

Viata Românească

ANUL XXVIII

MAI 1975

Nr. 5

RESTITUIREA ISTORIEI

Sărbătorirea unei victorii aproape că nu poate avea sfârșit pentru că nesfârșită este bucuria obținerii celor mai prețioase bunuri ale existenței omenești, pacea și libertatea. O victorie nu se poate măsura în cuvinte și orice asemenea tentativă rămîne fragilă și precară.

Ce a însemnat luna mai a anului 1945, adică definitiva victorie asupra flagelului hitlerist, ce a însemnat pentru întreaga omenire încetarea sunetelor de alarmă și posibilitatea de a ridica liniștită ochii spre cer, ce a însemnat liniștea zilelor și nopților ce au urmat nu sînt lucruri care se mai cuvin explicate, ci doar omagiate.

O pagină de istorie? Firește. Dar cît de gravă și de importantă!

* * *

Istoria înseamnă civilizație construită și apărată.

Istoria înseamnă efort creator în timp : durare și rămînere.

Istoria nu este o poveste închisă în tratate, ci viața consfințită.

Istoria este singele străbunilor, datoria de a construi și de a proteja ceea ce cu trudă s-a ridicat în milenii pe harta lumii.

Istoria este eternitatea și clipa deopotrivă.

Ea este „demult” și „veșnic”, „ieri și mîine”, dar mai cu seamă *uzi*.

Istoria este aducere aminte și retrăire.

Istoria este visul străbunilor dăruit nouă în fapte și visurile noastre oferite posterității în înfățișări concrete.

Istoria are ani luminoși și întunecați. Ea este făcută din piatră și jar, din cuget și verb, din lacrimi și sînge, din zîmbet și lumină.

Construcția este spiritul activ care transformă timpul unei națiuni în adevăr, visul în realitate, speranța în imagine.

Pentru că istoria are și hiatusuri. Ele se numesc războaie.

* * *

Victoria aliaților din 9 mai 1945 împlinește astăzi trei decenii. 30 de ani de lumină și construcție a lumii noi. 30 de ani de migală în reparație și restituirea vechilor așezări culturale. Orașe reconstruite, monumente refăcute pînă la nuanțe și detaliu. 30 de ani de pace și totuși nimeni nu uită.

Nimeni nu uită cea mai cumplită criză pe care a trăit-o omenirea. Nimeni nu uită coșmarul, chiar dacă astăzi se rîde în voie. Nimeni nu uită mormintele, chiar dacă s-au ridicat treizeci de rînduri de flori pe pietrele lor aspre.

* * *

Unii l-au trăit și alții l-au aflat. 30 de ani se pare că reprezintă timpul ridicării unei generații pînă la maturitate.

O generație deci, care nu a făcut frontul, care n-a fugit în adăposturi, care nu s-a furișat sub sgîrcita lumină a orașelor devastate, care nu și-a trăit idilele printre ruine și nu a trebuit să-și ferească ochii și sufletul de avioanele venite în picajul ucigător al unui bombardament.

Ba de ce știe ? Ce proces de meditație aducere aminte îi face totul atît de cunoscut ?

* * *

Pentru că generația mai vîrstnică a fost cea a eroismului, a neînfricării încrîncenări pentru dreptate și pace, a singelui vărsat pentru scrisul de azi, a confruntării la tot pasul dintre viață și moarte, a doliului și a îndîrjirii, a răbdării și tenacității obținerii luminii. Pentru că părinții și-au lăsat experiența fiilor, pentru că au spus-o, au scris-o, au dăltuit-o în piatră și au așternut-o cu culori pe pînză. Pentru că ei au trăit lacrimile și singele, pentru că mulți au căzut fără să cunoască victoria pentru care alții au cheltuit ani de viață.

Arta poate să întrețină o asemenea cunoaștere. Era de datoria ei să o facă, și nu a pregetat.

Ea a păstrat ca o peliculă sensibilă și încleștarea tranșelor și imnul triumfului. Prin ea se poate retrăi întregul drum amar, chinuitor și obstinat care a dus într-o frumoasă lună mai la inevitabila VICTORIE !

* * *

Poporul nostru știe de veacuri ce înseamnă lupta și dorul de libertate. Eroismul este pentru el, mai mult decît pentru alte popoare, o *tradiție*. Tradiție pentru că, pe lîngă alte numeroase împotriviri la încălcările dușmanilor de tot felul, țara aceasta s-a luptat peste patru secole pentru scuturarea jugului otoman.

Patru sute de ani în care cugetul românesc nu și-a aflat liniștea, cucerindu-și mereu ou arma în mîină o independență furată în răstimpuri și cîștigată definitiv tot într-o lună mai, a anului 1877. S-a mirat atunci întreaga Europă de ceea ce ea numea o deosebită tactică militară, o deosebită organizare a armatei.

Era, în fond, bărbăția de veacuri a unui neam de descălecători care l-a dat pe Mircea, pe Ștefan, pe Alexandru și Mihai. Numele acestea s-au multiplicat peste vreme și cine știe cîți soldați ai ultimei victorii se vor fi numit așa. Omagiindu-i nu facem decît să recunoaștem că ne-au restituit istoria.

V. R.

LUCIAN BLAGA

L-am cunoscut într-o primăvară, puțină vreme înainte de-a se întoarce în Lancrăm pentru somnul de veac.

Era un bărbat mai degrabă înalt, puțin adus de umeri, cu fața prelungă, nas roman, frunte înaltă, fugind spre creștetul privegheat de argintul părului scurt și des încă, urechi mari ciulite către cap, buze delicate, cea deasupra mai groasă, falca puternică și bărbia potrivită, mâna cu degete prelungi și mersul domol de om așezat. Ochiul erau deosebiți, scrutători, ageri verzui, odihnind asupra ta pînă ce primeau răspunsul la care se așteptau.

Locuia într-o casă modestă între grădini, pe-o stradă liniștită, pe drumul ce duce către Dealul Feleacului, oa într'un sat. La doi pași de casă începea oîmpul. Pe un drum de pămînt, netezit de roțile carelor toamna, în cîteva minute erai în mijlocul naturii. Oamenii aici aveau pămîntul lor pe care îl arau și semănau cu mălai și holdă și legume fel și chip. Grădinile erau pline cu flori și pomi roditori. Noaptea cerul înstelat se lăsa aproape ca pe sate și lătrau clinii prin ogrăzi. O atmosferă mai degrabă rustică decît citadină străjuia cuibul ultimilor ani ai poetului care avea obiceiul să umble zilnic pe aceste drumuri dintre livezi cum l-am și văzut ou un toiag și o haină țărănească aproape, pe umeri. Se ducea pe cîmp cu un creion și-o hirtie și asculta ce-i spune graiul întru ouvîntare. Poemele lui tîrzii, senine și împăcate din acești ani petrecuți aici sînt limanul în care trebuie cu deosebire căutată firea poetului în ceea ce are ea mai original și mai aproape de firea poporului nostru.

Apoi în altă primăvară a murit. înfloriseră cireșii, era vînt și soare pe străzile Clujului cînd am cumpărat o garoafă albă și m-am dus ou prietenul Mureșan la capela unde se afla așezat sub icoană la lumina luminărilor, între coroane, atît de frumosul trup cu un cap alb olimpic : erau două femei în negru înăuntru și un tînăr pictor care desena pe un caiet chipul poetului. A doua zi a fost dus la Lancrăm cu un camion și ne-am dus cu el pînă în cimitir unde preotul satului, înconjurat de cîteva țărani ce veneau de la plivitul holdelor, a cîntat veșnica pomenire : groparul, un om cu care Blaga a copilărit, l-a acoperit cu lopata, în vreme ce clopotul vestea din turn, alături de părinții săi adăugat neamului de sub țară. Un sfîrșit și o rînduială vrednice de marele poet care este și va fi cît vor licări stelele pe cerul Transilvaniei.

IOAN ALEXANDRU

TRADIȚIA MITOLOGICĂ ȘI FONDUL AUTOHTON ÎN OPERA LUI LUCIAN BLAGA

Lucian Blaga spunea în una din primele sale cugetări : „Sunt râuri cari își sapă alvia prin munți de var : ele trec prin sinul munților și ies din nou la iveală la depărtări considerabile ca râuri mari, Cînd căutăm izvorul lucrurilor, pățim cam ce pățim cu râurile acestea : tot mergem pe alvie în sus și credem că acolo e isvorul râului, unde-l vedem ieșind din sinul muntelui... Dar isvorul e cu mult, cu mult mai departe...”¹. Este cazul propriei sale creații poetice, explicată prin mitul modern al poeziei. Integrarea europeană a operei lui nu epuizează izvoarele ei poetice. O mărturisese acesta poetul însuși, nu mult după afirmarea lui : „Adevăratul filon poetic nu l-am găsit decît la întoarcerea în țară, cînd pe deasupra crustei de studiu, formată la nemți, a inundat fondul băștinaș al iinței mele”.² Descoperirea acestui filon o explica poetul într-o formă aparent paradoxală : „Poezia oare-mi convine mie, deși e ultra-modernă, o cred însă în anumite privințe mai tradiționalistă decît obișnuitul tradiționalism, fiindcă reînnoiește o legătură cu fondul nostru sufletesc primitiv, nealterat nici de romantism, nici de naturalism, nici de simbolism... îți voi da un exemplu din artele plastice : Brâncuși. Acest artist reia o tradiție cu mult mai veche decît așa zisa sculptură tradiționalistă, înnodînd firul cu fondul nostru primitiv bizantin. Pentru această artă sânt și eu...”³.

Mitul modern al poeziei, opus pozitivismului și scientismului îngust, coincide cu deschiderea culturii europene spre orizontul mitologiilor orientale, care încă din secolul al XVIII-lea începuseră a fi o vrajă pentru căutătorii unor noi dimensiuni ale existenței umane, reflectate în artă. „O fericită conjunctură temporală, spune M. Eliade, a făcut să se descopere Europei occidentale valoarea cognitivă a simbolului în momentul cînd ea nu mai este singura oare «face istorie», cînd cultura europeană, în loc să se închidă într-un provincialism sterilizant, este obligată să ia în seamă și alte căi de cunoaștere, ou alte sicari de valori decît ale sale. în această privință, toate descoperirile și modele succesive avînd raport ou [...] simbolismul, cu antele exotice și nefigurative etc, au servit indirect Occidentul, pregătindu-l pentru o înțelegere mai vie și deci mai profundă a valorilor extra-europene și în definitiv pentru dialogul cu popoarele neeuropene”.⁴

în dialogul cu popoarele orientale, literatura europeană a descoperit un universalism folcloric de care tocmai era nevoie în etapa dezvoltării

¹ L. Blaga, *Pietre pentru templul meu*, p. 8.

² I. Valerian, *De vorbă cu L. Blaga*, „Viața literară”, 1926, I, nr. 21.

³ Id. *ibid.*

⁴ M. Eliade, *Images et symboles*, p. 11.

culturilor naționale, începută în secolul trecut prin mișcările de afirmare a valorilor locale. Noul universalism, deosebit de cel bisericesc medieval, apare prin tendința popoarelor de a-și găsi tradițiile istorice în culturile străvechi, tendință manifestată mai întâi sub forma unei culturi originale, cu bază folclorică, iar în următoarea etapă sub forma monumentalizării acesteia într-o cultură majoră, în care specificul folcloric se sublimază în valorile artei universale.

În literatura română, Blaga răspunde acestui moment istoric, continuând tradiția întemeierii artei pe izvoarele ei naționale : Kogălniceanu, Emlinescu, Coșbuc, Goga, Sadoveanu. Creația folclorică, spunea el, este destinată să ne dea sentimentul viitoarelor noastre posibilități de cultură majoră. Aceasta pentru că miturile, în care se prelungește structura psihică a satului, prin viziunile lor sînt „prin nimic inferioare celor mai admirate din marile poeme ale omenirii, de la *Divina Comedie* pînă la *Faust*” justificînd îndemnul de a ne apropia de cultura populară, însușindu-ne mai mult de elanul ei stilistic interior, viu și activ, decît de înfrîngeri ca atare : „Nu cultura minoră dă naștere culturii majore, ci amîndouă sînt produse de una și aceeași matrice stilistică. Să iubim și să admirăm cultura populară, dar mai presus de toate să luăm contactul, dacă se poate, cu centrul ei generator, binecuvîntat și rodnic ca stratul mumelor”.^o

Sinteza modernismului cu tradiționalismul, aparent paradoxală, a fost teoretizată de Blaga mai întâi în *Ferestre colorate*, în baza ideii de „stil” cultural, și aplicată în studiile sale de filosofia culturii la literatura română. Pentru filosof, întoarcerea la izvorul național al artei presupune un raport de parțială coincidență a acesteia cu etnicul, asigurat de eficiența unor categorii ce acționează din adîncurile subconștientului colectiv, sub forma unui anumit „stil” de cultură. Ele sînt determinantele oricărei evoluții de la cultura folclorică, minoră, la cultura majoră, în așa fel că potrivit „stilului” ce se aplică oricărui act de creație artistică, întemeierea națională a artei nu este o confundare a ei cu etnicul ci o „monumentalizare” a culturii folclorice în formele culturii majore.

