i • F a p t e

• **STEAUA LA 25 DE ANI**: eveniment marcat nu doar prin impresionantul număr jubiliar, pentru că majoritatea numerelor din ultima perioadă au contribuit, au condus spre acest bilanț prestigios. Elogiile noastre! Și laudele nu sînt aduse doar echilibrului, maturității — cîștiguri ale unor publicații care se disting prin tradiția, prin locul consacrat în marea orchestră; ci unei reviste care și-a păstrat spiritul tînăr în toate căutările, în toate etapele — impunînd un stil, o selecție de valori, un climat. Înnoindu-se și rămînînd ea însăși, participînd la lupte fără a se ilustra în epocă prin invecțivă ori polemică grosieră; purtîndu-și, la un moment dat, singură luptele, împotriva conformismelor și compromisiurilor: se poate spune, într-adevăr, că acești 25 de ani ai revistei *Steaua*, priviți în perspectiva timpului, sînt un „capitol de istorie literară“, o „asumare a tradiției“ și răspunderea pentru această tradiție.

În cuvîntul său la sfertul de veac sărbătorit, Aurel Rău sintetizează, metaforizează, celebrează nostalgic... Sînt trecute în revistă „felurite griji și peripeții ale creșterii, ale primelor încăierări, primelor prietenii, primelor înfrîngeri, primelor ecouri“; dar și acea știință însușită, „măsura afirmării mai mult decît a contestării“, a „inventiei și arhitecturii sumarelor“.

Și tot cu acest prilej sînt pomenite promoțiile scriitoricești — precursorii, întemeietorii, continuatorii — colaboratorii prin spirit și cuvînt la reușita acestui număr 12/1974, jubiliar. Număr bogat în poezie și proză bună, în eseuri și critică de ținută, reunind numele a zeci de colaboratori din toate generațiile.

Înainte de a încheia aceste rînduri omagiale (care, apărînd tîrziu, după sărbătoarea revistei, prelungesc ecoul laudelor și îl răsfrîng asupra numerelor ce urmează, cu un plus de prețuire și exigență), țin să amintesc de încă un număr din urmă al revistei clujene, abso-

Napoca, la 1850 de ani de existență în istorie. Toate urările noastre cetății transilvane și revistei sale.

FLORENȚA ALBU

• **DREPTUL LA PERSONALITATE**. — *Enigmatica noblețe*, care sugerează investitura misterioasă a poeziei și nu pe cea logică a eseului, este una dintre cele mai interesante și mai incitante cărți despre poezie ce s-au scris la noi. Ar fi o greșeală s-o considerăm ca pe o carte de critică literară sau chiar de eseistică, cu toate că obiectul ei îl constituie exclusiv literatura. Pentru că nu ne aflăm decît în fața uneia dintre cele mai sincere mărturisiri despre artă ale unui poet. Culegerea lui Ion Caraion este pînă astăzi una dintre cele mai curajoase și mai orgolioase probe ale felului în care poeții receptează poezia și orice speculații obiective cu privire la psihologia creației și a destinului ei în lumea creatorilor va trebui să țină seama de această mărturie violent subiectivă.

Enigmatica noblețe (Editura Eminescu, 1974) este mai întîi o carte de poeme vag conceptualizate, organizate în jurul unei reacții afective fundamentale. Reacție ce nu mai reprezintă emoția contactului cu cosmosul și existența, ci emoția contactului cu verbul. Pentru poetul cultivat contemporan este un mod fundamental de a-și defini universul. Metapoezie, avînd ca obiect poezia. Ne-am obișnuit atît de mult cu mărturia în proză a receptării noțiunilor, argumentate, întemeiate pe un sistem axiologic relativ ferm, încît recepția poetică a poeziei ne apare ca o noutate șocantă. Ca document psihic, culegerea de poeme în proză cu subiecte literare excepționale. Și nu rarori și ca document estetic. Poemele concepute de el despre poeme au uneori o ciudată frumusețe, fără altă legătură, desigur. cu

transe creatoare, poetul nu poate scrie decât entuziast, în sensul grecesc al cuvântului „enthusiasm”, de răpire divină a minții: „Cu blîndețea unui bătrîn apotheker, Dimov caută fără nerăbdare alifii, pastile, siropuri, tifoane și mente ca să dizolve accentele durerii, intensitatea hidroșenilor, nodului și serpentinele greței, coagularea repulsivului. Un zîmbet echivoc e întrebuițat (compasiv? sceptic?) drept ambalaj. Sfoara e cu mărgele. Sub ea: fantasmale. Din cîntecul înfățișării și aparenței se desprind iluzii, se desprinde înșelarea. Instantanee care se clatină. Pleci cu o părelnicie, cu puțină ceață prin care pișcă năzărimea stelei, pulberea soarelui.”

Afectivitatea manifestă față de obiectul poetic nu poate lipsi. E o condiție acceptată a creației. Entuziasmele și enerziile scriitorului nu trebuie primite și judecate ca mărturie despre valoarea poezilor-obiecte de inspirație. Ele au putere de caracterizare numai pentru Ion Caraion. Și așa cum niciodată admirația unui poet pentru un alt poet nu i-a putut cuceri celui admirat un loc în literatură, nici atacurile negatoare n-au putut desființa pe nimeni. Glorificarea prin injurie este, de altfel, se știe, o formă esențială de reclamă literară. Ion Caraion, care a avut nu o dată ocazia de a medita la destinul scriitorului, știe probabil foarte bine, la nivel rațional, că a încerca să desființezi un poet cu argumente ținînd de vocabular și cu procese de intenție organizate pe citate trunchiate este o acțiune fără șanse de izbîndă. Întrebarea este, însă, ce l-a făcut să treacă peste glasul rațiunii și peste o minimă experiență literară, spre a accepta să ne ofere spectacolul miniei sale? Ce forță l-a făcut să-și asume riscul ridicolului critic, depășindu-și inhibițiile logice? Probabil impulsul de a scrie din nevoia imperioasă de a se exprima, chiar împotriva logicii, nevoie care este chiar definiția actului poetic. Articolele sale despre Maria Banuș și Ioan Alexandru sînt, pentru criticul obișnuit să detecteze defulările expresive prin literatură, unele dintre cele mai limpezi mărturii asupra impasului literar al unui creator.

Spuneam că eseurile lui Ion Caraion își întemeiază valoarea estetică pe reacțiile unui poet în contact cu un alt univers poetic. Și pe capacitatea scriitorului de a-și traduce afectele în logos. A-i lua în serios judecățile de valoare și ierar-

lectual al lui Ion Caraion, nici furiile sale nu sînt altceva decât tot documente lirice. Ceea ce a frapat, însă, a fost sinceritatea expunerii reacțiilor. Și trebuie să recunoaștem că un astfel de curaj al nudității afective nu se poate întemeia decât pe un mare orgoliu. Orgoliu manifest în toate eseurile lui Caraion și care, tocmai el, le dă valoarea de document psihic nefalsificat. Reacție universal și esențial poetică. Atacul împotriva criticii și a criticilor este prima necesitate a creației. Lucru cunoscut, de altfel. Mărturia lui Caraion îl întărește. A ne supăra pe el pentru că-și amintește erori reale sau invențate ale criticii ar însemna să nu-i înțelegem imperativele realizării de sine. A doua condiție a creației: încrederea în sine. Modestia e o reacție socială post-creatoare. N-a fost scriitor care să nu simtă că orice act de creație este și unul de superb orgoliu. Caraion lasă dovadă clară despre orgoliul fecund al poetului: „Cel mai semnificativ poet politic de astăzi? Acela sînt eu. Însă cînd lucrul acesta se va înțelege deplin, atunci despre mine o să se spună: a fost...” Această credință este dreptul și mîngierea poezilor. Să le lăsam dulcele convingeri care le condiționează scrisul. Și să le înregistrăm mărturia cu valoarea psihologică. Pentru că poetul poate face oricite astfel de afirmații, dar nu ne poate impune în nici un fel să subscriem la ele. Deocamdată.

Și, în sfîrșit, poetul își induce febra creatoare prin contact cu cuvîntul organizat în alte universuri artistice. Cînd comunicarea se poate stabili, el își traduce starea de euforie în laude, cînd nu — neagă factorul neexcitant. Cînd incapacitatea de a comunica este deplină, negarea ia forma ironiei, ca în cazul articolului despre Maria Banuș. Cînd incapacitatea de a comunica înseamnă o renunțare la sine — negarea ia forme violente și patetice. Nu-i vom face lui Ion Caraion afrontul de a-i considera inteligența artistică atît de scăzută încît să-i atribuim gîndul ascuns că atacul său la adresa lui Ioan Alexandru îl va desființa pe acesta. Nici afrontul de a-i înscena și lui procese de intenție. Vom considera diatriba împotriva lui Ioan Alexandru ca dovada sinceră a incapacității de a mai comunica cu o anume poezie. Incapacitate recentă, pentru că, acum cîțiva ani (în *Duelul cu crimii*) căile de acces nu păreau închise. Violența reacției este un semn sigur că în lumea interioară a lui

străin, cu iluzia de a le obiectiva și de a se despărți de sine în ipostază alienată. Psihanaliza cunoaște bine acest tip de reacție. Și numai așa ar trebui ea privită: ca document excepțional al funcționării subconștientului unui poet. A o considera la nivelul lucidității intelectuale ar fi o naivitate inadmisibilă pentru un critic care știe ceva despre psihologia creației.

Mircea Zăciu a demonstrat strălucit (în *Tribuna* din 13 febr. 1975) că procedeele poetice ale lui Caraion sînt, de cele mai multe ori, identice cu procedeele incriminate la Ioan Alexandru. Am mai putea adăuga, ici și colo, la lista de exemple culese de Mircea Zăciu, câteva. Dar nu numărul lor are importanță. Ci concluzia demonstrației: similitudinea nu de universoni exprese, ci de structuri poetice dintre Ion Caraion și Ioan Alexandru. În adînc, psihicul celor doi poeți este de aceeași natură, oricît de diferiți ar părea ei prin opțiuni culturale. Și era firesc să se respingă.

„Trăim printre fenomene“ nu este un articol ce poate fi comparat cu cel despre „poezia leneșe“ al lui Ion Barbu. Între Barbu și Arghezi se petrecea o confruntare de arte poetice diferite; Ion Caraion îi impută, în fond, lui Ioan Alexandru că prin superficialitate compromise o artă poetică. O artă poetică pe care Caraion însuși încearcă cu disperare s-o ucidă în el. De aici violența atacului. El nu așteaptă răspuns.

ROXANA SORESCU

● HOGAȘ SAU FARMECUL CONTRASTULUI. — Editura Minerva, în prestigioasa colecție *Arcade*, publică *Amintiri dintr-o călătorie* de C. Hogaș, prin grija criticului Constantin Călin, readucînd în atenție un scriitor pe cît de „liniștit“ pe atît de controversat. Pe drept cuvînt, criticul editor, în postfață, vorbește de „cazul Hogaș“. De ce un caz? În primul rînd, fiindcă autorul *Amintirilor*, deși se bucură de o stimă aproape generală, nu-i comentat cît s-ar cuveni și în spirit contemporan (critica, atît cît este acum, se arată oarecum completentă, convențională); în al doilea rînd, au existat multe divergențe axiologice, în fine, însăși opera sa are fațete poliedrice; încît, evident, destinul literar al lui Hogaș, nu este nici-decum „neted“, cum se pare, ceea ce îndreptățește exprimarea „cazul Hogaș“.

Valoric, pentru Ibrăileanu și E. Lovinescu, Hogaș e un mare poet al naturii primitive. Autorul *Istoriei literaturii române contemporane* îl prețuiește fără rezerve, ca pe un scriitor genuin, în timp ce Vladimir Streinu, întocmitorul unei excelente ediții și al unor studii faimoase, îi reduce proporțiile la nivelul unui „beletrist“, „amator“, iar T. Vianu vorbește de o „vetustate bine întreținută“, de o *personalitate* viguroasă, dar nu și de un *creator* pe măsură; „un diletant superior“, spune G. Călinescu. Pompiliu Constantinescu arată un entuziasm fără surdînă, după cum Ș. Cioculescu vede în Hogaș „un artist nediscutabil“, un clasic, adică un scriitor mare, dar „de pe raftul al doilea“. I. Negoieșcu îl încadrează pe acest „poet autentic“ în familia lui Eminescu, iar Const Ciopraga îl situează între „reprezentanții de seamă ai prozei artistice, în imediata apropiere a marilor clasici“. Noul exeget, Constantin Călin, distinge „doi Hogaș“ — unul al *Amintirilor*, mai palid, altul al ciclului *În munții Neamțului*, mai realizat — și se referă îndeosebi la „primul Hogaș“, dar, în general, se străduie să estompeze culorile prea generos puse citeodată în portretul critic al lui Hogaș și să ofere imaginea unui scriitor de plan secund, fără „o clară identitate modernă“, cu o poetică „nici ea, de mult, uzuală“. A se reține diversitatea punctelor de vedere, exprimate de critici cu orientări diferite.

Dar nici în ceea ce privește natura creației hogașiene nu există un consens. De pildă, E. Lovinescu scrie, primul, despre *clasicismul* ei. El îl numește pe creatorul *Floriceai* un „homerid“ de expresie arică și cu „suflet antic“, a cărui producție „plutește peste rasă și peste timp“. Cei mai mulți comentatori „au văzut“ acest clasicism, nu însă fără a aduce serioase amendări. T. Vianu conchide că toate mijloacele literare îl desemnează ca pe un „clasicist academizant“, în felul lui Odobescu: prin înșeși afirmațiile scriitorului, prin frecvența epitetului general, a comparației dezvoltate, a alegoriei, prin lipsa de individualizare a peisajului. P. Constantinescu stăruie mai cu seamă asupra *clasicismului folcloric* și mai puțin asupra homerismului lui Hogaș. Acest homerism, precizează, la rîndu său, G. Călinescu, „nu e de esență clasică, ci e homerismul *romantic* (s.n.) al lui Victor Hugo, cu aceleași enormități, realisme fantastice și monstrozități“. Într-un articol de surprinzătoare sugestii, din 1945,

care îl leagă unele izbitoare afinități structurale. Elementele clasice — fiindcă există — sunt „unduitoare, labile“ (Const. Ciopraga), sau sunt numai un pretext de a *parodia* și, prin aceasta, de a crea umorul. Parodierea clasicismului nu e oare o atitudine tipic romantică și modernă (Heine, Wieland, Cocteau, Gide)? Dar ceea ce e mai semnificativ e că însuși Hogaș mărturisește: „Nu cred să fi moștenit mare lucru din firea vreunui erou antic...“ Așa că, paradoxal, admiratorul clasicismului e, de fapt, un romantic. „Amantul naturii“ e subiectiv, și dintr-un atare impuls scrie, cum, iarăși, tot el recunoaște. Sunt suficiente motive care să configureze un romantic: „închipuire ne-strunită“ (Hogaș), preferință pentru sublim, înclinarea spre fabulos, grandios, gigantism, gustul reveriei, al feericului și al mirajului, „simțul cosmic, animismul, peisajul, divinizarea naturii, optimismul naturist, propensiunea către teatral și emfatic, tendința către pitoresc, înlocuind exigența constructivă, proprie clasicismului, gustul caricaturii, opus frumuseții regulate și clasice, pasiunea folclorică...“ (Ș. Cioculescu).

Iată-l, dar, pe „monocordul“ Hogaș un clasic, un baroc, un romantic, un realist; un vechi, un modern, un primitiv, un intelectual; un citadin, un rural; un scriitor cu o irepresibilă dispoziție verbală, dar cu o operă redusă cantitativ; „neînzerat cu variații verbale“ (Ș. Cioculescu) și totuși cu „o incontestabilă putere verbală“ (T. Vianu), cu o „limbă mustoasă“ (I. Negoiteșcu); un autor artificial, scriind ca un „profesor“, sau dimpotrivă, un scriitor natural, sincer: umorul său e cînd cărturăresc, cînd țărănesc; are asemănări cu Homer, cu Rabelais, cu Rousseau, cu Creangă, cu Odobescu etc. Un scriitor care dezlănțuie dispute nu-i de mîna a doua. Hogaș e mai degrabă o *sinteză*.

Unei alte probleme de real interes i se consacră studiul lui Constantin Călin: formularea de întrebări în legătură cu resorturile psihice ale activității literare a lui Hogaș. Și în această privință există opinii contradictorii. De ce scrie Hogaș? Întrebare normală în cazul acesta. Primul imbold, recunoscut și de autorul *Amințirilor*, a fost acela al detașării de literatură turistică anterioară. Constantin Călin îl suspectează, într-un fel, de nesinceritate și găsește că adevăratul motiv este nevoia de confesiune, iar *psihologic* scrisul său denotă oroarea de epigonism,

pozitivistă care „a dărîmat templul inimii“. Vl. Streniu spunea că are un „sulfet de orășean cu superstiția literară a Naturii“, iar Șerban Cioculescu găsește că e îndreptătit să-l cenzureze: „Hogaș e un rousseau-ist, prin afinități adînci de temperament, precum și din convingere. Orășenismul său nu e un impediment, ci o condiție a regresului către natură“. În această poziție, Constantin Călin descoperă, pe bună dreptate, un Hogaș mai puțin idilic decît s-a acreditat, un „poet al pustului terifiant“. Cu alte cuvinte, o nouă antinomie, care, încă o dată, ne relevă un Hogaș multivalent, adesea stăpînit de asimetriei moderne.

În sfîrșit, ultima întrebare a postfetei: este Hogaș purtătorul unui *mesaj* care să fie și actual? Răspunsul este afirmativ, dar în dezacord cu afirmația de mai înainte, după care scriitorul „n-are o clară identitate modernă“. Prin pledoaria pentru o morală a naturii Hogaș se sincronizează cu un imperativ al omului din totdeauna. Departate de a fi anacronic, „conu Calistrat“ răspunde sensibilității omului modern, fiind un scriitor viu, „do-vadă că n-am terminat cu aproximațiile și controversesele, în jurul operei lui“ (P. Constantinescu).

C. TRANDAFIR

● POSTUL DE VEGHE AL CRITICII.