Tradiția națională a culturii românești o continua Blaga căutînd, dincolo de evul mediu românesc, nu o anumită istorie ci o mitologie, în acord cu vechea convingere a romanticilor că mitologia este poezia istoriei. Dar mitologia el o adapta la noul stil al expresionismului, pentru care ideea de contemporaneizare are sensul de „fenomen originar”, de „absolutizare” a existenței prin fixarea unei „imagini a lumii” în formele „stilizate” ale vieții comune. Astfel, căutînd „centrul” generator al culturii populare, realiza o sinteză a modernismului cu tradiționalismul, pe care expresionismul o realizase la începutul secolului în literatura europeană. Studiile mai recente asupra mitului întăresc constatarea : „De fapt, miturile nu devin simboluri decît atunci cînd vine timpul poeziei și al gînditorilor, în ochii cărora adevărul și alegoria se găsesc dissociate. La această epocă tîrzie, intră în mit o intenție de joc. Omul se redă lumii în gîndire și funcțiunea tabulatoare se găsește ca

^o L. Blaga, *Elogiul satului românesc*, p. 16.

^o Id. *ibid.*, p. 16.

desprinsă în raport cu realul. Dimpotrivă, pentru primitiv, conștiința mitică imprimă direct sensul său realului trăit, fără ca să fie posibilă cea mai mică ambiguitate".⁷

Interesul pentru arta arhaică, pentru tot ce era „barbar”, pentru folclor, inclus în tradițiile artei de avangardă, apare la Blaga în unul din primele sale articole, ca descoperire a „fondului nostru nelatin”⁸. Unii contemporani ai operei lui, vorbind de valențele intuitive ale credinței restituite poeziei din gândirea mitică, susțineau că „de o importanță decisivă în această direcție a gândirii poetului este încercarea sa de înviere a figurii mitice a lui Zamolxis, despre care însuși Platon spunea că avea «știința» incantațiilor și predica doctrina sufletului-viață, la tracia nemuritori. în *Charmides*, Socrates face uz de metoda incantatorie a lui Zamolxis, în sensul gândirii sale mitice. Prin Zamolxis învie o vatră mitică în spațiul carpato-dunărean, iar aflarea acestei vetre la începuturile îndepărtate ale neamului românesc, are semnificația unei dotațiuni primordiale pentru creație a acestuia”⁹.

Există, evident, un fond geto-dac în izvoarele mitice ale poeziei lui Blaga, dar poetul însuși, comentându-și articolul despre fondul nostru nelatin spunea că s-a exagerat interpretarea lui, în raportarea la opera sa. în studiile de filosofia culturii el recunoștea că arta are o legătură cu etnicul prin mitologie, dar „concepția romantică-nietzscheană despre necesitatea unei mitologii centrale, oa o condiție prealabilă pentru crearea unei culturi unitare ca stil, nu poate fi adoptată, deoarece ea vede lucrurile foarte strâmb, aproape pe deoasele. în general unitatea unei culturi e garantată în primul rând prin eficiența unei metrici stilistice, inconștiente, și de un. pronunțat caracter colectiv. De altă parte unitatea stilistică a unei culturi nu o vedem de loc primejduită prin diversificare mitologică. A impune deci cu forța un mit nu înseamnă a favoriza creația și unificarea culturii, ci înseamnă mai de grabă a steriliza matricea stilistică și puterea creatoare. Tentativele de a îndruma creația pe scocul unul mit central le socotim dezastruoase. Creația n-are nimic de câștigat prin limitarea la o singură mitologie, promulgată prin articole de lege drept centrală, dar totul de pierdut, căci prin fixare duhul creator se anulează singur”¹⁰.

Ca filosof al culturii, Blaga se opunea categoric unei confundări a artei cu etnicul: „Concepțiile etniciste susțin că opera de artă nu poate fi valoroasă dacă nu e etnică, această însușire constituind o condiție a artei. Etnicismul, în general cam cazon din fire, ține să impună artei un conținut în legătură cu viața istorică sau actuală a poporului. Argumentele sînt însă neserioase și sărace. Iar ca postulat de artă, teza se arată de-a dreptul primejdioasă. Problema raportului dintre artă și etnic nu poate fi soluționată prin gesturi atît de totalitare și de brutale”¹¹. Nici un critic literar n-a atacat atît de vehement semănătorismul pentru această confuzie, deși Blaga recunoștea meritele politice și sociale ale scriitorilor, vrednicia lor pedagogică și îndreptarea interesului pentru

⁷ G. Guisendorf, *Mythe et melaphisique*, p. 21.

⁸ L. Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, „Gîndir,ea”, 1921.

⁹ C. Fântăneniu, *Poezia lui L. Blaga și gândirea mitică*, p. 22.

¹⁰ L. Blaga, *Artă și valoare, Trilogia valorilor*, p. 875.

¹¹ Id. *ibid.*

realitatea națională : „Ne găsim aici în fața iunei situații cu care s-a întâlnit și estetica semănătoristă, dar pe care estetica semănătoristă n-a putut s-o înțeleagă. Diverși teoreticieni ai semănătorismului n-au făcut prin opera lor de o viață întreagă decât să sporească movilele nepriceperii (în critica literară unii semănătoriști s-au manifestat adesea în numele unor criterii care dovedesc sau rea credință sau o bună doză de imbecilitate estetică). Zelos ca nici un alt curent, semănătorismul s-a jurat să lege pentru totdeauna arta și scrisul românesc de conținuturile dulceaș diluate ale istoriei, ale vieții și ale naturii românești. De aici o istorie convențională idealizată, de aici naturalismul idilic îmblinzită, de aici eticismul școlăresc, de aici sentimentalismul siropos al acestui curent, al cărui certificat de naștere poate fi utilizat și ca etichetă de șerbete de trandafir”¹².

Autohtonismul lui Blaga nu este deci exclusivist, cu atât mai mult cu cât prin vatra mitică în care poporul român s-a format în spațiul carpato-dunărean se descoperă o cale largă spre mitologia universală. Cultura noastră folclorică e mai întâi de toate moștenire, cum s-au silit să arate toți latiniiștii peritru demonstrarea romanității poporului nostru, dar substratul, comun spațiului geografic sud-est european, este o moștenire a culturii tracice, deoarece coloniștii romani aduceau în noua lor țară, pe lângă formele unei mitologii în care nu mai credeau, și mulțimea elementelor de folclor oriental, pe care creștinismul le-a pus în circulație în răspîndirea lui. „Spiritualitatea culturii trace va fi fost un receptacol ideal pentru cea creștină. Certe ei temelie folclorică se va fi înfrățit ușor de la început cu uriașul material de folclor oriental pe care îl încorporase și îl aducea firesc și aici creștinismul”¹³.

Intv-Ain studiu mai recent al lui M. Eliade despre religia geto-dacilor se demonstrează în ce fel trebuie urmărit acest substrat. Tradițiile mitologice și creațiile folclorice românești nu implică în mod necesar, și în forme foarte precise, o continuitate a universului religios geto-dac, căci continuitatea este mult mai adîncă decît cea înscrisă de istoria geto-dacilor, a daco-romanilor și a descendenților lor, a românilor. „Miturile, simbolurile și riturile cuprinse în folclorul românesc își prelungesc rădăcinile într-o lume a valorilor spirituale care precede apariția marilor civilizații ale Orientului Apropiat antic și ale Mediteranei. Ceea ce nu vrea să spună că toate concepțiile religioase ale geto-dacilor ar fi cel puțin „contemporane” cu cele descoperite în tradițiile populare românești. Se știe că anumite spectacole mitico-rituale, încă vii la popoarele Europei centrale și sud-estice la începutul secolului nostru, păstrează elemente mitologice și rituale dispărute, în Grecia veche, înainte de Homer”¹⁴.

Constatarea este importantă mai întâi pentru studiul comparat al religiilor și folclorului, dar și pentru studiul literar al operelor care, în sinteza tradiționalismului cu modernismul, au actualizat, ca mit modern al poeziei, motive și viziuni folclorice arhaice, aparținătoare fondului autohton al tradițiilor populare românești. În revalorizarea acestui fond, spune tot M. Eliade, Zamolxe are un rol capital, oricum este el prezentat,

¹² Id. *ibid.*, p. 676.

¹³ O. Papadima, *O viziune românească a lumii*, p. 209—310.

¹⁴ M. Bliad'e, *De Zalmoxis ä Gengis-khan*, Payot, Paris, 1970, p. 9.

pentru că el integrează geniul religios al geto-dacilor și, în ultimă instanță, în concepția scriitorilor respectivi, el reprezintă spiritualitatea strămoșilor aproape mitic, învinși și asimilați de romani, în formarea poporului român.¹⁵ Adăugăm numai că în viziunea scriitorilor, pe această adâncime istorică a tradițiilor populare românești, prin fondul autohton vom recunoaște nu numai ceea ce e de presupus că s-a transmis direct din folclorul geto-dac, ci și ceea ce se păstrează din patrimoniul tradițiilor universale. Și aceasta mai ales când poezii, cum este cazul lui Blaga, nu caută doar să adapteze mituri și simboluri, ci să creeze mituri poetice în structuri arhaice, ce par autentic folclorice, pentru exprimarea unor viziuni poetice proprii. Recunoașterea ultimului substrat al acestor viziuni dă interpretării lor poetice o direcție pentru înțelegerea adevăratei dimensiuni a stării estetice pe care arta modernă vrea s-o realizeze, ca mit modern al poeziei, într-o mutație a conștiinței estetice proprie „noului stil” al epocii.

EUGEN TODORAN

STATORNICIE

Ambrozie ştia că prima lui logodire a fost pusă la cale când el avea doi ani ; fusese un angajament care nu-l obliga întru nimic, nu o cunoştea pe logodnica hărăzită de părinţi, nu o descoperea printre copiii şi anii de joacă, într-atît de obscură era amintirea. Evocarea acestui incident biografic se lega de alta : absenţa unei gospodării proprii. Vom vedea în ce chip le leagă aceste două fapte.

Pentru moment vom spune că Ambrozie se trata adesea cu severitate cînd îşi recapitula viaţa şi găsea că, pînă la această vîrstă, el •iu avea o casă a sa, făcută cu mina lui sau cu banii lui ; locuise şi locuia cu chirie. Nostalgia unei case nu este un indiciu al instinctului de proprietate, ci exprimă un sentiment de a se fixa, sentiment moştenit de la părinţi. Ori de cîte ori se gîndea la tatăl său, îşi zgîndărea această nostalgie.

Tatăl său, pînă la aceeaşi vîrstă (adică treizeci şi trei de ani) făcuse trei case, şi după aceea avea să mai facă două ; în timp ce el, fiul bicisnic, nu bătuse nici o şindrilă pe un acoperiş al său. La orieită autoflagelare s-ar supune, adevărul pe care încerca să-l ocolească, rămănea în picioare : nu era gospodar. Ochii de părinţi lăsaţi spre supra-vegherea trupului său, gura de părinte lăsată în el spre promptă mustrare încuviinţau în deplin consens : pînă la această vîrstă un gospodar îşi are casa lui !

Patru din cele cinci case ale bătrînului erau împrăştiate şi înstrăinate, numai una o stăpînea.

Prima şi-o făcuse imediat după înşurătoare, în satul natal, urmînd buna tradiţie care cerea să-ţi aştepţi primul copil în casă nouă. Într-adevăr, sora lui Ambrozie, Ileana, avea să se nască într-un iulie foarte cald, exact cînd se usca lutul pe birnele casei noi, şi cînd al doilea var strălucea pe pereţi ca balsamul. Construcţia era simplă, ţărănească : niciodată tatăl nu înălţase case mari de om bogat. Poate ca o presimţire că nu avea să le stăpînească ; sau, ca un semn etern al ţaranului acestui pămînt, pe care istoria l-a învăţat să construiască în pripă, între două zguduiri, între două seisme ; în fine, o explicaţie mai realistă : starea lui nu era strălucită, nu avea alte venituri decît cele aduse de braţele sale, şi e lucru ştiut că braţele cinstite ale unui om nu-i aduc decît atît cit să poată trăi.

A doua casă era, mai curînd, o renovare : a locuinţei bătrîneşti care se surpa. Dar o renovare fundamentală, o reconstrucţie din temelii, din vechea cocioabă s-au salvat doar nişte birne, capete de soinduri şi-o grămăjoară de cărămizi de la cuptorul măcinat de timp. Bunica s-a mutat în casa refăcută, care avea să ţină o sută de ani, dar bătrîna avea să rămînă în ea numai trei ani. A urmat evacuarea, refugiul : din Nord,

familia a migrat, împinsă de război, de un ordin de evacuare, de orchestrele funebre ale bombelor, tocmai în altă margine de țară, în Oltenia, într-un sat de lângă Drobeta, tatăl lui Ambrozie ridica în pripă o căsuță, pentru timpul cit va sta acolo.