— Aceasta consideră Mircea Zăciu că este misiunea scrisului său, de a privi *din afară* creația, de a o apăra sau de a o asedia, ca pe o cetate. Criticul se găsește în *bivouac*, (de aici, numele recentei sale culegeri de articole, Editura Dacia, 1974), scrutînd mișcările cîmpului literar și semnalînd, cînd ceva i se pare a nu fi în ordine, pornind însuși la atac. Desigur, el folosește o metaforă, ușor livrescă, sugerîndu-ne însă o profesie de credință, o *concepție*. Cum notam și altă dată, Mircea Zăciu, preocupat de un larg evantai de probleme, în care ponderea o deține istoria literară, manifestă o vie conștiință a actualității, privind întotdeauna cu ochiul proaspăt al criticului și al sensibilității contemporane. Vorbind în consens cu titlul pe care l-a ales, așa spune că el cunoaște bine punctele nevralgice ale „inamicului“, ca și pozițiile pe care trebuie să le apere, că postul său dispune de o excelentă lunetă critică. Așa se explică spiritul său dinamic, inventiv, curajos, nu o dată ironic, dărîmător de prejudecăți, căci așa se găsește mereu în ofensivă

niile“ care se mai întâmplă din când în când în istoria și publicistica literară, braconajul de inedite, mica și inutila pasiune factologică, infatuarea și ambiția cite unui „modest autor de articole și compilații“, impostura de toate felurile, de la manierismul obscurității în poezie pînă la „funcționalismul“ ce persistă la unele catedre de literatură. Mircea Zăciu nu ezită să afirme că modul cum s-a realizat *Cartea „Convorbirilor literare“* este hibrid și-și orientează tirul ironiei casante spre un volum de memorii, în care informația onestă se însoțește cu banalitatea, exagerarea, inexactitatea. Cel mai adesea, atacurile criticului țintesc în plin, titlurile fiind incitante, explozive (*Născut în... „deranjamente“, Bazaconii, Lada zburătoare sau goana după „postume“*). Dar ce anume apără, care sînt „pozițiile“ unde îi place să se lupte? Ca să rămînem în cadrul convenției metaforice, așa spune: pe toată linia frontului, dar mai ales în acele porțiuni rămase fără suficiență acoperire, unde terenul nu este prea bine cunoscut. Zăciu propune o nouă lectură a lui Slavici, „marele puritan al literaturii române“, a lui Camil Petrescu, în care vede un continuator al spiritului maiorescian, lucid, raționalist, a *Istoriei literaturii române contemporane* de E. Lovinescu, prilej de a medita asupra misiunii dificile a criticului, menit să fixeze valori „în sinul celei mai mari incertitudini“. Dar nu zăbovește aici. Îl atrag zonele pînă mai ieri nedefrișate sau nedefrișate încă, unde mai stăruie obscuritatea sau imaginea falsă. De aceea se alătură ideii de reabilitare a năpăstuitului Aron Densusianu și reinviază figura unui intelectual de rasă ca Vasile Bogrea. De aceea revine așa de frecvent asupra literaturii autentice (se pare, pasiunea criticului), asupra memorialelor de călătorie, a jurnalelor și scrisorilor, descifrîndu-le cu finețe valoarea, pe care unii nu încetează a o contesta împotriva elementarelor evidențe. Într-un limbaj critic de ținută, Zăciu comentează însemnările de călătorie ale lui G. Călinescu, la care descoperă, în planul artei, o adevărată obsesie a Occidentului, repune în circulație uitatul memorial *Rapid Constantinopol-Bioram* de Camil Petrescu, intuiește un personaj balzacian în Al. Davila, văzut în lumina corespondenței sale, se entuziasmează de o necunoscută *Cronică de la Bechet* (cu excesive elogii față de editor). Fascinat de „conversațiunile epistolare“, reconstruie noi portrete ale unor mari scriitori ca Heliade, a cărui corespondență îi apare.

determină pe critic să adopte o atitudine ca și cînd s-ar afla în fața unei opere literare: „Insinuant, posedat, ceremonios, capabil de disimulări și badinaj, stilul lui Heliade construiește adesea arhitecturi baroce care învăluie verbul în decorații savante, potențînd efectul final usturător, în tradiția mării oratorii eclesiastice“. Aceași privire sigură se apleacă asupra scrisorilor trimise de Slavici din Italia, de fapt un jurnal deghizat de călătorie, așa adăuga ca și acelea ale lui Al. Odobescu.

Degajat, cu o plăcută volubilitate intelectuală, dominînd întotdeauna terenul (nctăm totuși o eroare — probabil prin lipsa unui rînd tipografic: atribuirea lucrării *De la misticism la raționalism* de M. Dragomirescu lui H. Samielevici, p. 76), cu un spirit iscoditor și inventiv. Mircea Zăciu evoluează tot mai vizibil de la „articolul“, „studiul“ de istorie literară la eseu, pe care-l cultivă în substanță și-l mînuiește cu tot mai multă îndemînare. Este arma lui cu un tir foarte mobil și adesea cu bătaie lungă.

AL. SÂNDULESCU

• RESURECȚIA FABULOSULUI. —

Barbu Cioculescu pare mai mult a sugera decît a trăi poezia. *Poemiile* sale (Editura Eminescu, 1974) sînt spuse într-o manieră colocvială, familiară chiar, pe un ton mai totdeauna nepăsător și voios. Cu schimbări de ritmuri sau numai deplasări de accente neașteptate, cu jocuri de cuvinte, poante, mici „ștrengării“ verbale, versurile lui au un aer fantezist. Nici cînd textul se anunță sever, impresia nu se modifică. O întrebare, un scurt comentariu, o simplă bănuială strecurată neglijent, evită solemnizarea, în genere atitudinea patetică. O evocare precum aceea a cavalerilor traci, din poezia cu același nume, se deapănă serios pînă către final, cînd intervenția bruscă a autorului în propria sa relatare insinuează o notă de distanțare și de îndoială cu privire la autenticitatea obiectului: „Ascult pe scări de tremur cum se-adună / Și cum se surpă vîntul de milenii / Șterse pe-aceste gresii, ca să văd la chip, / Desfluturați din mantie oștenii / Cu ochii din bob de nisip!... / Dați-mi numele lor să vă zic: / Săltat-au din carne de stîncă / Ori trec cite doi înzăuați sub portic?“ Sub plăcerea ludică, dincolo de privirea lucidă și surîsul complice, se ascunde însă o sensibilitate pentru mirajele vîntului, pentru

tru dimensiunea grandioasă a fantomelor lui. Așa cum simte marea în București și iarna în plină vară, poetul tresaltă cu fioruri în pulberea timpurilor eroice, își încurcă urmele în imperiul basmelor, arătându-se dispus să-și piardă chiar identitatea, conștiința de sine, dacă aceasta este condiția iluzionării lirice. Inclinația nu se transformă în realitate. Barbu Cioculescu rămâne, orice ar face, stăpîn pe regulile jocului și tentativele de ridicare a autocontrolului nu pot să ne păcălească. Cel mult înțelegem puterea pe care o exercită asupra-i nostalgia după asemenea stări, eventual durerea lui secretă de a nu-și atinge țelul rîvnit. Nu mai puțin însă ne leagă farmecul șovăielilor între ficțiune și realitate, împărțirea sa între prezentul prozaic și trecutul prezumat fabulos, între visare și observație. Interdicția miraculosului este de altfel recunoscută: „Căutam pe zăpadă scînteii albastre și roșii. / Nu, niciodată peștera nu s-a deschis. / N-am pătruns. Vai, mi-am zis, este / Numai un vis sau poate nu-mi doresc îndeajuns. / Atunci de ce, pentru ce, și de unde / Arde peștera și inima mea îi răspunde?“ Insoțit de sentimentul acestui refuz, dar continuînd să aspire la universul fabulos în care numai copilul, omul naturii și eroii au acces, Barbu Cioculescu își readuce funcția poetică la relatarea „din afară“ a basmului neîntrerupt cu care se confundă existența. Rol deliberat modest, condiționînd o poezie al cărei caracter minor nu anulează fluenta narațiunii, și dezinvoltura, luînd adeseori forma grației, asociînd imagini desfășurate cu implicații din simbolurile tradiționale. Subliniem încă o dată că ceea ce îl singularizează pe Barbu Cioculescu în cadrul unei interpretări comune aitor poeți — resurrecția fabulosului — este doar punctul de plecare, încercarea ca atare de suscitare a unei lumi vechi, dar niciodată dominante pînă la dispariția cotidianului. De aceea, puterile stihiale — ploaia, ninsoarea, vîntul, elementele cosmice — soarele și luna, stelele, pădurea și fauna, sau fapăturile mitice convocate nu au relief plastic ori încercătură de sensuri obscure, solomonare, proprii unor mari construcții ale imaginației. Cele mai personale incursiuni în zonele fanteziei poetului, de ins cu năzuința realizării neîmplinite, se conservă direct ori aluziv și umoristic. E cazul *Blăniî de himeră*, aproape o parodie a Olimpului: „Cu talpa lui groasă prin lăptuci și marule / Trase făgașe cascadorul Hercule, / Zorzor de lănci, de scule, de arcuiri și săbii, / Jos spre co-

soare-digeră, / Însă eu, îndrăzneț în blana mea de himeră, / În neagra mea piază, simțeam cum îngheț / Prin gerul de iulie, în luna de-amiază“.

● POEZIE ȘI FERVOARE. — Dan Verona este și el un nostalgic după vremea mitică (*Zodia mășimului*, Cartea Românească, 1974). Poetul manifestă regretul blagian (din imnurile întristate către Pan), ba chiar deplînge de-a dreptul țînutul Greciei, văzut ca un tărîm divin îngropat, uitat chiar de natura lui, simbolizată de măslîn: „La ce adîncime, măslinule, e disperarea / sub frumoasa Grecie?“ Acordurile elegiace nu scaldă numai țărmurile Eladei. Lira suspină după timpul lui Orfeu tracul, ba chiar — investiție de poet — după evul Parnasului dacic, în ale cărui grădini umbla tot cîntărețul Euridiceii, și nimeni nu era „străin de lucrările poeziei“, inclusiv voievozii, ale căror umbre „așteaptă vatra Cîntărilor“. Regretul dispariției epocilor de consonanță între om și lumea plămăuirilor sale, lumea adorației altarelor poeziei înglobează și soarta cîntărețului, rămas de atunci rupt de menirea sa originară: cîndva universul era văzut ca lăcaș al sacralului, al inspirației, ori cel puțin ca zonă de transparență a sufletului, ca oglindă de răsfrîngere a cerului, cer populat de fapăturile nemuritoare ale spiritului. De unde, circulația tipului de poet damnat, de paria: „Nu mai credem în Poet, nu mai credem în distileriile sale. Ne-am obișnuit / cu poetul care doarme sub poduri. / Cu poetul intrînd pe catedrale de alcool. / Cu poetul rătăcitor / ca o piatră funerară bătută de vînturi. / Mai ales cu viața și cu moartea Poetului ne-am obișnuit: / să mînințe aer, să doarmă cu șobolanii, / și între coastele sale / cu respirația unui crin în moarte: / Veșnicia“. Căinările conștiente, ale „degradării“ poeziei și poetului, o dată cu despărțirea umanității de imaginea ei ideală și intrarea în era pozitivă, cum ar fi spus Auguste Comte, își are o lungă și glorioasă familie de artiști începînd cu Hölderlin (de care vorbea chiar prefațatorul volumului de debut al lui Verona, Al. Paleologu). Dan Verona găsește sau crede a găsi o soluție de depășire a „crizei“ de poezie. Dacă lucrurile s-au golit de plenitudinea conferită de viziunea elenică, ele își pot recăpăta nimbul de strălucire grație considerării lor bizantine. Odele cu accente de slavă pindarică se înalță spre firmament (un firmament de preferință noc-