Avea în el duh al statorniciei, demon al fixării pe pământ, picioarele lui prindeau rădăcini, din tălpi începeau să-i mijească fire de rădăcină, spatele se curba a oprire, palmele se înăspreau a construcție, inima se strângea punând în trup porunca rămîinerii, și femeia lui era făcută din același aluat al supraviețuirii, din același metal al statorniciei; amândoi începeau, la scurt timp de la sosire, să bată țărushi spre a marca locul noii colibe. Peste o lună de zile, sătenii din Cîrjeni îi socoteau de-ai lor, iar cei doi copii — Ileana și Ambrozie — se amestecau în zbenguiala celorlalți. Atunci, cînd „la taină” pe marginea șanțului, se puneau la cale, glumind numai pe jumătate, logodne între copii pentru cînd vor crește. Era un semn al legăturilor care se voiau lungi, eterne. Aici, Ileana a fost logodită cu fiul învățătorului. Aici Ambrozie a fost logodit, la doi ani, cu o fetiță din care acum nu rămăsese nici măcar numele, o copilită pe care n-avea s-o poată revedea nici în cele mai aprige încercări de rememorare.

Al patrulea lăcaș al bătrînelui a fost după reîntoarcerea în Bucovina. Nu putea rămîne în sud, în ciuda buneii înțelegeri cu oamenii locului: aparținea unei familii care nu-și părăsise regiunea de generații, întoarcerea era dăltuită în fiecare celulă din trupul său; în picioare, din coapse pînă-n tălpi, se zvîrcolea torturat de un singur traseu: spre Nord. După război, după anii secetei, a mai rămas în Cîrjei exact timpul cît să-și strîngă fondul necesar întoarcerii. Apoi au pornit. Tot drumul l-a făcut pe jos: în căruță stăteau capiii și femeia cu ultimul născut, Măria. Nu s-a plîns de oboseală niciodată; și era de ajuns să-l vezi pe bătrîn pășind apăsător lîngă botul calului, și înțelegeai toate întoarcerile la vatră, înțelegeai un fapt esențial din ființa acestei țări, care în cărți se cheamă „miracolul latin”, se revela măcar un crîmpei din acest miracol, fără a invoca alte complicate probe ale continuității. Drumul dură, cu căruța, o săptămână și două zile.

Vom trece peste momentul care a făcut ca acolo să nu poată reveni chiar în satul natal, ci într-unui vecin: momentul ne este confuz, nu deținem toate datele, ne lipsește documentația necesară. Nici Ambrozie nu reține acest episod: o durere de cap îngrozitoare (cauzată de călătoria prea lungă și de o răceală) învăluia într-un abur amar orice amintire a acestei întoarceri. Cert este că, odată ajuns, bătrînul ridică în grabă un acoperiș. O casă mică, o locuință de sfîrșit de război și de foamete; o casă înspăimîntată de nenorocirile care se mai tînguiau deasupra pămîntului; închiricită, de teamă să nu atragă năpasta. Ferestrele îi erau minuscule, niște fisuri în pereți: ele deveneau mari în zilele cu soare, adică se dilatau enorm lăsînd să pătrundă căldură și lumină din abundență; iar în zilele reci, de iarnă aspră a nordului, ele se strîngeau mereu și, susține un sătean, dispăreau cu totul.

A cincea casă o reamintea întrucîtva pe prima; era o casă de timpuri bune, de timpuri de pace. Construcția a durat mult timp, vreo șase ani. A început cu îndelungi sfătuirii între amîndoi părinții; urmă adunarea materialului, desenarea minuțioasă a planului. Funda-

inentul a fost pus într-un an, schelatura de lemn, pereții, acoperișul, în anul ce urmă ; finisările s-au prelungit pînă în al șaselea an de la punerea primei pietre ; ca și cum ar fi fost vorba de construcția unei piramide ! Se vedea, la amîndoi părinții, răbdarea și încetineala cerută de locuința definitivă și ultimă.

Fiecare pală de lut întinsă pe pereți conținea o revoltă împotriva zădărniceii ; se imprimau în birne nostalgiile unei vieți în care n-au adunat nimic, ci doar împrăștiaseră în patru vînturi oboseală de oase, vlagă, materiale, speranțe, case mărunte de lemn. Se distingea în mișcările lor o apăsare de concluzie ; se vedea bine că voința și puterea de a construi se epuizează odată cu această a cincea casă. Erau bătrâni și, lucrând, deveneau tot mai bătrâni, mai mărunți la trup, ca și cum însăși zilele lor se zideau întru terminarea ultimei oase.

Ambrozie evoca acest destin al părinților azi, cînd i se sugera să plece din oraș, azi cînd o serie de împrejurări concureau în a-l determina să părăsească târgul Gumorenilor. Își dădu seama că evocarea bunilor părinți era fatală, îi clătina puterea de a se rupe. Amintirea lor și persistența acestei amintiri îi va face imposibilă plecarea. Și cum plecarea se arăta imperios necesară, și cum nu găsea tăria de a se rupe, Ambrozie căută ajutorul în altă parte.

Căutînd, descoperi că înțelepciunea populară era foarte contradictorie în această temă, adică existau din plin anecdote și aforisme oare exaltau rămânerea pe loc, în timp ce altele garantau avantajele schimbării locului. O vorbă admitea că „Cine schimbă locul, schimbă norocul”. Alta : „Omule să stai pe loc, altfel rămii fără noroc”. Unul zice : a te fixa înseamnă a intra într-un păienjeniș de conveniențe ale locului și a te modela conform mentalității măcelarului de la Alimentara din colț. Altul zice : A pleca înseamnă a-ți pierde sentimentul localizării, și de aici o continuă derută psihică. Nici *Panciatantra* nu era mai limpede ori mai categorică ; toate textele de înțelepciune, toate oracolele sînt suple, făcute din pro și contra, ia ce-ți place ! Se rotesc între da și nu, își fondează puterea lor pe echivoc, pe labilitate, pe ocolirea unui răspuns direct. Orice oracol îți dă două variante, nu există încă înțelepciune care să se hazardeze a-ți constrînge spiritul într-un singur răspuns.

Un singur oracol — unul modern, desigur — dădea răspuns direct, fără echivoc, și anume te incita la plecare : oracolul american de la Massachusetts, al cărui cuvînt de ordine era tranziiența. Făcuse din acest termen proba inițiativă a omului modern, și Ambrozie era la curent, ba chiar putem spune că era *un inițiat*. Consultase încă o dată deci oracolul de la Massachusetts și primi răspunsul clar : societatea modernă cere și impune schimbări frecvente de loc și profesie. Nu te codi, adaptează-te. Un om din Oklahoma nu rămîne mai mult de trei ani într-un loc. Pleacă. Mișcă-te ! Nu rămîne în locul unde ai fost insultat. Cînd ți se asigură un post în alt oraș al țării, înhață-l. încalcă și du-te !

Crezînd că a găsit un sprijin, Ambrozie se crampona o vreme de conceptul de tranziiența. Numai acesta l-ar putea împinge spre alt ținut, spre alt oraș. Pentru început crezu într-adevăr că „tranziiența” îi va da ajutorul de care avea atîta nevoie. Dar convingerile de dimi-

neață i s-au clătinat la declinul zilei. Odată cu epuizarea adrenalinei din trup, întrebările s-au înmulțit; dacă, oare, de ce, cum, unde, să vedem, s-au înmulțit. Clar, tranziția nu a putut să-i apară ca o soluție perfectă. Oare era acest concept cu adevărat propriu timpurilor noi și se spulbera azi voința de a te fixa? Predispune societatea modernă la asemenea mobilitate și instabilitate, te împinge fără încetare dintr-un loc în altul, dintr-o funcție în alta, smulgându-ți de sub picioare bucata de pământ pe care abia ai pășit cu un minut înainte?

Ambrozie se găsea împărțit între neputința de a mai rămâne și tinjirea după stabilitate. Acum trebuia să lase iar orașul, să îl lase un loc devenit intim, și nu găsea putere să o facă, părinții din el îi strigau să stea. Se întreba dacă el a rămas singurul atât de anacronic încât să nu poată admite iar ceilalți, natuți suple, cu multe posibilități de adaptare, puteau să schimbe fără mîhnire și sfîșiere, fără surpări interioare, careul geografic intim. Găsea argumente prin care să-și apere sentimentalismul; găsea din prisosință argumente, dar le invoca fără convingere, căci orice întorsătură care îi aducea lui însuși un avantaj moral i se părea o stratagemă necinstită. Vom reține totuși unul din aceste argumente, și anume că tranziția, chiar dacă e valabilă pentru americani, nu răspunde sufletului românesc, felului nostru de a fi. Oamenii născuți pe aceste locuri au în firea lor o reacție de respingere a „tranziției” americane. Pentru aceștia din urmă, ea este propice și firească; această națiune stă dintru începuturile ei sub semnul mobilității și al tranziției: trecerea oceanului. Rădăcinile ei sînt centenare, deci recente. Ambrozie se întreba dacă are căderea a se socoti pe sine un caz tipic, reprezentativ, și a generaliza propria sa stare. Dar în ce îl privește, ființa lui întregă respingea vreun semi-nomadism de sfîrșit de veac. De unde-i venea dorința de a rămîne pe loc. Era oare prea strîns legat de o structură psihică trecută, prea strîns legat de străbuni, de toți cei care l-au alcătuit?

Conținea în oase mai mult trecut decît viitor? Conținea în sînge și nervi mai multă rămînere decît trecere spre altă stare? Trebuia oare să regrete această constituție defectuoasă a sa, și să lupte împotriva străbunilor din el, împotriva stratificațiilor de sentimente și de hămă demnă? Căci vedea că nu mai sînt astăzi aceleași condiții din vremea părinților, nu-i putea lua model de existență de la un capăt la altul. Ei erau determinați la rămînere și de bucata de pământ de sub picioare, nu puteau pleca nicăieri, nu puteau lua cu dinșii ogorul care-i hrănea; Ambrozie însă era condiționat acum de un complex de factori din care lipsea acea bucată de posesiune privată. Și totuși, corpul său, ora îmbibat cu statornicie, molecula sa esențială îi poruncea liniște.

Altă considerație care-l pune în încurcătură era faptul că înșiși părinții lui au anticipat starea de tranziția, au acceptat-o fortuit, mutîndu-se fără încetare, schimbînd cinci case. Desigur, ei se rotiseră cumva în jurul lor, niciuna din plecările lor nu fusese adevărată, totală, sau fără întoarcere; toate însemnau, dimpotrivă, trepte ale întoarcerii. Orice încercare de a se îndepărta de locul de origine eșuase; tot ca un eșec, pe una din trepte, stătea logodna lui cea de la doi ani, încercare disperată de a se stabili altunde.

Dacă în privința părinților statornicia era o certitudine, astăzi și aici i se arătau indicii că lucrurile s-au schimbat. În jurul lui demolările și reconstruirea orașului erau semne de mare și delirantă urnire. Cu cât ducea mai departe dezbateră despre sine, cu atât simțea tot mai mult că pierde, pierde prezentul său, pierde rațiunea de a continua, pierde însuși trupul; venea seara, adrenalina se epuiza, iar întrebările sporeau.

Ambrozie realiza cu claritate cum el nu-și aparține în întregime, cum o parte din alcătuirea firii sale se pierde în părinți, se prelungește în ei ca o osmoză oare-l obligă să înainteze singur cu greutate, făcând eforturi să-și extragă trupul din trupurile lor, să-și scoată oasele din oasele lor.

Și încă nu se născuse cu adevărat, ziua nașterii sale era cu totul incertă, poate inexistentă, fiecare zi era o încercare de a se naște, de a veni pe lume. O încercare de a se adresa oamenilor și a le zice hei, sînt și eu aici, hei, am sosit! Fiecare zi era o naștere imperfectă, parțială, căci legăturile ombilicale nu au fost niciodată tăiate, răspundea la comenzi ancestrale, făcute din memorie solară, din carbon demn, din geodă, din ecouri de peșteră, și aștepta ziua — acel mâine sublim — în care se va săvîrși miracolul nașterii sale.

SEMNUȚUL MIRELUI

i

Rezemat de poartă, în fața casei sale, un bărbat și-a scos pălăria și așteaptă să trecem. Femeia lui e în curte, vine spre drum. În spatele porții, își șterge mîinile ude în poalele largi, și apare. Se uită la sicriu, scormonind cu privirea să descopere, prin eșarfă, chipul fetei. **Își** duce încet mina în dreptul gurii; ochii făcuți mari acuză o impresie puternică, vecină cu teama. Carul înaintează, și ea face o rotire ușoară, neluîndu-și ochii de la el. După aceea se uită și la convoi, consumîndu-l printr-o învăluire sumară, lichidă, salutînd cu capul. Bărbatul se retrage în curte, cu un aer îngăndurat, iar femeia rămîne înfipțată pe loc.

Cînd o femeie plînge în poartă, cînd stă cu ochii făcuți mari ca la privirea miracolelor, îmi dau seama că pentru dînsa nu este o **întîmpinare** formală. Nu este o simplă politețe adresată morților. Am putut să constat, în acest sat, că nimeni nu-i indiferent ou o înmormîntare. Toți se sînt datori cu o prezență, cu o închinăciune, cu o liniște. Toți se simt datori cu o însoțire, oa și cum ceva din propriul lor trup s-a dus și cere să fie petrecut. Am putut să constat că toți se simt datori cu un minut de reculegere. Chiar cei care nu îndură să întrerupă treburile zilei spre a ne însoți pe acest drum pios, chiar cei care nu pot să se alătore convoiului, măcar ies la poartă să privească. Ies și un minut se lasă scoși din tic-tacul treburilor, își șterg mîinile ude de unelte, ude de cotidian, de neședere, și se lasă prinși de această mîină care li

se întinde spre reculegere, spre necunoscut, cad în acest păienjeniș al nostalgiei, al uitării de sine, și fac, un moment, un pas primejdios într-o lume ciudată în care n-au mai fost. Și cum orice moment de profundă emoție fisurează necunoscutul, în ochii lor se poate ghici o acuitate de proporțiile unei fugi de haos, și rămân așa, cu retina sorbită de mister... După ce a privit, după ce convoiul s-a depărtat, femeia a reintrat în curte, ca într-un spațiu protector și ferm, punând între ea și clipa esențială gardul de scânduri vechi, rare, rupt pe alocuri și cîrpit cu nuiele. A închis bine porțița, zăvorînd-o.

2

Ieri se vorbea că fata va fi înmormântată ca o mireasă, dar pînă la venirea mea încă nu era stabilit nimic. „Și mirele?” l-am întrebat pe unchiul meu, la care sosisem pe la amiază, și care îmi spunea despre toate astea. „Cine va fi mirele?”

Atunci am aflat că mire nu era. În sat sînt tineri puțini. În ultimul timp, aproape toți pleacă, fie la școală, fie la fabrică. Altfel de oameni se ridică astăzi, mi-a spus unchiul. Tinerilor nu le mai place câmpul. Cum să le placă? Agricultură nu se face fluierînd, nici cu mînuși de piele de căprioară, se câștigă greu pînea aici. Azi, dacă nu-l dai pe copil la școală, dacă-l lași la agricultură, se uită la tine ca la un dușman. Nu ți-o iartă o viață întreagă. Și cînd se ridică, se duce pe un șantier ori la o meserie. Cu un serviciu, el trăiește mai ușor; într-un atelier, lucrează la adăpost, are banul lui. Nu mai vrea să intre în gloduri, nici să stea în soare, el trage la trai de oraș. Alte gusturi au azi oamenii.

Unchiul îmi explică în continuare cum tot pleacă tineretul din sat, tema îl paseionează. Uite, zice, tineretul de azi mi se pare mai slăbănog, de aceea fuge de agricultură. Unchiul e convins de aceasta și nu încerc a-l contrazice. Tocmai eu, cu mîinile mele subțirele și firave, cu mușchii bicisnici, cu paloarea din obraji, cu picioarele sfrijite., cum să-l contrazic! Dimpotrivă, eram pentru dînsul un argument palpabil că teoriile lui fac cîteva parale... El are credința că agricultura se făcea cu o rasă de oameni viguroși, care se sting astăzi, cînd nu mai e nevoie de ei, odată cu abundența mașinărilor. În același timp unchiul nu scapă din vedere tentația culturii, ce mai, spuneam că este un specialist în probleme din astea, mai mare dragul să-l ascuți.

Așa e cu mirele. N-a venit nimeni să ceară să fie mire, părinții fetei au așteptat, dar degeaba. Acum să nu crezi că satul e chiar golit de tineri, mi-a spus. Sînt încă destui. Dar nu prea știu de obiceiuri. Dînșii găsesc ciudat să fie însoțitorul unei mirese moarte. Și nu vor ca după aceea să le zică lumea văduvi. Că așa rămîi după aceea, vădov. Dacă ți-ai îngropat mireasa ești vădov. Și cui îi convine? Ștefan nici n-a umblat să caute pe cineva. Cred că va renunța să se gîndească la uri mire. Dealtfel obiceiul acesta e întîlnit tot mai rar, devine tot mai slăbănog, lumea îl uită. Într-o bună zi, nimeni n-o să mai știe de el!

M-am dus s-o văd și eu pe fată, cum se cuvine între vecini (casa lor e peste drum de a unchiului meu). Ștefan m-a primit prietenește, neașteptat de prietenește. Mi-a ieșit înainte la poartă, de îndată ce a zărit că vin. A răspuns cu căldură la salut și m-a condus în camera

unde era fata, o încăpere cu geamurile spre nord, rece, ou miros puternic de parafină arsă. La început eram numai noi trei. Atunci i-am spus lui Ștefan că voi fi eu mirele. A încuviințat. Chiar cu o repezeală de nebănuț, ca și cum s-ar fi temut să nu-mi iau înapoi cuvântul. A intrat Petra, i-am zis și ei. Nu s-a opus. Mi s-a părut însă că Petra a avut o ezitare, trădînd parcă împotrivire. A privit încruntată : nu-i însă un indiciu de ostilitate. A considerat oare că nu sînt potrivit ? Reținerea ei dezvăluia poate suspiciunea obișnuită cu care un țăran întîmpină un orășean, în care bănuiește vanitate, ipocrizie, și pe care îl consideră ca făcînd parte din altă lume, nu mai bună sau mai rea decît a lor, dar în tot cazul *alta*. Psihologic *alta*. De ce n-a spus-o deslușit ? Nu țineam cu tot dinadinsul să fiu mirele. Dacă mă gîndesc bine, găsesc că încruntarea Petrei era mai degrabă un semn prin oare mă lega. Avea privirea rece și solemnă a celui care-ți încredințează o responsabilitate și te avertizează asupra unor dificultăți, asupra unui risc. Poate de aceea, o dată eu bucuria ciudată de a fi mirele, mi s-a strecurat în suflet și o îngrijorare de care nu aveam să mă despovărez degrabă.

3

Curînd m-am întors în casa unchiului și i-am spus că voi fi mirele. Nu s-a arătat surprins. Dimpotrivă, mi-a făcut impresia că la aceasta s-a așteptat de cînd lumea. Știîndu-l vorbăreț, mă gîndeam că are să comenteze un pic ideea mea, să-și dea cu părerea, dar nu a făcut-o, și mi-a părut rău. Sînt situații cînd în preajma unui om vorbăreț te simți în siguranță, iar lîngă unul mocnit trăiești neliniștea că ți se ascunde ceva neplăcut. Nu-i vorba, eu sînt și un ins sofisticat, am darul de a inventa primejdii, vād peste tot capcane. Cunoscîndu-mi aceste defecte, mi-am propus să fiu lucid și să nu suspectez pe toată lumea.

Spre seară unchiul mi-a zis :

— Du-te și stai cu ei, stai lîngă fată, obișnuiește-te cu dînșii.

Ieri nu am schimbat multe cuvinte cu acești oameni care deacum erau socrii mei, va să zică. Petra mi-a adus semnul mirelui și m-a învățat cum să-l cos la haină. M-a condus încă o dată în camera rece, umbroasă, mi-a arătat scaunul de lîngă căpățiul fetei. Acolo, numai acolo trebuia să stau și să-mi cos la piept buchetul de mire. A ieșit iar eu am rămas lîngă o luminare care ardea firav. Pîlpîia, arunca reflexii mișcătoare, ele pulsau pe fața fetei și aveam impresia că surprind o imposibilă, amăgitoare tresărire. Îmi plăcea să privesc jocul pulsant al umbrei aruncate de luminare pe chipul fetei, eram ca-n așteptarea unei învieri care părea că se pregătește sub tremurarea aerului dens ca un sînge gata să pătrundă în trupuri neînsuflețite și-n lucruri. Iluzia înceta cînd ușa se deschidea cu zgomot și se închidea trîntit la loc. Căci din timp în timp tot intra și ieșea cîte un străin, pășea prea apăsător, fără nici o precauție, hodorogînd, trîntind botinele, sau poate pășea normal, dar în mine zgomotele aveau o rezonanță sporită.

Poate n-am făcut bine că m-am amestecat, îmi zic acum. Nu am cunoscut-o pe fată. Nu rețin s-o fi întîlnit vreodată, în una din venirile

mele în sat, nu am băgat de seamă. Ea mă știa oare ? Posibil. Există oameni pe care tu nu i-ai văzut niciodată, nu-i cunoști, deși ai trecut pe lângă ei ; dar ei te cunosc, ți-au privit lung în urmă, ți-au privit spatele adus, mersul lipsit de grație, cam lăbărțat, trădînd gesturi automate, țepene ; te-au văzut și au făcut considerații secrete pe seama ta... Dar acestea sînt supoziții, în realitate nu știu dacă fata mă va fi cunoscut cituși de puțin. Orice ar fi, voi merge simplu în urma carului, pînă la cimitir, voi veni înapoi ; peste două trei ceasuri totul va fi gata. La noapte voi dormi un somn bun, simt bucurie la gîndul plonjării în somn de multe ore. Mîine voi pleca, după cum am stabilit.

Din cauza mișcărilor căruței, eșarfa se dă într-o parte ; fața ei se descoperă. Sub coroana subțire de mireasă, părul e pieptănat cu zăbavă. Trei femei pricepute au împletit trei ore șuvițele de jad. E o țesătură de ales meșteșug. Șuvițele se țes într-un fel de cască princiară. Împletitura mărunță lasă impresia unor reliefuri fine încrustate pe lemn de abanos. În curînd i se va vedea bărbia și gîtul unde se încheie rochia albă. Aștept. Dar nu am noroc. Ștefan observă că eșarfa cade, face un pas înainte și din mers o potrivește la loc. Fața miresei e iarăși acoperită. Eșarfa protectoare are o transparență estompată, cu greu pot distinge prin ea trăsăturile feței și frumusețea veșmintelor. Prezența eșarfei îi dă fetei un aer de distincție și discreție, și pare coborâtă dintr-un timp al sultanelor, dintr-un Orient fabulos, cu femei care își ascund frumuseți agresive și fatale, își ascund atracția ce o exercită, grația umbletului, și gropițele din obraz, și privirile de laser, sub voaluri enigmatice.

4

Sătenii nu mă mai privesc cu ochi iscoditori. Rămânerea mea între ei îi face, treptat, mai îngăduitori ; am respirat un ceas același aer — aer ondulat de coline — și a survenit un început de înrudire.

Ștefan îmi arată bunăvoință, probabil pentru smerenia mea. Mă simt stingher cînd cineva mă copleșește cu atenții, cînd mă supraestimează. Mă simt stingher cînd cineva pune pe seama mea sentimente pe care nu le am. Îndată va trebui să suport tandrețea lui Ștefan pentru ginerele atît de ascultător, și această perspectivă mă deprimă. De ce m-am amestecat între acești oameni ? Nu mă pot retrage, e prea tîrziu să dau înapoi, și nici nu știu măcar ce mă așteaptă, ce urmează, toți știu cum decurge ceremonia, numai eu nu știu nimic.

Petra are o înfățișare concentrată, de om trăit cu asprime, de om care rîde rar, extrem de rar. Mersul ei încet are ceva din tensiunea unei alergări suspendate. Chiar dacă acum plînge, nu lasă impresia a fi slabă. Se potolește cîteva clipe și reîncepe : un plîns discret, oa pentru sine ; măcinat între dinți, ascuns de lume ; este ca o propozițiune sibilină adresată fiicei sale, miresei.

Sub apăsarea vecinătății ei, mă judec. Aerul meu îngîndurat are o notă de pedanterie nesuferită de care nu pot scăpa nicidecum. Poate prezența mea o stînjenește, ca prezența unui păgân orgolios la o ceremonie sacră. Am sentimentul că citește pe fața mea semne de vinovăție. Cum mi-ar putea ierta că sînt împodobit, viu, sănătos, lîngă fiica sa mascată în mireasă ? Cred că sînt pentru dînsa un motiv în plus de

mîhnire. Cu ce inimă suportă această nuntă ciudată ? Nuntă cu muzici, cu dtruște, cu vătăjei ! Nuntă cu rachiu și colaci, ghirlande și luminări împodobite și oameni despre care nu știi ce să spui, un pahar-două de băutură i-a cam muiat, unul e cherchelit, se înduioșează pînă la lacrimi, altul nici nu se sinchisește de noi ; stau de vorbă despre fată, ori despre ce-i doare pe ei, și merg cu toți seălîmb în urma noastră, sînt nuntașii noștri.

Eu stau în ochii ei poate ca o înșelăciune, căci mă mișc, am un chip pe care se desenează semnele vieții, am tîmple la care pulsează sînge, afirmă pas cu pas că am în mine o provizie neevaluată de zile, o încărcătură de zile și soare. Trebuia să ascund undeva surplusul acesta de viață, nu să ies cu el în lume. Oh, și mai ales cum m-ar ierta cînd toată nedreptatea pe care i-o fac are martori, un convoi lung, la care continuă să se alipească oameni, la care în curînd va fi de față tot satul ! Aș vrea s-o văd repezindu-se la fiica ei, să-i apuce coronița din cap, s-o arunce departe, să-i smulgă voalul, mie să-mi rupă din piept buchetul de mire. Dar nu se revoltă, ci plînge ascuns — propozițiuni convulsive trimise în altă lume ; plînge departe de noi, nu primește pe nimeni în jalea sa. Și în fiecare loc unde cade o lacrimă de-a ei, pe pămînt rămîne o scobitură ; iar dacă se întîmplă să cadă lacrima pe o piatră, piatra aceea se despică în două.