lă), după ce stăruie în preajma trandafirului sau crinului, a rugului de zmeură, și nu fără a preamări statua și chipul femeii, într-un fel de glorificare a fiecăreia din componentele trupului. Nimic te-restru, nimic fizic în această contemplare absorbită, plină de fervoare, din principiu necarnală, împinsă pînă acolo unde viața și moartea se topesc într-un abur, într-o respirație unică. Respirația spiritului care, în spirala ei atotcuprinzătoare, destramă contururile lucrurilor, hotarele dintre regnuri. Totul se vrea ascensiune, acces la un imperiu al eternului, al idealului, fie el cît de dificil de cucerit, ba chiar prețul plătit trebuie să fie cel mai greu. Înălțarea deasupra condiției umane reclamă o asceză a sentimentelor, o purificare a ființei care, însă, odată obținută, dă naștere unei eforturi limpezii, clarvăzătoare. Stare de extaz, desigur, care nu se poate exprima decît prin cînt și plîns laolaltă, prin amestecuri diafane de lumini și umbre și printr-o disponibilitate a întregii făpturi pentru o singură iradiazăție afectivă : o iubire dantescă, esențializată, cultivîndu-se pe sine însăși deapururi. Poemele de autentică fervoare, formele originare ale acestor noi psalmi sînt însă rare (*Țărîna și crinul*, *A doua strigare a poetului*, *În umbra paradisului*). De obicei, o gestică hieratică elaborată, o pantomimă întreruptă la răstimpuri de vocea poetului, care, prin interpelații, suspine sau clamări, vrea să compenseze litania mișcărilor. Hölderlinismul lui Dan Verona abia așteaptă să se realizeze.

MIHAIL PETROVEANU

• **ÎN NUMELE TERREI!** — Ceea ce scrie Ioan Grigorescu nu este nici literatură de călătorie, nici reportaj propriu zis, nici literatură document, deși toți acești termeni îți vin în minte nu fără oarecari justificări. După cum lectura scri-sului său nu este tocmai un prilej de răs-făț al ceasurilor de tihnă, ci mai ales unul de reflecție și îngrijorare.

Călătorind cu gravitate prin lume, „prin-tre“ lucruri și nu deasupra lor, iubind pămîntul și oamenii, autorul nu se sfiește de la niște îndreptățite rechizitorii îndreptate împotriva conștientelor sau in-conștientelor rele săvîrșite de mintea și mina omului. În *Paradisul murdar* (Car-tea Românească, 1974) vibrează în peste trei sute de pagini protestul autorului împotriva degradării planetei noastre, să-vîrșite în numele progresului.

rie (firește din necunoaștere) ca : poluare, degradarea mediului înconjurător, moar-tea animalelor, dispariția unor specii de plante, gunoaiele, moartea statuiilor, dări-marea vestigiilor altor civilizații, capătă aici prin minuția dovezilor și prin patosul poetic al accentelor de disperată alarmă, proporțiile halucinante ale unor ne-norociri incredibile. Cu toate acestea, ni-mic mai adevărat ca realitățile comu-nicate în acest periplu temerar și convin-gător.

„Anticînturile“ lui Ioan Grigorescu și-au propus și reușesc să producă crispare și neliniște. Pentru că pămîntul acesta, cîntat de poeți și cutreierat de visele celor ce nu l-au bătut prea des cu piciorul de la un cap la altul, moare în fiecare zi cîte puțin, parcă pregătindu-se să moară definitiv. Deși mii de savanți de pretu-tindeni se frămîntă și caută soluții de sal-vare, *boala* există și se manifestă în ci-teva ipostaze : boala adîncurilor (infesta-rea mărilor, oceanelor și fluviilor), boala văzduhului (atmosfera în care se aruncă zilnic tone de otrăvuri), boala copacilor și a florilor (modificări ale solului care distrug specii întregi de plante), boala vie-țărilor (proliferări sau extincții datorate ruperii echilibrului dintre specii, prin cul-tivarea unora în dauna altora), boala va-selor care se scufundă sau pier, boala unor zone devenite terenuri de experien-țe nucleare, bolile sufletului care uneori nu știe să se apropie de artă.

Ochiul și mintea iscoditoare nu alunecă pe scoarța aparent fără cusur a acestor lucruri ci pătrunde cu obstinație în miezul lor în căutarea cauzelor, înarmîndu-se cu date nu numai probante ci și umilitoare pentru un secol al progresu-lui incontestabil. Cu cîteva secole în urmă oamenii voiau să distrugă mașinile pen-tru că acestea le furau dreptul la muncă. Astăzi omul și-a dat seama că, de o bună bucată de vreme, din grabă și din nechib-zuință, el, care a declanșat miracolul teh-nologic și a pășit pe Lună, a distrus me-reu cîte ceva din Natură, de fapt din propriul său spațiu vital, în afara căruia nu poate exista și nu se poate bucura de nimic. Și totuși...

Victorios înainte de vreme, din ances-trala luptă cu natura omul înțelege de-abia acum practic și nu doar poetic că trebuie să o ajute și să o îngrijească, nu să o dezechilibreze și să o distrugă. Remușcările nu sînt niciodată tardive. Încercarea de a salva Natura de propria lui intervenție este posibilă doar prin-tr-un consens unanim, printr-o concentra-

relui public; o asemenea carte izbutește să le facă auzite și nu numai atât. Autorul are un condei liric care se mișcă între duritate și duioșie după cum suflul său s-a revoltat sau s-a bucurat. Prin cuvintele lui Ioan Grigorescu continentele sînt mai aproape de ochii noștri, pămîntul întreg capătă un contur afectiv. „Poluarea“ poate crea literatură? Da, mai ales cînd ea riscă să atace sufletele fie prin ignoranță, fie prin neglijență.

Nu de mult, un documentar de televiziune vorbea cu tristețe despre animalele omorîte într-unul din ținuturile Africii. Vocea care ne însoțea era a lui Paul Scofield. Și m-am gîndit că mi-ar fi plăcut să aud texte de Ioan Grigorescu rostite de glasul tulburător și grav al lui Paul Scofield. Și m-am bucurat încă o dată de frumuseța acestor pagini.

IOANA CREȚULESCU

• O RESTITUȚIE REVELATOARE. — Pentru a nu mai stăruia asupra rostului de maximă utilitate al unor colecții ca *Restitutio* (editura Minerva) și *Restituiri* (editura Dacia), rost, ni se pare, unanim recunoscut, vom spune doar că reeditarea lui Radu Ionescu se dovedește printre cele mai revelatoare. Cunoscut mai cu seamă prin interesantul său articol premaiorescian *Principiile criticii* (1861) și prin deschiderea cu totul semnificativă la cele dintîi influențe hegeliene din România, autorul *Cinturilor intime* ni se dezvăluie astăzi sub toate raporturile drept un scriitor de tranziție reprezentativ în intervalul dintre două momente de mare avengură: 1848 și Junimea. Ceea ce surprinde plăcut la Radu Ionescu, distingîndu-l oarecum din seria colegilor săi de generație, o generație din care — de ce să nu recunoaștem? — un Caragiale și-a ales adeseori modelele, iar un sever și rece moralist ca Maiorescu victimele, este vizibila și autentică lui vocație teoretică. Concretizată în poezie sub forma meditației lirice, iar în activitatea publicistică sub aceea a judecăților generale, ea nu produce fără îndoială rezultatele cele mai inedite, dar reține și astăzi prin pasiunea discursului intelectual, identifiabil printr-o destul de marcată claritate a expresiei, dincolo de entuziasmul și ardoreea cam venturianești pe care le avea de pildă și un C. A. Rosetti, comilitonul liberal al lui Radu Ionescu și pînă la un

Premaiorescianismul autorului *Principiilor criticii* e real și ține în materie estetică de sursa hegeliană comună. Interesant e însă a-l putea descoperi și în privința stilului polemic, cu diferența, evident subînțeleasă, dintre un simplu precursor și un urmaș de remarcabilă valoare. Temperamentului echilibrat al lui Maiorescu, tînărul Radu Ionescu i-a răspuns printr-o altă formulă sufletească, iar conservatorismului principal al aceuia printr-un liberalism activ și generos.

Ediția, îngrijită cu admirabilă devoțiune și cu atență probitate de Dumitru Bălăeț, ni se pare a întruni condițiile unei echilibrate reproduceri de text din secolul trecut, evitînd deopotrivă pedanteria prea greoaiei ediții „critice“ și nonșalanța diletantă a unor improvizaatori. O introducere sobră și totuși cuprinzătoare, completată printr-un capitol de note și comentarii cu rigoare științifică completează fericit această ediție.