VASILE ANDRU

ALBA IULIA

Înainte de a învăța cuvintele mari, am cunoscut pietrele, iarba, Mureșul, dealul, cerul mereu tânăr sub care oamenii trăiau cu neștiința aceea familiară a vieții de fiecare zi. Am învățat însă cu timpul că toate acele lucruri se numeau într-un fel și am dedus că toate acele nume formau ceva inefabil, care se respiră fără să-ți dai seama, așa cum se respiră aerul, cum se privesc copacii fiecărei primăveri și cum te desparti de părinți în fiecare dimineață. Lângă casa unde m-am născut am descoperit într-o zi, jucându-mă de-a baba oarba (încă nici nu știam citi), o tăbliță cerată, diploma unui ofițer roman. Rămăsese din el un nume. Alături era o biserică, și despre preotul ei din 1785 (numele nici nu i l-am știut vreodată) se spunea că fusese cel ce-a dat împărțășania lui Horia și Cloșca înainte de execuție. Dealul Furcilor era și el acolo, în zarea de asfințit spre care priveam, uneori, seara, înfricoșat, cum soarele lasă încă dîre de sînge. Ani de zile, apoi, urcând spre școală, am călcat fără să-mi dau seama pe urme de nume nevăzute, până cînd învățătorul ne-a arătat odată locul pe unde Mihai Viteazul intrase în cetatea noastră, cetatea lui de scaun. În clădirea aceea sumbră, cu sentinela în prag, era o sală unde domnul cu cușma îndoită și cu ochi scrutători, ca-n tabloul din cancelarie, primise defilarea steagurilor învinse. Iar peste drum, într-o casă mai mică, plutind ca o fregată albă într-un crîng de ulmi, se născuse după trei veacuri o altă Unire, mai mare și definitivă, o unire pecetluită de mii de iscălituri, strînse în niște registre înalte, legate în scoarță roșie. Fiecare iscălitură era un om, și fiecare om era o voință, dar nouă ne rămăseseră, iarăși, din toate acestea doar numele, literele strâmbe și muncite, căzute în cărțile acelea așa cum se rostogolesc, toamna, ciorchinele coapte în viile de pe Coasta Curată.

Îmi vine greu să trag din toate acestea o concluzie, pentru că istoria n-am învățat-o din cărți, ci din această vegetație deasă de amintiri care au fost cândva fapte hrănite și ele din amintirea altor fapte. Poate de aceea, cînd aud numele orașului meu, mă cufund sub pădurile lui de nume vechi de 2000 de ani, cu sentimentul că le întîlnesc, mereu, pentru prima dată.

ROMULUS RUSAN

SĂ TE ÎNCHINI UNUI ABUR ALBASTRU

*A locui într-o muzică,
în interiorul unei muzici,
A fi prieten cu un arbore,
Mirele unei flori.
A avea întâlniri secrete cu sorii
Și geneza în istoriile ierburilor.
Timpul și moartea să-ți fie
Niște frunze galbene,
Tuturor să le spui:
Pace, pace.
Să te închini unui abur albastru,
Prezent în toate.*

CONDEIE DE LUMINĂ

*Înalță-ți trupul în melancolie
Ca un templu antic,
Frunzele, aripi de îngeri învinși,
Te vor mîngîia
Fără să-ți rănească mîndria.
Cu fluviile te asemeni, cu oceanele,
Poți fi zăgăzuit pentru-o clipă,
Dar revii precum mînia
DUviului.
Stelele sînt condeie de lumină
Scriindu-ți sufletul
Pe cer.*

FĂGAȘ

*O să se-ntîmple-n noaptea asta,
Ceva ce s-a-ntîmplat de-atîtea ori:
Grădina noastră va pluti în cer,
Cu îngerii de subsuori.*

*O să se miște Iunea toată
Aidoma unui sicriu,
Purtată de străbuni pe umeri,
Care vor curge ca un riu.*

*Vom fi pentru o clipă stele,
Arbori pe cerul luminos,
Dar prin structură firi rebele,
Vom reveni, pe raze, jos.*

CROCHIU

*Zilele mele sînt tron de ceară,
Vin de flori,
Herghelie albă de cetini
Sub unghia indiferentă a lunii.
Nu vă pot oferi deît niște amfiteatre de rouă,
Un rock-and-roll de copaci,
Cifrele înțelepte ale ploii.
Drumul nu intră-n case
Să-i ia în brațe fecioara,
Copilul închide în beci
Ziua de miercuri.
Va învinge astrul
Vorbînd din fîntîni.*

CINEVA POATE SĂ SPUNĂ

*Cineva poate să spună :
Eu m-am născut pe mine însumi,
Am vrut să fiu și sînt,
Nimic și nimeni înaintea mea,
Sînt începutul, sfîrșit nu cunosc.
Totul am plăsmuit
Din iubire.
Gîndurile mele sînteți voi,
Flori ale astrilor,
Blestemați și fericiți,
Cenușa genelor mele.
Somnul meu peste univers
E o muzică îmbietoare,
Nespus de albastră...*

SINGUR AM RĂMAS PRINTRE LUCRURI

*Singur am rămas printre lucruri,
Le ating ca pe niște moaște,
La oala care fierbe mă uit
De parcă universul s-ar naște.*

*Troienit de gânduri, te chem,
Apoi îmi dau seama, surprins,
Casa devine un ghem
Peste care de (veacuri a nins.*

*Nimeni la porți să nu-mi bată,
Numai Ea, primăvara vibrînd ;
Crește din moarte o fată
Cu mine în gtynd.*

CUM E MÎNDRU FOCUL

*Gheorghe, Petre, Măria, Viorica —
Este poezia scrisă de părinții mei;
Aceștia sînt luceferii strigați,
Dar au rămas pe lume yiumai trei.*

*Gheorghe, Petre, Măria —
Cîntecul ce se poate auzi ;
Viorica e rugăciunea
De fiecare zi.*

*Ea s-a dus să ne lumineze calea,
Ne așteaptă cu făclii<de verdeață,
în fața Marelui Tron îngenunchează,
Candidă dimineață.*

*Gheorghe, Petre, Măria, Viorica —
Poezie scrisă de părinții mei;
Un suflet de seară albastră
E zestrea prhnită de la ei.*

*Gheorghe, Petre, Măria, Viorica —
Iată lumina părinților mei ;
De rădăcina străbună sînt mîndru,
Cum e mîndru focul, de scînteii.*

PETRE GOT

„ODIHNĂ ÎN ȚIPĂT

Înainte de a ajunge la muzica tulburătoare din volumul de poezii al cărui titlu l-am împrumutat, Cezar Baltag a trebuit să străbată și el un lung și dificil labirint al căutării de sine. Primele două culegeri de versuri (*Comuna de aur*, 1960 și *Vis planetar*, 1964) prezintă un interes mai curând documentar pentru contextul literar în care apar decât pentru evoluția poetului. La fel ca alți colegi de generație, Cezar Baltag pășește în literatură încrezător și pur, cu receptivitatea generoasă și nediferențiată a adolescenței. Nici vîrstă și nici cultura estetică nu puteau fi pentru tinerii de atunci o apărare în fața acțiunii nivelatoare a „modei”, nu o dată anacronică. Adesea poezia nu mai are un trup și un suflet al ei. Ea este o formă, o simplificare comodă în alb și negru. În prima culegere mai ales aproape că nu există poezie neatinsă de truisme, de retorism și de convenția literară a *luminii*, atît de frecventă în producția poetică a timpului.

Singura opțiune posibilă, unde se poate manifesta invenția, rămîne imagistica. De aici, o adevărată frenezie metaforică de sorginte astronomică și meteorologică : „în anii mei cei tineri curg sori imenși și grei”, „Mărăcinoase vânturi tremolizînd eterul” etc. Metaforismul acesta artificial și grandilocvent, întîlnit și la alți poeți din „tinăra generație”, este de fapt, în multe cazuri, o reacție, o încercare de a fugi de platitudine prin „liricizarea” unei tematici și prozodii canonizate.

De multe ori jocul fanteziei, gesturile teatrale devin scop în sine și alterează sensul comunicării poetice, chiar și acolo unde nu există o atare intenție : „Asfințit de nebuloase. Orizontul explodase / într-un du-te vino tragic, parcă respirat cu greu / de plămîinii unei alte gravitații mai înalte / atrăgîndu-tmi, respingîndu-mi moleculele mereu” etc. (*Despărțire*).

Poza de *enchant terrible*, oare lasă impresia că poetul joacă de fiecare dată totul pe o singură...metaforă, se întîlnește din cînd în cînd și în volumul următor, *Răsfrîngeri*, 1966 : „un viscol de himenoptere”, „Cel ce devine și cel ce sînt / se devastează reciproc”, „codru de viscole ereditare / enorm stejar de nervi și hematii”, „proclam explozia ființei mele” etc.

Cezar Baltag reprezintă totuși antiteza lirică a unor poeți ca Ioan Alexandru sau Adrian Păunescu, pentru care metaforismul e într-adevăr semnul unei explozii interioare. La el teribilismul metaforic din faza debutului nu ține de un patos al temperamentului, ci de o mare bucurie a formelor, a tiparelor, de plăcerea inocent perversă a sonorităților de cristal, a cadențelor majestuoase, care mai tîrziu se va converti într-o tensiune formativă atent supravegheată și va căpăta aspecte sublimite, elaborate cu migală și rafinament.

Deocamdată, această apetență se satisface fie cu gesturi mari, fie cu reluarea, deseori pînă la introiecție sau aparentă mirare, a unor celebre structuri lirice, transfigurate în elan muzical și joc de artificii : „Coapse limpezi. Valuri limpezi. / Marea umbră-n nori își suie. / Și-i alt țaiim lîngă acesta / și un singur tors, statuie. // Despletită îți dai drumul / într-un cosmos de oglinzi, / și de mări multiplicare / te apropii, te desprînzi...” (*Marină tirzie de dragoste*).

Evoluția poetului a fost anevoioasă și ocolită. În cel de al treilea volum, care poate fi socotit, de fapt, adevăratul său debut, el încă se mai caută printre tentații și mici teribilisme, încă nu a domesticit toate stihurile poeziei, cu toate că esențialul, adică descoperirea acordului interior fundamental, s-a produs. Poezia lui apare acum excesiv de „informată”, elaborată parcă prin colaborarea nu întotdeauna convergentă a unei multitudini de factori și sugestii : date de științe și filosofice, simboluri mitologice și biblice, sonorități și pretexte muzicale, într-un cuvînt, întreaga cultură asimilată de poet. Prelungirea „debutului”, oare nu are neapărat o semnificație defavorabilă pentru autor (Rilke, abia cu cel de al patrulea volum, la 27 de ani, a devenit el însuși), are mai curînd o explicație obiectivă decît una personală, dovadă că ea este comună și altor poeți (Ion Gheorghe, Nichita Stănescu etc). Mai mult, se poate spune că, fără intervenția fericită a unor condiții favorabile, evoluția nu s-ar fi desăvîrșit sau ar fi fost și mai mult timp amînată.

începînd cu ciclul „răsfrîngerilor” — o nouă și posibilă idee de „joc secund”, de data aceasta cu sens de dublă, reciprocă reflectare —, poetul transcende datul imediat, evidențele, senzorialul, afectele și emoțiile domestice și se retrage într-o zonă mai puțin explorată. El își inventează spațiul liric, nu-l mai primește de-a gata ca în primele sale culegeri. Privirea lui e fascinată de privescerea unor teritorii nubile ce se presimt în proximitatea sau în interiorul lucrurilor, ca niște „ineorporalități concrete”, „Frumoasele”, neîntinatele „Ele”. „Există oameni, se mărturisesc într-un loc poetul, pentru care lumea lucrurilor nevizibile are mai mult temei de realitate decît spațiul zărit. Malul unde evidența începe să se stingă și iluzia îi ia treptat locul, crepusculul incert în care bătaia depărtată a gîndului flutură zone de strălucire inegală ne fascinează uneori mai puternic decît elanul mediteranean, tăios, logic al amiezilor spiritului” (*La drum cu Novalis*, în volumul *Șah orb*).

Poetul ajunge la ideea explorării și actualizării unor moduri și zăcămintele arhaice de lirism, a unor arhetipuri, din oare extrage ceea ce consună cu sensibilitatea și viziunea lui sau, păstrîndu-le doar tiparul, le substituie o materie modernă, într-un registru modern : „Știu bine cine ești și cine nu ești, / spuse ea, neprivindu-mă. / Toate au timpul lor, / și pentru tot lucrul sub cer este un timp : / timp pentru departe și timp pentru aproape, / timp de sunet și timp de lipsă a sunetului, / timp de bărbat și timp de femeie, / timp pentru niciodată și timp pentru oricare timp. / Cine se grăbește ? Timpul trebuie măcinat. / Zeul pașilor cheamă trecutul. /.../ Știu bine cine ești și cine nu ești / spuse ea, sfișindu-mă. / Zilele mele pier ca fumul / și oasele mele ca tăciunele ard, / deschide spre mine auzul în ziua cînd te strig / și iubește pulberea mea trecătoare...” (*Răsfrîngere de dragoste — Astartea*). Sau mierea dulcearnă a sunetului arhaizant, de la sfinții părinți ai poeziei noastre citire : „Maică, vorbele-mi curate s-or spori într-o taină a face / taina mea

cu osebire aplecată către pace /.../ Și eram o știmă dulce și eram un șarpe-n lemn / și nu mai eram nemica rămânând numai un semn. / Totu-atunci a fost zburare, însă mai cu scăzământ, / că eu nu zburam la stele, ci zburam pe sub pământ. / Nici poci ochiul a desface, nici poci brațul a mișca / și-un fior de împăcare eu simțesc în urma mea" /"Răsfrângere de demult).

într-un fel, lirismul lui se abstractizează, în primul rînd prin însăși substanța sa a cărei natură e abstractă : eul, spiritul, destinul și mai cu seamă devenirea ființei. E un lirism cast, purgat de senzualitatea privirii, a culorilor și formelor materiale ca atare. Nimeni, Nicăieri, Niciunde, Neclipa, Nicicând, Acum, Mîine, Fără-de-soțul, Marginea etc. devin zei-tățile unei mitologii a Absenței : „Trece Nimeni visător / blond și înmărmuritor, / printr-un veșnic șir de numeni / la același numitor. // Cel ce nu e a venit, / cel ce e s-a risipit. / Lîngă tîmpla mea începe / plus și minus infinit. /.../ eu însămițez în lucruri / sufletul lui Heraclit" (*Cea-sornicul*).

Poetul e obsedat de mecanismele intime ale devenirii, de misterul eredității prin care se asigură legătura neîntreruptă în ascendența și descendența biologică și spirituală a ființei, ca o memorie ancestrală, imaterială a unor ipostaze descifrate sub înfățișarea înaintașilor și a urmașilor. Ontogeneza se confundă ou filogeneza, se dizolvă în ea, și invers. Universul e o unitate vie, unică și identică sieși, într-un sens monist. În fond, e vorba de sentimentul trecerii convertit compensatoriu în elan vital, în obstinată căutare a unei continuități materiale, a unui transfer ocult al formei pieritoare a ființei într-o infinită reverberație de forme și ipostaze, sau de adunarea acestora în momentul *Acum* al ființei. E o identitate universală în care totul se regăsește într-un grăunte imperceptibil, prezent la rîndul lui în toate, un imn al trecerii și al permanenței: „Aici este soarele meu, / aici sînt prietenii mei / și fântânile, // aici orizontul este pe rînd / roată, / deal, / inimă, / aici, din părinții părinților mei / au zburat treptat zilele / și s-au rostit cuvinte / și s-au desfrunzit așteptări / și au căzut ploi /; și au luminat patimi, // și la umbra foștilor arbori / fostele frunți / au vegheat călătoriile orelor... // Inima mea / atunci / era Mîine, // trupul meu / atunci / era Mîine, / sîngele meu / încălzea un timp nenăscut, / glasul meu netrezit / clătina în miezul semințelor / netrezitele ramuri. /.../ Văzul meu e o trecere, / auzul meu e o trecere, / sîngele meu e cea mai frumoasă călătorie / spre inima dulcelui Mîine / pe care / il voi numi fiul meu... /.../ aici, pe aceste coline, / unde eu voi fi mai departe / roată, / deal, / inimă" (*Răsfrângere în Acum*).

Maturizarea poetică deplină se realizează în *Odihnă în țipăt* (1969), care continuă ciclul „răsfrângerilor" și care, prin valoarea lui excepțională, se înscrie între cele mai certe reușite ale poeziei din ultimii cincisprezece ani. Volumul acesta presupune o înfrigurată sete de absolut, o combustie totală, un efort suprem de armonizare a tensiunii interioare cu luciditatea construcției.

Poetul renunță la mulțimea de simboluri și date livrești și întreaga „informație" e însumată neaparent în substanța poeziei. În schimb, el continuă să păstreze, ca pe un titlu de nobilă agonisire, structurile și zăcămintele arhaice de liricism, între formulele încântătorii ale descântecelor și psalmi.

Volumul e construit după ideea de triadă, Nașterea, Setea, Uitarea, estetic în analogie cu momentele cheie ale basmului *Tinerete fără bătrânețe și viață fără de moarte*, fiecare din ele prezentă în celelalte, ca ipostaze și condiții ale devenirii ființei, al cărei prag final e nunta mioritică, levigiația panteistă. Ipostaze distincte și identice, succesive și sianultane totodată, trepte necesare ale inițierii în cunoașterea esențială, Monadă unică ce închide în ea misterul eternei treceri și al eternei reveniri, al existenței și al neființei : „Poate cel mai întâi, poate cel de pe urmă, / poate singur, poate cu ceilalți, poate neștiutor, / poate cu numele, / poate în lipsa numelui, / poate cu ființa înprejurul ființei / precum cei întrebați. •// Poate cu întrebare și cu răspuns. /.../ Poate plecarea este apropiere / și așezare, / poate este nedespărțire / cu alt început. // Poate am fost cu cele ce odată / s-au adus întru a fi /.../ Poate am uitat / poate am plecat înainte, / poate nici pulberea / din care sînt alcătuit / nu mă mai ține minte...” (*Zicere asupra*).

Fiecare poezie este o nouă punere în scenă, ritualică, a experienței supreme, a Nunții, la care mirele e așteptat înainte de a se ivi în lume. Doamna, fecioara somnului, soră și fiică și logodnică a mirelui, născută o dată cu el, crescută în carnea și în sângele lui, pentru a-l chema la îmbrățișarea focului : „Eu sînt / și afară de mine / alta nu este. / Nu voi sta văduvă. / Tu ești mirele meu. // Eu sînt firul care iese din tine, / viermele meu / de mătase ; / eu Sînt giulgiul tău / cosmic / pe care îl teși, / o, nepot magic / de fluture ; / eu sînt ancora ta în primordial, / geamănul meu, / nesfîrșit, decît mine mai tînăr ; /.../ Chemați, aduceți la mine / amiralul de secetă, / aduceți la mine focul / imperial, / care se sprijină de mine / încă din mitra / întîiiei mume, / încă din coapsele Evei / e mirele meu” (*Amiralul de secetă*).

Erosul naiv și convențional din *Vis planetar* se sublimează într-o fervoare erotic-thanatică al cărei obiect este acum misterioasa fecioară a somnului, ea, străina, Nenumita, despre care vorbește cu adorarea sau cu imprecăția îndrăgostitului, pe care o invocă în scene de un erotism ambiguu, mereu prezentă, implicată, ghicită în demersul poetului : „Șezi tăcând și intră în întuneric / fecioară a somnului, / dezgolește-ți șoldurile, treci râurile, / gonește, aleargă, despică limba pămîntului, // încaieră numărul drept al celor cinci simțuri / ia venin în urechi, paște proverbele ochilor, împarte parabola, zăbala / să-ți sfășie buzele...” Sau r „Oh, sufletul meu este vesel / în setea sa / ca un incendiu ce-și soarbe / sieși ființa. // Bucurați-vă mărirele scad, / și inima noastră bate mai tare / și buzele noastre au devenit lipitori / și degetele noastre sînt limbi / șuierătoare...” Sau este el însuși invocat de ea, ca altădată iubitul Domnișoarei Hus : „Chemați, aduceți Vulturul șovăitor / cel a cărui umbră întinsă / îmi acoperă zilele, / cel cu ochi de aramă / și inima îngâmfată, / cu obraz de marea, și sânge de leopard, / cel departe de mine, șarpele / nerecunoscător, / cel ce locuiești sub zgomotul / inimii mele / pustiul ieșit din femeie, / furiosul de aur, / în al cărui ochi stîng / o mie de ani /, sînt ca fumul, / ca ziua de ieri / care a trecut”.

Jertfirea de sine pentru cunoașterea adevăratei fețe a miresei e primită cu candoare, cu blindă resemnare, ca o necesară îmbăiere în apele lustrale ale devenirii : „Totul este demult. Totul este / departe. / Călătorule veșted, sînt pulberea, / privește-mă cum surid. // O, tu care

ești greu de cunoscut, / străine, / plină de zeu și totuși în afară / de nebunia lui, / ninge-rnă cu somn, viscolește-mă. // Zile, vă smulg de pe mine / plecați, / ascundeți sacru-mi trup / într-o corabie / de valuri bătută, între țărături / care nu mai sînt. /.../ A fost un om / care eram eu însumi. / Eu merg în locul lui. // Ostatic pentru el nu poate / .să fie nimeni. Lipsa lui / sînt eu..." (*Uitarea*).

În imagistica ciclului pe care l-am numit al „răsfrîngerilor” (voi. *Răsfrîngeri, Monada și Odihnă în țipăt*) foșnesc frunze aproape comun tradițional, dar nu sînt frunzele care foșnesc, apa răsfrînge siluetele arborilor, dar nu sînt arborii care se răsfrîng în apă. Imaginile acestea nu sînt decît convenții, semne pentru o lume de esențe. Golurile devin plinuri și invers, geometria lumii fizice se răstoarnă în „negativul” ei, în interstiții, în spații alveolare, ca un imens osuar al umbrelor incinerate. Aici se află mecanismul abstractizării lirismului său dar și setea neostoită a poetului de materializare a „absențelor”, care face din el cel mai stăruitor și mai metodic investigator al invizibilului.

În poezia lui ne găsim aproape întotdeauna într-un orizont virtual ori în perspectiva heideggerianului *Sein zum Tode*, populate însă de lucrurile lumii reale, și unde totul se petrece după logica lumii reale, unde poetul proiectează fenomenele și culorile și sunetele și liniile lumii reale, avînd însă conștiința că nu e decît o „răsfrîngere” lipsită de corporalitate. Nimicul devine astfel oglinda realului; și, poate, și invers; așadar, o reciprocă reflectare, un dublu „joc secund”. Cezar Baltag numește sau inventează absențele, pentru a le da un suflet, o Identitate. Există la el o tensiune surdă spre reificare, sensibilizare a nimicului: „înapoi / la izvoarele fugii / unde curge fîntina nimicului / Acolo pasc leii nimicului / și spațiul se face de piatră / acolo pasc leii nimicului / și piatra adapă nimicul, / acolo pasc leii nimicului și nimicul în nimic se dizolvă / și nimicul macină umbra nimicului / și nimicul spală umbra nimicului. // Și totuși fața ei nu se întoarce / și mîna ei tot întînsă stă.” (*Marginea*).

Demersul poetului ar putea să pară un joc gratuit și periculos pe un fir subțire deasupra unui abis. Și în realitate este un joc periculos, salvat însă estetic de permanența unei obsesii, a întrebărilor în fața devenirii ființei, fără de care balansarea obstinată la hotarul de fum dintre existență și nonexistență nu ar fi decît o echilibristică.

Obsesia e însă scutită de sfîșieri, intelectualizată. Se petrece un subtil proces de cerebralizare austeră a acestui lirism, stăpînit și controlat cu demnitate și ridicat la treapta lirismului pur, esențial.

Cu Cezar Baltag și Nichita Stănescu poezia își creează un limbaj nou, mai suplu și mai abstract. Comentatorii au făcut, de altfel, în mod obișnuit apropieri între cei doi poeți (și cu precădere între ei), fără a insista suficient și asupra deosebirilor. La Cezar Baltag este, cum am spus, un limbaj al investigării metodice a Absenței. La Nichita Stănescu „absențele” sînt în realitate existențe derivate sau complementare, clișee ale lucrurilor avînd toate atributele acestora, sau demontare a unor mecanisme psihice.

Asupra lui Cezar Baltag cuvîntul exercită un fel de fascinație magică. Pentru el există cuvinte încărcate de halo-uri misterioase, venind dintr-o lume petrecută de mult timp în luturi, dar al cărei suflet se

perpetuează în alcătuirea intimă a cuvântului. Poetul ascultă parcă atent freamătul pierdut al acestor lumi uitate, ascultă sunetul cast al cuvântului, ca pe al unei vechi monede. E ca o știință nescrisă, o arheologie a cuvintuîui.

Pentru Nichita Stănescu, cel din *Laus Ptolemaei* și *Necuvintele* mai ales, cuvântul a devenit o abstracțiune, element al unor combinații posibile care îi anulează identitatea, în care se pierde ca într-un spațiu descărnat. Pentru el cuvântul are o valoare fiduciară, în timp ce pentru Cezar Baltag cuvântul e o realitate vie, complexă, sonoră și noțională.