FLORIN MIHĂILESCU

! • ROMANUL UNUI ORAȘ. — *Orașul pierdut în ceață* de Méliusz József, roman apărut în traducere românească în 1974 la Editura Kriterion, a fost scris în epoca interbelică, la distanță de cîțiva ani de alte cărți ale unor autori maghiari din România care au în focarul lor experiențe capitale din prima conflagrație mondială: *Mănăstirea neagră*, de Kuncz Aladár și *Garnizoana roșie* de Márkovitz Rodion. Toate trei sînt cărți de memorii: Kuncz și Márkovitz evocă anii de captivitate (franceză ori siberiană), Méliusz, copilăria și adolescența sa într-un oraș ca Timișoara, cu trei naționalități aflate în raporturi tipice față de monarhia bicefală K.u.K. răposată la frontiera unei epoci (nu s-a spus, pe drept, că secolul XIX s-a născut mai devreme, o dată cu revoluția franceză, și a expirat mai tîrziu, mistuit pe rugul universal din 1914?). Așadar o carte a războiului, văzut prin ochii unui copil, secundat de observațiile discrete ale adultului. S-a reposedat pe nedrept această maturitate: cum rămîne atunci cu aprecierea „Cuvintelor“ lui Sartre, pronunțate de eroul-copil, cu tot veninul autorului matur?

A scrie memorii înseamnă mai mult decît întocmirea unui frumos album de poze de familie ori de instantanee ale evenimentelor, faptul implică și judecarea lor. Méliusz József își dă în romanul

provenit din pătura funcționarească, de „beamteri“, atașat însă de tinăr cauzei populare, el se desparte de trecut nu rîzînd, ci acuzîndu-l, satirizîndu-l pînă la grotesc. Nici pîrînții, nici unchii, nici pătura mai marilor ori mai mărunților profitori, civili ori militari, clerici ori mireni, nu sînt cruțați în paginile cărții. Iar dacă ne-am imagina epoca descrisă ca o medalie comemorativă, atunci Méliusz își fixează privirile fără menajamente asupra reversului ei. Așadar: demistificarea idilismului domestic; demascarea iluzoriei solidarității între rudele bogate și neamurile sărace din aceeași încrengătură, ultimele lăsate să moară de foame și de boală; smulgerea măștii de pe fața demnității burghezilor, la schimbarea succesivă a stăpînilor, versatilitatea lor fardată cu tot soiul de argumente morale; demitizarea, sub toate fețele, a naționalismului exacerbat în acea „temniță a popoarelor“ care a fost imperiul habsburgic, avînd ca deviză chiar „divide et impera“; în fine, drama atît de autentică a copilului care își dă seama cît e de singur între ai săi, și în raport cu „cei-alții“ (remarcabilă, zguduitoare chiar, scena în care fetița pe care o iubea îi întoarce spatele). Cartea nu e deci o autobiografie romanțată, ci un roman critic, lucid, cu admirabile scene grotești (chefurile rabelaisiene ale profitorilor) și secvențe de masă cinematografice (decapitarea statuii Mariei Tereza, manifestațiile de stradă, momentele patetice de efemeră victorie a Comunei, în oraș), cu judecăți istorice obiective, cum e aceea asupra Unirii. Penel de pictor, reflecții de moralist, introspecții niciodată grandilocvente, toate aceste calități unifică materialul romanului, uneori prea dispersat în informații de istorie europeană. Pentru aceste însușiri intrinsece ale cărții, prezentate cu finețe și căldură de Adrian Marino în prefața, pentru limba admirabilă a tîlmăcirii semnată de Constantin Olariu, care dă cititorului impresia de a citi o carte scrisă de-a dreptul în românește, *Orașul pierdut în ceață* intră în tezaurul memorialisticii literare și devine carte de referință ori de cîte ori va fi vorba de epoca celui dintîi război mondial. O carte simptomatică și prin odiseea manuscrisului, cu apariția îndelung tîrăgănată — descrisă în „romanul romanului“ — de opacității și rigidității redacționale. Interbelic ca naștere, *Orașul...* lui Méliusz își demonstrează cu atît mai evident modernitatea unghiului inițial de

• DOUA ISTORII ȘI UN SINGUR RAPSOD. — Literatura populară — despre care Argezei se mira, just, că nu-i numită în fond: românească, — constituie încă o fertilă matcă pentru poezia cultă și exemplul lui Paul Tutungiu (*Colinele din țara lui Orfeu*, Cartea Românească, 1974) se înscrie într-o arie complexă de reinterpretări și actualizări folclorice, tendință actuală de mare anvergură. Mai mult, autorul prezentului volum, păstrînd ritmica și speciile poemelor populare, construiește elogii și unor personalități istorice concrete, care au însemnat mult pentru emanciparea neamului și a căror memorie poate fi și așa întreținută. Tutungiu, pe lîngă poeme obișnuite, epode și balade, inserează în volum mai multe eseuri lirice, subiectele acestora, nu tocmai diverse, reconstituind aforistic și metaforic în genere o lume muzeală circumscrisă geo-istoriei Moldovei centrale, fiind uneori un excurs livresc pe urmele lui C. Hogas. Chiar dacă formula nu-l prinde totdeauna pe autor, merită a fi semnalată cutezanța gestului prin care, de altfel, volumul își sporește singularitatea. Insuși Tutungiu precizează demersurile și statutul său: „Eu merg cîteodată pe cîntecul străbun / Din veac în veac, prin pulberi, pînă la plai și stîină, / Îmbrac iară cojocul și buciumul mi-l sun / Pe orizonturi fulmul din suflet să-mi rămînă // Dau semn de pribegie celui mai bun berbec; / E turma prea flămîndă și iarba prea de iască; / Mioara năzdrăvană mă roagă să nu plec / Că voi spăla cu viața-mi o lege ciobănească // Dar mă cobor la munte de fiecare dată / Să mă învingă lama baltagului curată / Sol pur să duc scrisoarea de foc la recea iarbă / Văzduhul peste trupuri stele tîrziu să fiarbă“. Tehnica prozodică, limbajul chiar sînt adesea ale vechilor balade românești, poetul încercînd totuși o sinteză totală prin aceea că, menținîndu-se în spațiul anecdotic atît de știut: cel mioritic și cel sacrificial (legenda meșterului Manole), alături de o trimitere către spațiul, devenit livresc, al *Baltagului* sadovenian, își clădește semnificația finală, mesajul, pe generoasa idee a poetului ca mesager și purtător continuu de făclie, un Ianus fericit că poate să transmită viitorului sensurile profunde ale tradiției cultural-istorice. Trădînd creator imagistica populară, acordată pe necesități noi, poetul alcătuiește uneori fermecătoare tablouri expresioniste: „Ochii vrea numai floufină / Se ceace setea hătrînă / Corbul

în gură / Praful negru-i la genunchi / Bezna-ți urcă în rărunchi...“ Piesa de rezistență a volumului și care, fără exagerări festive, poate figura oricând într-o antologie a versului contemporan, este *Colindul înfrunzitului Ralad*. Anecdotică, prin unele particularități, pare să aparțină vechilor timpuri dacici. Colindul e de fapt un degizat poem în proză, drept care îmi permit să-i destructurez subiectul cu scopul reliefării semnificațiilor sale complexe, generoase: în cetaea Dalar (toate numele proprii, aici, reprezintă anagrame ale acesteia, nu fără rost), regele Arald dispune osîndirea și moartea prin spînzurătoare a lui Ralad. Înaintea execuției, revine asupra deciziei și dispune ca pedeapsa să se rezume la moartea treptată a eroului, acesta devenind un „spînzurat-nespînzurat“. Unde la început, o atare ambiguitate vădește cruzimea regală, ulterior, ea se arată rodnică, butucul spînzurătorii înfrunzit treptat, prinzînd viață, rădăcini, turnînd speranță în coșmarul osînditului. Apoi, din neantul cîmpurilor goale dimprejur, se ivește tînăra femeie Drală care, conform legilor nescrise, cerîndu-l de bărbat pe Ralad îl scapă totodată de la moarte. Numai că bărbatul este acum un copac, el viețuiește deci în regim vegetal; femeia își acordă destinul, din împreunarea lor simbolică rezultă un continuum de urmași, o adevărată pădure, ce va înspăimînta și, simultan, pedepsi pe crutul rege, venit peste ani la fața locului, cu garda sa, pentru a inspecta situația condamnatului. În clipa cînd regele își manifestă violența cerînd spînzurarea „clasică“ a osînditului, atunci el și întreaga sa escortă se preschimbă în făpturi vegetale, destinul răzbuînd astfel condiția „spînzurat-nespînzuratului“ Ralad.

MIRCEA CONSTANTINESCU

● DESPRE „ASEMĂNĂTORISM“. — Într-un cursiv din *România liberă*, programatic intitulat *Educație perpetuă*, Mihnea Gheorghiu atrăgea atenția asupra unui adevăr fundamental: „Calitatea și cantitatea muncii omului modern depind de suma și calitatea informațiilor pe care le primește și le fructifică“. Iată un adevăr atît de adînc, încît poate fi simțitor lărgit, permițîndu-ne să adăugăm: o dată cu calitatea și cantitatea muncii, e vorba și de calitatea și cantitatea întregii vieți a omului modern, în...

artele și se bucură de ele, de „uzufructul“ lor prin opere deopotrivă informaționale, educative și estetic desfătătoare. Devine limpede, astfel, că în amplul concept de „educație perpetuă“ intră, ca parte componentă și inseparabilă, și educația estetică, formarea — *în marele public* — a unui gust artistic din ce în ce mai sigur și mai rafinat.

Problema e veche și, se știe, posibil de rezolvat doar în timp. Totodată, însă, problema e complexă. Pentru că, din punct de vedere al educației estetice, omul contemporan are nu un singur, ci doi „inamici numărul unu“: alături de ignoranță, cu puteri și efecte cel puțin egale, stă prostul gust (sau falsa educație estetică, sau confundarea unor presu-puse valori cu valorile reale etc.)