Deși foarte modern, limbajul poeziei sale refuză pura literalitate și cultivă simbolul ori sugestiile simbolului, care îi dau un aer hieratic. Poezia lui Nichita Stănescu își face, dimpotrivă, adesea o virtute din literalitate.

Asemănător în multe privințe la prima vedere, limbajul liric al celor doi poeți este esențial diferit. La Nichita Stănescu limbajul își are semnificația în propria-i imanență, în vreme ce la Cezar Baltag se poate vorbi de transcendența limbajului, chiar acolo unde, ca în ultima sa culegere de poezii, *Madona din dud*, ar putea să pară un joc pur.

După ciclul „răsfârșirilor”, poetul a simțit nevoia unei schimbări de ton și de modalitate, a unei înnoiri, fără a părăsi însă spațiul obsesiilor sale. *Madona din dud* nu mai este un demers liric-speculativ, ci un fel de *joc de-a v-ați ascuns*, uneori amar-ironic, uneori disimulat senin ori sarcastic și, în fond, întotdeauna grav. Aceeași obsesie coborâtă într-un registru minor de sursă folclorică sau folclorizantă, colorată adesea de un pitoresc antonpannesc, „balcanic”, amintind câteodată de acela al *Florilor de mușgai*: „De unde știi, vasilică, / cântecul cu gura-nchisă, / cine te-a-nvățat dogoarea / și jocul de-a răpitoarea : / o scufie, trei scufii, / dumneata să nu mai fii. // De-atîta boală suavă / îi coc țitele otravă / și acum dansează goală / cu părul pe pardoseală / pentru Colopatiron, / înger din Nuctemeron, / Azeuph, Zeffer, Alphurn, / Phlogabitus, Mascarum” (*An, dan, dez*). Ar mai putea fi citați Matei Caragiale, Ion Barbu, Emil Botta etc. Volumul acesta se constituie printr-un complicat sincretism poetic, prin repetarea unor formule din jocurile de copii sau a unor vocabile din anumite idiomuri, prin folosirea unor simboluri particulare, ca acelea ale tarotului, și mai cu seamă prin prelucrarea lirică a unor motive și expresii din folclorul descântecelor sau prin diverse alte sugestii exterioare oare pot fi identificate pe fiecare pagină, dar dincolo de aparente sau reale incidențe, similitudini etc, poetul urmărește o linie mai puțin vizibilă, mai înaltă, aceeași din ciclul anterior, care dă coerență volumului, care unifică diversitatea. Nu o dată autorul citează pur și simplu — : „iapă albă-mi trebuia / că a neagră nu trăgea” —, însă toate acestea capătă alt sens în perspectiva viziunii sale. Aici, de exemplu, iapa albă e ziua, nașterea, viața, iar oea neagră, moartea.

Fără a fi o experiență de pură virtuozitate, este și o virtuozitate a cuvântului în acest joc lucid și semnificativ capricios. Lirismul se ritualizează, se formulează ca un descântec, devine un ceremonial de exorcizare, dar substanța rămîne tragică. Același „joc”, reluat meru altfel e disimulat de Radu Stanca printr-un protocol baroc, fastuos medieval.

Madona din dud e un dublu joc, ca metaforă-idee a morții și ca ars poetica, al doilea avînd menirea de a-l „ascunde” pe cel dintîi : „Paparuda ucenică / cu cămașa de urzică / a venit cu două ciuturi, / mi-a umplut casa de fluturi. // Coropișniți și lăcuste / sar din fustele-i auguste / și mi-e toată bătătura / hapaide harababura. /.../ Nouă fete, nouă babe / îmi culeg oasele albe / și-mi fac coastele surcele / și aprind focul cu ele...” (*De-a rîsul*).

O foarte colorată poezie, aproape licențioasă, replică posibilă a *Prohodului pentru Răsturnica*, își dezvăluie cu toate acestea tonul de litanie profană și sensul tragic : „Unde este armăsara / ce sfințea odinioară ? // Doamne ce mai leopardă / care mușcă și dezmiardă / cu pricină rosmarină / și meteahnă de mezină / cu călcîiele-n mărar / și buricul nenufar. /.../. Oh, ce sfînită nebulie / cînd privea în bagdadie / și sălta în Hdem'natie / ca leoaica pe jăratec •/.../. Unde ești divină țafă, / care te-am ținut în brață ? // Doamnă, cu genunchiul tău / joacă zaruri Dumnezeu. /.../ Departe, Doamne, departe, / Pe deal de singurătate / unde cresc urzici deșarte / și volburi nevinovate / zac slove cu rîs prelung / scrise cu mîna de ciung : // Aici doarme starostea / peste toată Dragostea.” (*Starostea*).

La fel în eposul tînguios al baladei de factură populară, ca în, această foarte frumoasă orație a miresei : „Joacă nunta de trei zile / și mireasa nu mai vine / că mireasa s-a oprit / la un pom despodobit. / Fie-i trupul ca un pai, / sufletul să-i meargă-n rai. /.../ Nune, nu te întrista, / scoate murgul din vîlcea // că noi voalul l-om găsi / la vară. cînd vom cosi // și pantofii i-om afla / la toamnă cînd vom ara.” (*Fuga miresii*).

Faptul că nu e vorba de simple „exerciții de virtuozitate poetică” face însă ca un anumit pitoresc lexical („me pala tute / tu pala mande” etc.) sau excesul de calcuri folclorice, de versuri facil cantabile să trădeze adesea substanța lirismului.

Întoarcerea deliberată, „programatică”, în consens cu una din preocupările artei contemporane, la tipare și zăcăminte arhaice de lirism, de mitos, ca sursă generoasă de înnoire și de permanență, e poate constanta cea mai fecundă a poeziei lui Cezar Baltag. Pericolul, de care e conștient, fără îndoială, și poetul, rămîne ispita acumulărilor care, nesubordonată unui riguros principiu de selecție, unei viziuni și obsesii interioare, ar risca să transforme poezia în mozaic de curiozități.

M. NIȚESCU

OIDJENE

Primului poet cunoscut al acestor
(pământuri.

I

*Vin din eter cuvintele, răsunătoare ritmuri,
ca valurile unei mări de sunete,
ovidiene zări la țarmul gândului;
Brindisi, Roma-n zvonul tăcerii infinite,
cînd luna-și mîină caii și-n ceruri ară plugul,
brăzdarele de veacuri cad într-una.
Atunci ruinele se răscolesc și îngenunche
în fața inimii ce le-a iubit 'atîta,
un arc de candelabre moaptea-i noaptea,
mișcîndu-se pe urma lui spre Tomis,
unde-nflorește marea-n zorii zilei
și stepa-și varsă blind-amar pelinul.
De l-ați văzut cumva, mereu pe gînduri,
plutind pe ziduri, să-i purtați lumină,
el duce-n pieptul lui o floare neagră
pe care nimănui n-o poate spune.*

II

*Cînd noi constelații răsar din marea străbună
și cresc și se joacă precum roiurile
Roma însăși își urnește pe urmele lui bastioanele
și îndrăgîndu-i pe geți și bărboșii localnici,
cu plugul roman și cu turmele lor carpatice,
noi vlăstare-nfrunzesc să-l răzbune.
Și iată acele puteri ale cuvîniului mîndre
călătorind peste zodii și-n leagăn de necuprins
făurind poezia cu lacrima ei fără moarte, Destinul.
Noaptea-i țesută în alb e cu tine de-apururi, Ovidiu,
noi constelații răsar din marea străbună,
pontice valuri foșnesc blind către fruntea ta
și roiuri de stele o încunună.*

HI

*Căci e frumos și bogat în de toate pământul
de la Marea cea mare urcînd pe urmele tale,
și mai departe, peste Istrul cu brațele grele,
nouă cercuri să treci către paradisul lui din lăuntru :
cercul apelor, împletindu-i din arginturi cunună,
cercuZ lanurilor în care
călărețul, cu lancea lui cu tot se scufundă,
cercul livezilor în arome și jar
și al dealurilor cu viile coapte
pe care însuși Pan le păzește-n lumină.
Vine-apoi brîul cel mare al pădurii străbune,
ocrotitor ca o pavăză înaintea furtunilor,
căci bîntuit fu pământul nostru, Ovidiu,
de copite de cai în vîrtejuri
pe care pieptul munților le izbiră.
Sus pe creste vulturi planează-ndelung
miracolul zărilor să-l cuprindă-n privire
trans silvae, trans silvae, trans silvae,
leagăn a toate de-aici și putere,
cum pe nourii-nalți odihni-vor în scuturi eroii,
căci binecuvîntat și frumos e pământul acesta, Ovidiu.*

IV

*Jar dacă sufletul e mai presus decît umbra și omul,
pe Pământ trece el în togă de raze și cîntă
în frunzișuri, în lanuri, în apele lumii.
Veacurile-l cheamă cu ele și ruinele-l cheamă,
tot ce mina vreodată mîngîiat-a-n lumină.
E așa ca un dor, de dincolo de zărilor bete,
sau poate din adîncul pământului, sau poate
din nourii lui și din valuri cu crestele-n spume ;
pretutindeni aleargă, pretutindeni rămîne
mistuit în clipă și-n sine.*

Pe Pământ trece el în togă de raze și cîntă...

DUMITRU BĂLĂEȚ

CRITICA ȘI IDEEA DE SISTEM

O veche prejudecată, care vine din arsenalul ideilor impresioniste, afirmă cu regretabilă perseverență caracterul principial antisistematic al criticii. Cît de anacronică este în momentul de față o atare concepție nu e totuși prea greu de admis pentru cine urmărește sensul dezbatărilor teoretice contemporane. E. Lovinescu însuși, citat adesea în sprijinul impresionismului ce-și supraviețuiește, a avut o evoluție cu totul semnificativă tocmai în direcția recunoașterii și asumării necesare a unui sistem critic.

Principalul argument al imposibilității unei critici sistematice (în sens modern, bineînțeles !) este așa numita condiție inefabilă a artei. Că într-o astfel de poziție principială e implicată limpede o viziune de agnosticism estetic am mai avut prilejul să o spunem. Desigur un raționalism satisfăcut de sine și neîncrezător în complicații și nuanțe nu poate oferi nici ei răspunsul cel mai potrivit. Adevărata și utila afirmare a drepturilor rațiunii necesită un realism al atitudinii, o permanentă veghe a lucidității, într-un cuvînt un integral respect al datelor realității, unit firește cu puterea de a le subsuma unor concepte operaționale.

De fapt sistematicitatea necesară a tuturor demersurilor critice nu reprezintă altceva decît o raportare consecventă a judecății și interpretării la o anume sferă de principii literare care decurg dintr-o estetică și implicit dintr-o filosofie, după o logică reală și recunoscută a derivațiilor succesive de idei. Escamotînd aceste corelații în numele reacțiilor subiective inanalizabile, critica eșuează în diletantism, în operații subalterne și fără îndoială dispensabile, oricît talent ar pune cineva în slujba lor.

Iată de ce eforturile (așa de rare din păcate în peisajul nostru actual) de construire și elucidare a unor ipoteze teoretice cu caracter de lucru, pe lîngă că au meritul de a contribui la diversificarea de preocupări și atitudini, incită critica la meditații necesare pe fondul unei autentice efervescente creatoare. Este exact efectul unei cărți precum aceea a lui Adrian Marino, *Critica ideilor literare* (editura Dacia, 1974), care împlinește, cel puțin temporar, ambițiile constructive ale autorului ei, de multă vreme consacrat unui domeniu exegetic neglijat cum este negreșit acela al fundamentelor estetice și teoretice în genere ale criticii și cercetării literare. Finalitatea și-ar atinge-o cartea cu adevărat doar dacă ar putea mișca din loc „balcanii inerției” pentru a declanșa o serioasă și totodată responsabilă discuție de fond, dincolo de limitele simplelor recenzii mai mult sau mai puțin conjuncturale.

Căci critica are nevoie de propriile ei discuții clarificatoare, oricît w încerca să le discrediteze unii, iar noua carte a lui Marino este o invitație destul de categorică în acest sens. Sistemul nou pe care-l pro-

pune această *Critică a ideilor literare* nu are ca obiect desigur opera și nici literatura ca ansamblu structural și instituțional, ci doar contextul general coagulant și în același timp modelator pe care îl alcătuiesc ideile estetice și literare. Dar în substanța viziunii lui Adrian Marino, această „nouă critică” devine însuși cadrul și condiția de bază a criticii concrete, aplicate : „Dacă orice critică folosește concepte și idei literare, care pot fi integral parcurse, clarificate și definite numai printr-o astfel de critică, notează pe drept cuvânt autorul, încheierea este una singură : critica ideilor literare devine *condiția esențială a oricărei critici*, critica necesară, prealabilă, a întregii sale infrastructuri teoretice, explicite sau implicite” (p. 346). Această concepție transformă evident critica ideilor literare într-o veritabilă conștiință a criticii literare, încit separarea lor de care Adrian Marino face caz în mai multe rînduri nu mai poate fi bineînțeles nici susținută, nici recomandată, singura diferență reală rămînînd doar aceea dintre regimul teoretic și cel aplicat al aceleiași discipline.