Pe ce se întemeiază prostul gust, răspîndirea și trăinicia lui? Dintre multiplele cauze de ordin filozofic, social, cultural, economic etc., ne vom opri la două prejudecăți curente cu privire la opera de artă, fie că e vorba de poezia lirică sau de proza narativă, fie de pictură sau sculptură, de teatru sau de cinematograf și, de ce nu? de muzică. Prima este prejudecata *asemănării*, de amprentă naturalistă: un portret pe pînză sau pe hîrtie fotografică trebuie întii de toate să semene, mai mult sau mai puțin leit, cu modelul, privitorul pendulînd deobicei între exclamația entuziastă: „O, ce asemănare perfectă!“ și exclamația dezamăgită: „Vai, dar nu seamănă deloc!“ Judecățile de acest fel sau prejudecățile se extind la personajele istorice sau literare (eroi ai unor opere literare celebre): „Dar nu așa era împăratul Traian sau Mihai Viteazul sau Danton sau Ana Karenina etc. cum îl înfățișează cîneștul cutare sau cutare romancier sau dramaturg!“ Și fiecare dintre noi compară rezultatul artistic cu propria zestre de informații, lecturi, meditații, imaginație. Dacă personajele și situațiile sînt actuale, criteriul asemănării — fără reazimul unor modele, al unor figuri pre-elaborate într-un fel — devine mai elastic. Se spune: „Cam așa se întîmplă și la noi. Cunoșc eu un caz...“ sau: „Asta e imposibil să se întîmple! E ca-n filme sau ca la teatru etc.“ Aici, condiția asemănării (care nu trebuie confundată, conceptual cu analogia) se apropie întrucîtva de aceea a verosimilului aristotelic (ceea ce s-a întîmplat în realitate, dar e neverosimil în artă și, invers, ceea ce nu s-a întîmplat în realitate, dar în schimb se poate verifica în opera de artă).

și își acceptă, instinctiv, componenta dialectică, aproape antinomică: nu chiar abstracționismul, dar, oricum, un fel de nevoie de a corecta și uneori de a idealiza, de a „polei“ natura, viața, realitatea, lumea interioară și exterioară. În tradiția culturii noastre, această componentă nu este alta decât *sămănătorismul*, în accepția sa de „utopie ruralizantă“, de exaltare sentimentalistă a unor trăsături (presupus ori efectiv pozitive) și de irațională trecere sub tăcere a altora (presupus ori efectiv negative). Avem, în acest de-al doilea caz, mascată, și judecata potrivit căreia arta nu trebuie să se ocupe de realitate (mai ales de cea imediată, de actualitate) sau simplista, rudimentara locuțiune de tipul „viața nu-i artă“ sau „arta nu-i viață“, în sens anistoric, misticizant.

Așadar, două impulsuri, două atitudini aparent contradictorii se întilnesc și se contopesc pînă la urmă într-o singură noțiune (estetică) pe care am defini-o ca fiind *asemănătoristă* (cuvînt compus din asemănare + sămănătorism). E un termen, credem, destul de cuprinzător și de sintetic, situîndu-se pe un făgaș oarecum paralel, dar subaltern și alterat, în raport cu definiția științifică a operei de artă, socotită o nouă sinteză de fenomen și esență, de singular și universal în zona particularului, ca zonă centrală a esteticii.

Dacă ar trebui să găsim un corespondent străin, european, al *asemănătorismului*, acesta ar putea fi așa-numitul *kitsch*, termen lansat în Germania încă pe timpul lui Bismarck, dar provenit din englezescul *sketch*, schiță, și care desemnează tocmai lipsa de gust, în general, și lipsa de gust în domeniul artei, în special.

Așa cum s-a constatat, multitudinea și varietatea de manifestări — înfinitezimal nuanțate — de *kitsch*, de la cel mai banal (de exemplu: binecunoscutul potret al țigăncii cu sîinii goi, atîrnat în atîtea case!), pînă la cel „de lux“ (de exemplu: filmul *Un bărbat și o femeie* a fost considerat pe drept cuvînt un model, un prototip al *kitschului de lux*), — tot așa și produsele *asemănătoriste* pot să înregistreze și înregistrează nenumărate lente și nuanțe, menite să justifice aceeași greșită preferință pentru inautenticitatea artistică sau, mai precis, pentru tabla poleită luat drept aur. Exemplele, firește, se pretează la o asiduă multiplicare. Deocamdată, însă, ne-a interesat fenomenul și esența sa iluzionistă, veleită, semidoctă

nu poate fi de tip autodidactic, ci sistematică, inserată organic în procesul învățămîntului de stat. Dacă din școlile generale, din licee — și să nu uităm că generalizarea învățămîntului obligatoriu de 12 ani e un mecanism deja declanșat — vor ieși absolvenți sau bacalaureați fie cu gusturi *asemănătoriste* fie doar neînarmați, teoretic și practic, în fața *asemănătorismului*, îi va veni foarte greu societății noastre, oricît de educaționale, să înlătore ceea ce un filozof al culturii considera că este „un gust stupid, incredibil de rezistent“.

Educația e în stare să înfrîngă rezistența oricărei flore *asemănătoriste*, prin mijloacele informaționale (mass-media, cultura de masă etc.), dar mai presus de toate prin școală, începînd cu liceul și terminînd cu universitatea.

FLORIAN POTRA

● L. GĂLDI. — Cînd în urmă cu un an și mai bine făceam popas la Budapesta, unul dintre primele mele gînduri îl viza pe Ládislau Gáldi. Eminentul cercetător maghiar mă invitase mai demult să-l vizitez la Institutul de literatură. Acolo am aflat că e grav bolnav și că urmează să se opereze... Din nefericire, intervenția nu l-a putut salva. Se implinește astfel anul de cînd reputatul romanist și unul din cei mai pertinenti exegeți de dincolo de hotarele țării ai literaturii noastre și-a încetat activitatea.

Ládislau Gáldi a debutat în 1934 cu volumul de versuri *A szomjúság balladája* (Balada setei) imprimat la Arad. Din 1935 se consacră studiilor literare. Nu întîmplător în același an publică o succintă cercetare relativă la istoria literaturii române, preocupare care de-atunci îl solicită neabătut. Chiar în perioada studiilor italiene, încheiate la Roma cu o specializare în filologie romanică, Gáldi manifestă cel mai acut interes tot pentru scrisul literar românesc. Tipărește atunci (sîntem în anul 1938) *Problemi di geografia linguistica nel rumeno del settecento*. Întors la Budapesta, un an mai tîrziu, încheie studiul *Les mots d'origine néogrecque en roumain à l'époque des Phanariotes*.

Îl vedem în timpul războiului refuzînd să se lase antrenat de valul șovin. În semn de fidelitate față de spațiul spiritual al investigațiilor sale anterioare, dar și de

tanta contribuție documentară *Poezia română din Ungaria în jumătatea a doua a secolului trecut*.

L-am cunoscut pasionat de versul eminescian și profund convins că prin dimensiunile lirismului, ca și prin adâncimea de cugetare, Eminescu este unul dintre primii poeți moderni. Punctul acesta de vedere Găldi l-a formulat încă din 1936 când, în colecția condusă de Leca Morariu, comunică eruditele considerații privind *Geneza sonetului „Veneția”*. N-a încetat de-atunci să îmbogățească sfera punctelor de vedere și a izvoarelor eminescologice. Referirile la el sînt tot mai dese, indiciu că notele sale au o valoare ratificată pentru a fi date în circulație. Din 1961 se dedică în mare măsură poeziei eminesciene, mai întii cu o încercare fragmentară, *Les variétés expressives de l'hendécasyllabe dans la poésie de Michel Eminescu*, iar în 1964 cu vasta monografie *Stilul poetic al lui Mihai Eminescu*, tipărit la Editura Academiei R.S.R. Savantul maghiar nu întîrzie să întregască întinsa construcție dedicată romantismului eminescian cu o sumă de observații asupra prozei ritmice a autorului *Cezarei*. Trebuie, de asemenea, menționată și teza sa de doctorat, *Introducere în istoria versului românesc*. În prelungirea aceleiași opțiuni științifice și afective, Găldi dă în 1972 o nouă și prețioasă contribuție la istoria prozodiei românești cu volumul *La prosodie de Lucian Blaga*, Budapest, Akademiai Kiadó, 207 p.

Nu e fără semnificație faptul că toate lucrările sale au bogate mențiuni de lectură, aparatul critic sînd mărturie că cercetătorul se păstra la curent cu orice noutate, știind să culegă pe cele direct relevante, cît și pe cele complementare cu obiectivele propriului șantier.

Personalitatea lui Ládislau Găldi rămîne intim legată de progresul istoriei noastre literare. Valoroasele lui studii analitice ni l-au apropiat pentru totdeauna.

HENRI ZALIS

● **MIRAJUL ORIENTULUI.** — Orientul a exercitat și continuă să exercite încă o fascinație asupra anumitor spirite europene. Lucian Blaga vorbea de „nostalgia indică” a unor mari scriitori români, așa cum pentru marile personalități germane sublinia „nostalgia italică”.

întreagă literatură a amplificat „misterele” acestor țări și popoare cu o cultură și civilizație străine cîndva de mentalitatea europeană, stîrnind ca tot ceea ce este exotic, un interes deosebit.

După reușita prezentare a lui Sergiu Al.-George, *Filosofia indiană în texte*, apărută în urmă cu cîțiva ani, Editura Științifică inaugurează seria „Bibliotheca orientalis” cu *Gîndirea egipteană antică în texte*, lucrare care va fi urmată de *Limbă și gîndire în cultura indiană, Gîndirea asiro-babiloniană în texte. Culturile aramaice. Cultura feniciană. Filosofia indiană. Gîndirea africană. Filosofia arabă, ebraică, persană*, toate însoțite de texte.

Constantin Daniel, autorul primei cărți, a ales și tradus textele sapiențiale egiptene, însoțindu-le de un studiu introductiv, de o prezentare a scrierii egiptene și de noțiunile de bază privind transcrierea ei în caractere latine, de o schiță a Egiptului faraonic și un tablou sinoptic al zeităților Egiptului antic, asigurînd astfel cititorilor cunoștințele minime privind acest teritoriu care a dat lumii o cultură și o civilizație proprie.

Fiecare din cele treisprezece grupaje de texte are o substanțială notiță introductivă și note explicative amănunțite. Cît privește importanța textelor publicate, ar fi suficient să amintim *Învățătura lui Ptah-hotep, Povestea țaranului bun de gură sau Învățăturile papirusului Insinger*, ca să ne dăm seama de valoarea antologiei lui Constantin Daniel.

Nu am putea să ne pronunțăm cu privire la traducerile din egipteana veche, dar comparativ cu cele efectuate în alte limbi europene, acestea nu sînt cu nimic mai prejos. Ba am putea spune că sînt, în multe cazuri, mai limpezi și mai nuanțate. Rețin însă atenția cîteva din considerațiile generale introductive, asupra cărora ne vom opri puțin.

Se știe că a existat o controversă privind influența gîndirii orientale asupra celei grecești și prin aceasta asupra întregii filosofii europene. Se crede că problema a fost soluționată deoarece toți marii exegeți ai gîndirii eline au constatat pe baza cercetărilor efectuate că această influență este de importanță redusă. Adică nesemnificativă pentru marile probleme ale filosofiei. În Orientul Apropiat, ce interesează în cazul de față, s-au acumulat o serie de cunoștințe practice, procesul de abstractizare fiind doar incipient. Apoi, în afară de anumite pre-

există în așa-zisa „filosofie“ egipteană nici măcar un singur text filosofic, așa cum au grecii. Pentru că oricât de importante ar fi influențele morale, filosofice înseamnă în primul rând gnoseologie, metafizică, logică. Să comparăm *Organon*-ul lui Aristotel sau *Metafizica* sau oricare dintre dialogurile platonice cu textele, nu neapărat numai cele ale antologiei lui Constantin Daniel, ci cu toate cele existente și ne vom da seama care este realitatea.

Au împrumutat grecii noțiunea „filosofie“ de la egipteni? Să admitem, deși argumentele nu sint convingătoare. În cel mai bun caz am putea admite că noțiunea „safe“ sau „save“ și „sofia“ au eventual o tulpină comună. Dar să-i credem pe lingviști: grecii au împrumutat noțiunea. Acest lucru oare „demonstrează“ cu certitudine influența egipteană asupra gândirii filosofice grecești? Să nu ne jucăm cu cuvintele. De la împrumutarea unui cuvânt pînă la influența certă asupra modalității de gândire este o cale extrem de lungă. Ne asigură Herodot de aceste influențe? Dar același Herodot ne asigură că Pitagora a împrumutat de la egipteni concepția metempsihozei, ceea ce, după cum se știe, este un fals, egiptenii neavînd această credință. Sint ideile lui Pitagora de origine „net“ egipteană? A avut acesta o „repulsie politică“ tot de origine egipteană? Iată afirmații ce s-ar cere demonstrate, ca și legătura stabilită între misterele grecești și cele egiptene. Ar trebui în primul rînd să cunoaștem aceste mistere; or, exegeții operează doar cu presupuneri în acest domeniu atît de gîngas. Ar trebui apoi să cunoaștem „ideile“ lui Pitagora. Dar în stadiul actual al cercetărilor le cunoaștem, așa cum le cunoaștem, pe cele *atribuite* pitagoreicilor. În ceea ce privește „repulsia față de politică“, amintim că pitagoreicii au trebuit să părăsească Crotona tocmai pentru că voiau să instauraze un alt regim politic, sau, mai precis, „să se aperse împotriva instaurării unei tiranii a lui Pitagora“, după cum se exprimă Diogene Laertiu (VIII, 39).

Nu sint oare mai prudente și mai aproape de adevăr afirmațiile: „este probabil că au putut exista la greci împrumuturi în domeniul gândirii prefilosofice, eticii în special“ sau, și mai limpede exprimat: „multe din maximele și preceptele etice comune gândirii egiptene și grecești se pot pune pe seama universalității noțiunii „omane“ afirmată

cele amintite mai sus? Cu ultimele nu putem fi decît de acord. Celelalte ridică mari semne de întrebare, ca și afirmația că în teoria ideilor a lui Platon se „constată“ o influență egipteană. Am dori în orice caz nu presupuneri, nici comentarii, ci *texte* care să demonstreze afirmația. Nu frînturi, propoziții culese din mituri, ci un text încheiat care să fie mărturia de nezdruccinat că „filosofia (așa cum au înțeles-o grecii și după ei întreaga Europă, n.n.) s-a născut în Egipt“, după afirmația făcută cîndva de Isocrate. Textele publicate de Constantin Daniel, importante în ceea ce privește gîndirea egipteană antică, mai ales în latura ei etică — și pentru care trebuie să-i fim recunoscători pentru că le-a tradus din original — nu ne arată acest lucru. Chiar și profesorul Ion Banu, înclinat să descopere idei incipiente privind cunoașterea și ontologia în miturile egiptene, nu vorbește decît de o filosofie „embrionară“. Să păstrăm deci proporțiile și să dăm fiecăreia din gîndiri ceea ce i se cuvine.

ION MAXIM

● NICOLAE BALTAG a plecat înainte de vreme pe drumul fără întoarcere!... L-am cunoscut cu mulți ani în urmă cînd a și colaborat la *Viața Românească*, unde a publicat frumoase articole despre cărți. M-a uimit seriozitatea privirii lui senine, modestia și buna cuviință care-l făceau să nu semene cu mulți din cei de o vîrstă. Era un tînăr blond, subțire ca o trestie, cu o inteligență pătrunzătoare aspirînd către înalt și frumos.

L-am revăzut anul trecut și rămăsese același tînăr subțire ca trestia, cu priviri albastre animate de un foc interior accentuat, cînd se cufunda în el, dar revenea, scuturîndu-se parcă jenat, scuzîndu-se din priviri că și-a părăsit interlocutorul, fie numai și pentru o clipă. Rămăsese același tînăr serios, care nu risipise niciodată vorbele, același om echilibrat așa cum mi se dezvăluise la început, cu ani în urmă. Așa cum îl redescopeream în articolele sale din *Lucăsfărul* sau din *Știința Tineretului*.

O judecată pătrunzătoare, o trăire a textului analizat, o gîndire înaltă, suplă, și întotdeauna grija de a nu jigni pe cineva. Nicolae Baltag știa că artistul, că scriitorul este un om foarte sensibil, se vedea aceasta din tot ceea ce scria. Era al înșurii unul dintre ei. Delicatul

Nicolae Baltag, care din modestie nu-și publicase încă nici un volum, le avea pe amândouă! Sînt puțini, sînt foarte puțini oamenii care nu se dezic pe ei înșiși, oamenii care nu te dezamăgesc! Nicolae Baltag era unul dintre acești puțini...

EUGENIA TUDOR ANTON

● TREI GENERAȚII. — După două decenii de-a lungul cărora a străbătut un complicat itinerar cu îndelungate escale pe aproape toate scenele țării, piesa Luciei Demetrius, *Trei generații*, s-a reîntors în punctul de plecare, ca o navă după o calmă croazieră în largul unor ape familiare, ancorînd jubiliar în rada Teatrului Bulandra. Nici un semn de uzură sau de oboseală: doar echipajul e altul.

Trăinicia unei opere poate fi statistic apreciată după numărul distribuțiilor ce au însuflețit-o, iar faptul că textul a fost cruțat de patina anilor, păstrîndu-și nealterată vitalitatea și eficiența stimulatorie a imaginației, atestă o clasicitate de concepție și de factură, astfel că reluarea lucrării de către teatrul care a lansat-o în urmă cu atîta vreme este egală cu înscrierea ei în repertoriul permanent.

Cum se explică proaspăta receptivitate și interesul cu care a fost primită piesa Luciei Demetrius de noua generație de spectatori? Moravurile denunțate de autoare, urmînd fîgașul buneii tradiții contestate de etică socială marcate de numele prestigioase ale lui Ibsen și Ostrovski, s-au prîmînit aproape complet, atîtea prejudecăți meschine ce minimalizau destinul femeii, supunîndu-l unor tutele discreționare și încătușîndu-l de condițiile materiale ale familiei, au dispărut definitiv. Ar însemna deci că cele trei variante succesive ale opoziției dintre generații au rămas doar cu o valoare de document, fresce de epocă al căror colorit atrage și impresionează. E insuficient însă pentru a motiva reacțiile spontane ale sălii. Explicația ar fi aceea că între timp s-a produs un fel de mutație funcțională în intimitatea operei în raport cu publicul: latura ei satirică, implicită mai înainte și complementară, a dobîndit dintr-odată un relief foarte pronunțat, fără a umbri totuși părțile patetice și, printr-o vie alternanță de elemente afective, piesa care nu se voia nicicum catalogată pre-

permanență actual și dacă unele situații nu au multe contingențe cu lumea noastră, publicul de azi descoperă în firea celor ce le determină, complicîndu-și inutil viața, destule similitudini cu oamenii din proximalul cotidian.

Și încă ceva: protagonistul acțiunii reluate pe trei portative diferite într-o succesiune narativă este în realitate Timpul, prezență ocultă dar pregnantă, veghind riguros la plata tuturor scadențelor existenței, erou de mare anvergură și cheie de boltă a multor substanțiale construcții epice.

Față de spectacolul de debut, cel din stagiunea în curs se remarcă printr-o mai apăsată conturare a scenelor de comedie, cu tot respectul cuvenit însă seriozității temei, și printr-o evoluție mai lentă (regizor Petre Popescu). Distribuția inițială cuprindea actori de frunte ca: Ștefan Ciubotărașu, Marietta Rares, Fory Etterle, Beate Fredanov, Tanți Cocea. Interpretii de azi și-au dat toată silința să nu ocazionaze comparații în defavoarea lor.

Deși rolul Ruxandrei era structural deosebit de cele încredințate pînă acum, Rodica Tapalagă a fost excelentă în cîteștrele ipostazele, cărora resursele sale de comediană le-a dat o amprentă sensibil diferențiată, folosind o paletă discretă, aleasă, într-un crescendo artistic ce a culminat cu figura de o mare noblețe a bunicii atotînțelegătoare, nimbate de poezia unei supreme resemnări.

Îngrijorarea, alarmele și amara umilință a soției tiranizate au aflat în Ica Matache o imagine fidelă, reflectată parcă de o oglindă venețiană cu ape adînci. Lucia Mara a folosit inteligent datele scenice, preocupată ca întotdeauna să și caracterizeze consecvent personajul. Cătălina Pintilie a redat cu o dulce fermitate natura independentă și totuși sentimental vulnerabilă a nepoatei. Tamara Buciuceanu Botez și-a lucrat minuțios rolul și a căutat să-i exploateze toate posibilitățile, smulgînd risete și aplauze, dar „smulgîndu-le“ prin insistență și exces de zel.

Înfățișarea lui Petre Gheorghiu respiră prea multă bonomie și indulgentă pasivitate pentru a fi de ajuns de convingător în postura de pater familias despot, ursuz, încuiat și cusurgiu așa cum s-a străduit să se arate. Vasile Florescu l-a încondeiat pe mirele tomnatic cu o lucidă maliție, făcîndu-l perfect antipatic. Aurel Cioranu a sarjat, dar fără striden-

răzgiată și versatilă care nu putea să sfârșească decît printr-o lamentabilă și derizorie decrepitudine.

Culoarea de epocă a fost sugerată prin costumele stilizate ale scenografei Doris Jurgea și mai puțin prin decoruri.

VIDIU CONSTANTINESCU

● **MUZICĂ PROGRAMATICĂ ORI MUZICĂ PROBABILISTICĂ?** — În conferințele sale despre forma și structurile muzicii, profesorul George Bălan s-a referit adeseori la opera lui Gustav Mahler, numind-o muzică programatică. Nu în sensul obișnuit, să-i zicem vulgar al cuvîntului (muzică prin care se ilustrează, se descrie o idee, o situație), ci în înțelesul științific al termenului: muzică ce exprimă și sugerează — conform cu un program analog cu al computerului — o serie de produse ale minții și spiritului. Intenția conferențiarului era de a scoate în evidență caracterul foarte modern — foarte contemporan — al lui Mahler, legîndu-i simfoniile de înșeși principiile fundamentale ale ciberneticii, știința caracteristică a perioadei noastre istorice. Așa fiind, muzica programatică apare aiudoma unui *program* computerizat: pe căi sonore ea va determina desfășurarea anumitor sentimente, impresii și senzații, toate cuprinse în notațiile de pe portativ — atît de asemănătoare cu punctele perforate de pe cartoanele mașinii electronice sau cu microcircuitele imprimate.

Cercetarea produselor muzicale ale erei calculatoarelor ne silește însă a constata că nu lucrări ca ale lui Gustav Mahler constituie specificul ei, ci mai degrabă muzica probabilistică, un alt posibil rezultat al folosirii în scop muzical a computerilor.

Muzicianul grec Yannis Xenakis, dintre toți compozitorii de astăzi, este poate cel care a pus în modul cel mai stăruitor și mai consecvent accentul pe alcătuirea unor combinații sonore printr-o operație strict matematică, „mecanică” și dependentă exclusiv de calculul probabilităților: opera obținută este creația creerului electronic lăsat a lucra numai conform cu un program în care criteriul de selecție este probabilitatea cea mai mare.

Metoda aceasta — programatică și ea — se deosebeste prin caracteristicile...

seama că cele două feluri de a crea sunt diametral opuse, antagonice și ireconciliabile.

Muzica unui Mahler — oricît de pitagoreică ar fi ea cît privește numărul și semnificația părților unei simfonii ori numărul subîmpărțirilor părții finale — cea mai demonstrativă și mai „concludentă” — este mai înainte de orice o muzică *doveditoare*, predispusă a recurge la *sublim* și la *apoteoze* și a lucra cu *sentimente*. Toate acestea: sublimul, apoteoza, sentimentul, tehnologia sunt noțiuni perimate, abhorate și respingătoare (și ridicole, mai ales) pentru probabilisti. Ei înțeleg a adopta o atitudine de perfectă neutralitate și neintervenție față de sistemele care, în baza legilor nedeterminate ale probabilității, produc o muzică unde aspirațiile, visările, frazeologicele omenești nu-și au locul. Muzica probabilistică se deosebeste de cea programatică (în sens mahlerian) nu mai puțin decît algolul, bunăoară, ori fortranul de un grai viu, de un dialect vernacular!

Apoteozele, care în părțile finale ale simfoniilor compozitorului vienez joacă un rol atît de mare, desfășurîndu-se atît de amplu, de lent, sînt de neconceput într-o viziune probabilistică de unde însăși notiunea de om e absentă. Muzica probabilistică își află, probabil, definiția ei cea mai precisă în afirmația lui Michel Foucault despre dispariția ideii de om, paralelă cu vestitul aforism nitzschean referitor la moartea lui Dumnezeu. În muzica probabilistă omul a pierit. În muzica lui Mahler omul și visele, gîndurile, chemările și revărsările cugetului și inimii sale sînt mereu prezente, mereu biruitoare. Muzica lui Mahler: o culme a viziunii „moralistilor”, apogeu al preeminenței noțiunii de om, triumf al sentimentalismului optimist (cu aspecte u-neori tragice) caracteristic secolului XIX. Muzica lui Yannis Xenakis: eliminare a omului, punct maxim al neintervenției în opera exclusiv „neutră” a unui aparat, selectivitate redusă la jocul probabilităților, biruință a unei numerologii nepitagoreice (numerele nu simbolizează și nu exprimă nimic).

Drept este însă a constata că, totuși, nici muzica probabilistică nu e cu desăvîrșire anti-umană. Programul computerului care combină probabilistic sunetele e tot lucrare omenească. Nimic, desigur, nu ne îngăduie a desprinde — într-o bucată de Xenakis — prezența unei cugetări omenești. Dar dacă-i vorba așa.

liză oricît de atentă nu va depista în lemnul și oțelul din care e făcută mașina nici carne, nici sînge, nici rațiune de om. Lipsa autorului din structura obiectului făurit nu poate fi un argument în sprijinul ideii că obiectul s-a creat exclusiv prin jocul probabilităților aplicat unor serii cifrice oricît de imense.

De fapt, muzica probabilistică e o firească reacție a modului cum funcționează pendulul teoretizărilor, trecînd de la o extremă la alta. Nu se putea ca de la apoteozele și grandilocvența unui Mahler să nu se ajungă — prin contra exagerare — la o sistematică de pură concreteță, la o lume strict „obiectuală”, strict lipsită de efectele voliționale ale entității denumită om. Dar computerul cu și la care lucrează Xenakis devine și el pe negîndite, pe nesimțite — o apoteoză, o apologie a lumii neînsuflețite.

Și ajungem atunci — noi ascultătorii, noi cei mulți și simpli, noi nepărtinitorii — a ne întreba dacă, în fond, programul și probabilismul, grandilocvența și asprimea matematică, sentimentul și

cifritatea nu sînt noțiuni artificiale abstractizate și asmuțite una asupra celeilalte, dacă, pe scurt, nu se repetă în unele noastre aspecte ale luptei dintre nominaliști și realiști. Nu se poate să vină în curînd un Abélard care să arde — printr-o noțiune analoagă celei de concept — inanitatea unei adversități de atîta amar de irosită vreme, a ridică pe probabilisti împotriva sentimentaliștilor, aidoma ca pe nominaliști contra realiștilor, provocînd interminabile și deșăpolemici. Cine știe? Poate că și în muzică, un nou Bach va uni clocotele sufletului uman cu implacabilitatea rece a crurilor și va dovedi auditorilor uimă că programatica și probabilistica nu-s decît două fețe ale unui unicat, că duhul trupul, deși deosebite, conlucrează, că apariția ființei omeneste în univers e ceva puțin probabil, nu este deloc neprobabilă — și neviabilă — o muzică programatică exprimînd în mod „grandilovent” nădejdea într-o apoteoză finală omenescului.

N. STEINHARDT

Cărți primite la redacție

- EMIL VORA, *Nestinsa uimire*. Versuri. Editura Eminescu, 1974.
- ȘTEFAN STĂTESCU, *Alergătorul*. [Versuri]. Editura Albatros, 1974.
- ION BĂDULEASA, *Dor de aripă*. [Versuri]. Editura militară, 1974.
- ADRIAN ROGOZ, *Prețul secant al genunii*, Editura Albatros, 1974.
- A. PIEYRE DE MANDIARGUES, *Muzeul negru*. Traducere și prefață de Alexandru Baciu. Editura Univers, 1975.
- M. DJENTEMIROV, RALUÇA IACOB, *Anastase Demian*. Editura Meridiane, 1974 („Artiști români”).
- BORIS BUZILĂ, *Din Ardeni la Marea Nordului. Fotografii interioare*. Editura pentru turism, 1975.
- HANS MATTIS-TEUTSCH, *Ideologia artei*. Traducere de Melania Ioanișescu. Cuvînt înainte de Mihai Nadin. Editura Kriterion, 1975.
- IOAN SLAVICI, *Povești*. Antologie, postfață și bibliografie de Aureliu Goci. Editura Minerva, 1975 („Arceada”).