E drept că autorul nu operează numai distincții, ci și racordări, considerînd de exemplu în mod repetat ideea literară ca operă (v. pp. 31—32, 108, 143, 233, 341 etc). Dar abia în acest punct ni se pare că ne izbim de niște dificultăți insurmontabile. Căci, una din două : ori ideea literară are caracter de operă în sensul pe care îl are orice realizare umană și atunci specificarea este absolut superfluă, ori ideea literară are caracter de operă *literară* și atunci trebuie precizat noul ei regim estetic, ceea ce A. Marino nu face, limitîndu-se a vorbi doar de organizarea structurală comună. Nu este însă structura o proprietate generală a obiectelor materiale și spirituale ? Mărturisim că în acest punct nu l-am putut înțelege pe critic.

Pe de altă parte, dacă între critica ideilor literare și critica literară aplicată există o deosebire netă de obiect și dacă hermeneutica este teoria interpretării *simbolurilor*, rezultă limpede că introducerea acestei metodologii în domeniul de studiu al ideilor literare provoacă anumite semne de întrebare. Ele devin legitime după părerea noastră cu atît mai mult cu cît autorul afirmă în această privință relații de certă analogie, apreciind situația modelului unei idei literare drept o „situație riguros analoagă polivalenței simbolului — semnificativ în căutarea semnificațiilor sale —, îmbogățirii hermeneutice a acestor semnificații, inclusiv recurenței circulare a constantelor sale...” (p. 324). Credem însă că diferența prevalează asupra apropierii, ideea literară avînd prin chiar natura ei un caracter intelectual explicit, în vreme ce simbolul artistic tocmai dimpotrivă. Simbolul se oferă prin natura lui deschiderii, interpretării, ideea mai cu seamă se cere a fi constatată în identitatea ei precisă, în raport cu care caracterul interpretabil devine o servitute și nu un atestat al superiorității sale, depistabilă mai curînd în exactitate, rigoare și inechivocitate logică. Nu intenționăm totuși să contestăm interesul aplicării metodelor hermeneutice la studiul ideilor literare, dar nuanțele acestei transplantări ni se par deosebit de importante pentru a insista aici asupra lor.

Dacă trecem însă peste asemenea aspecte discutabile sau peste unele diferențe de opinii în probleme de detaliu, ca și peste o anumită redundanță supărătoare a discursului critic care ajunge la un moment dat

chiar la repetiția ad litteram de texte (cf. pp. 102—103 și 351—352), ceea ce într-o aceeași carte reprezintă desigur o neglijență, trebuie să recunoaștem și să afirmăm în cartea lui Adrian Marino o pledoarie remarcabilă pentru condiția teoretică a criticii literare și implicit pentru necesitatea caracterului ei sistematic, organizat în jurul unor opțiuni fundamentale. Subliniind cu absolută justețe că „monotonia metodologică este un semn de paralizie a gândirii critice” (p. 6), autorul se ridică în mod programatic împotriva empirismului de orice fel, a impresionismului și a pozitivismului unei părți a criticii de azi, scriind încă de la început: „Gestul (chiar eșuat) de a construi, de a elabora sisteme, sinteze, metode, este superior *calitativ* oricăror forme de critică empirică, artizanală, fragmentară. Marea critică spre care tindem are nevoie de o cât mai mare tensiune teoretică, de aspirația și vocația totalității și a deschiderii, de asimilare creatoare a noilor metode, urmată de inventarea fără complexe inutile a unor noi metode” (p. 7). Să spunem doar că „noua critică” pe care o preconizează Adrian Marino, critica ideilor literare, nu rezolvă problema decât în parte, înzestrând critica literară aplicată operei cu necesara ei conștiință teoretică. Sistemele propriu-zis noi ale criticii trebuie căutate însă în domeniul abordărilor concrete ale operei literare și nu prin schimbarea obiectivului așa cum urmărește Adrian Marino. Nu bineînțeles pentru că exegeza ideilor literare n-ar fi posibilă și importantă, ci doar pentru că în critică pur și simplu toate drumurile duc sau trebuie să ducă spre o singură realitate: realitatea operei. Din această pricină orice metodologie nouă își probează originalitatea și eficiența numai prin confruntarea cu această realitate. Orice ocol, indiferent de utilitatea lui, nu poate suspenda la nesfârșit contactul cu opera sub pedeapsa autoanulării actului critic. Încît proba de-foc a criticii ideilor literare rămîne tot demersul practic, aplicat obiectului artistic, în afara căruia orice alt gen de critică nu poate fi considerat decât preliminar și ca atare insuficient, oricît de important și de valid în sine.

Dincolo de această împrejurare, Adrian Marino realizează, în interiorul și în spiritul propriului său sistem de gândire, o pasionantă dezbateră a dialecticii ideii literare cu o minuție adesea infinitezimală. Conferind modelului un rol crucial, de cheie de boltă a criticii sale, cum spune singur undeva (p. 231), autorul studiază aproape exhaustiv toate „aventurile” ideii literare și toate corelațiile și articulațiile sale, începînd cu elementele ei constitutive, constantele, și cu modurile de comportament ale acestora și sfîrșind cu analiza etapelor procesului hermeneutic și a modalităților lui creatoare. Lăsînd la o parte numeroasele asociații și disociații pe care autorul le întreprinde la fiecare pas, cu o insistență adesea redundantă, cum am zis, fenomenul care ni se pare de departe cel mai important în noua carte a lui Adrian Marino este ponderea esențială acordată acum, mult mai marcat și mult mai sistematic, contextului în sensul său cel mai cuprinzător și totodată cel mai dialectic. Raportarea continuă a ideii literare la ambianța ei istorică și funcțională permite înțelegerea fluidității, dar în același timp și a invariantei sale, constantele lui Marino nefiind altfel decît, așa cum le-a numit Basil Munteanu, niște constante dialectice. Sînt totuși anumite pagini care dau impresia că sensul autentic al relației dintre diacronie și sincronie dobîndește interpretări cu totul speciale, mergînd pînă la răstur-

narea lui. „Noi nu negăm cituși de puțin diacronia, scrie autorul. Doar că diacronia ilustrează și confirmă în mod constant sincronia, forma însăși de percepție a unei secvențe istorice fiind un „produs” istoric. Evoluția istorică a sistemului nu face, prin urmare, decât să pună în evidență și deci să dezvăluie, să confirme, coerența intrinsecă a modelului său. Diacronia actualizează toate virtualitățile sistemice și tipologice ale ideii literare” (p. 218). Părerea noastră este că, în entuziasmul său pentru model și pentru hotărâta lui valoare euristică, Adrian Marino exagerează pe neobservate autonomia acestuia în raport cu istoria. Un contact mai susținut cu estetica lukăcsiană ne convinge însă că istoria nu „ilustrează”, ci pur și simplu generează ideea literară ca și modelul ei ! încît a vorbi de „considerabila autonomie de zbor a «clîșeului», a *toposului* conștiinței istorice, capabil să planeze — adesea la o foarte înaltă altitudine — pe deasupra textelor” rămîne, din punctul nostru de vedere, cel mult un paradox frumos și insolit. „în consecință, continuă criticul, textele *pot* și *trebuie* să îndure orice : chiar și definiții foarte personale, sinteze aventuroase, generalizări excesive, extenuante, identificări hazardate etc. Și toate acestea ou cea mai desăvârșită bună-credință, deoarece «clîșeul», *toposul* operează și modelează conform dinamicii sale, care nu ascultă decât de propriile-i exigente”, (p. 185). O atare împrejurare ne aruncă însă într-un arbitrar desăvîrșit, împotriva căruia unica soluție o oferă în exclusivitate înțelegerea determinist-istorică a corelațiilor dintre model și context, înțelegere care pune în lumină o intrioație profund dialectică pe care Lukács a numit-o inerentă. Introducerea acestui principiu al inerției în sistemul teoretic al lui Adrian Marino poate înlătura — credem — cele câteva momente de „criză” din articulațiile sale.

Ni s-ar putea răspunde la unele din observațiile noastre cu citate luate din alte locuri ale cărții. Iată un exemplu (numai !) : „Orice definiție literară se produce *hic et nunc*, într-un context istoric precis, care condiționează atât schematizarea întregului model, cît și a elementelor sale constitutive prin accentuarea sau accelerarea diferitelor părți componente. Din care cauză, orice model »datează«” (p. 202), ceea ce vine absolut în sensul convingerilor noastre. Cum stăm însă atunci cu autonomia, apreciată drept „considerabilă” ? Aceeași ambiguitate privește și caracterul normativ sau antinormativ al modelului (v. pp. 126 și 200) etc. etc. de unde concluzia că este necesar un efort susținut de punere de acord a înseși tezelor lui Adrian Marino, a cărui ideație cunoaște deseori o ebuliție deconcertantă care întunecă linia dreaptă a discursului său critic.

Oricîte „pete-n soare” am mai putea descoperi în noua carte a „noii critici” ce ni se propune, strădania ce-i stă la bază ne cucerește în esență prin hotărîrea și perseverența ei. Și chiar dacă sistemul personal intenționat nu s-a născut încă precum... „Junona din capul lui Jupiter” (cf. p. 109), el poate să apară mîine, mai adecvat și mai revelator, precum Minerva. Autorul *Criticii ideilor literare* nu va renunța desigur la ambițiile sale. Ceea ce nu poate decât să ne bucure și să ne dea încredere în destinul criticii românești contemporane.

FLORIN MIHAILESCU

BALADĂ TÎNĂRĂ LA BORDUȘANI

*Cînd eram la Bordușani
Fiul blonzilor pescari
Descîntam știucile mari
Și le perpeleam pe jar
în proșap verde-amar
Sa le intre-n carne har*

*Și arome să mustească
Fumul la ceruri să crească
Zei la rîu să poștească
Să guste hrana lumească*

*Printre sălcii eram singur
Ciorile ca niște linguri
Cerul ca o strachină
Cînd Soarele macină*

*Numai eu priveam bătrîn
Floarea albă de salcîm
Cumpăna de la fîntînă
îmi șoptea limba păgînă
Din adîncuri, cînd să plece
Găleata cu apă rece*

*Era vremea fără timp
Și ciulinii fără ghimpi
Alergam pe cîmp desculț
Unde-s graurii mai mulți
Alergam pe undeva
Umbra dropiei cînta*

- PASTEL

*Blondă fîntînă în cîmpul tîrziu
Dropia fuge-n secunda curată
Pe cer — Carul Mare. Eu sînt vizitiu
în noaptea cu poște, de hoși sfîșiată*

*Un han gîrbovit ca o cuşmă de get
Fumează sub stele. Ce aer cărunt !
Buric al pămîntului, zeul secret,
Uncheaş peste veacuri e Dorul Mărunt*

*Mi-ntîmpină fuga pe-un iepure şchiop
Cu stătu de-o palmă şi barba de-un cot
Cu biciul preface un rîu într-un strop
Şi-n nucă îl vîră cu sate cu tot*

*Bătrîne, şi-n mine cu biciul să dai
în nucă să intru cu tînăru-mi strai
Şi zvîrle-o pe ape, să tot fiu scînteie
în Dunărea lumii, în Calea Lactee*

DOINĂ DE FIU

*Blondă e ca slova
Zarea de Moldova*

*Duce-m-aş cîntînd
Peste plaiul blînd
Unde tatăl meu
A fost fiu de zeu*

*La Istru muiat
în Tisa scăldat
în Prut luminat
De aur bărbat
Din domnul Carpat...*

ELEGIE CU BĂIETANDRU

*Uite, mamă, raţele
Leagă-n ceruri aţele
Că s-au spart de-atîtea ploii
Cerurile peste noi
Şi-au căzut îngerii goi
Cu aripile-n noroi*

*Şi cum cos cerul în rînd
Raţele se duc cîntînd
Şi cum cerul se repară
Cu făină ne presară
Casele şi luncile
Sufletul şi muncile*

ELEGIA MÎNZULUI

*De cînd zeii m-au născut
Caii-s aștrii la păscut;
Mult mă caută și doare
Mînzul neivit la soare*

*Sforăind cu dor de lapte
Unde-ncepe drumul șapte
Gura Peșterii se cască
Mîhoho — iarba-i de iască*

*Lîngă cel salcîm strigat
Trupul blond mi-a-ngenunchiat
Gînduri negre-mi înnoptară
Trupul ca un rîu de seară :*

*„Unde-i muntele stingher
Cu țeasta ascunsă-n cer
Caii mei fug pasămite
Cu izvoarele-n copite*

*Și la șes, în rîul clar
Curge zvon de armăsar
Freamăt de nări speriate
Luciu de crupe țipate*

*Mînzule cu semn pe bot
Muma ta e peste tot
Nechezatul plîns de iapa
Cerul și pămîntul sapă*

*Aripî eu îți fac din lut
Și cu viață le sărut
Și le dărui har de pom
Și le ung cu duh de om*

*Trăsnetul luminii mă
Sfredelește-n inimă
Numai geana ta mai pică
Lacrimă de rîndunică*

PAUL TUTUNGIU

C p o n i c a i i f e r a r a

O PANORAMĂ A POEZIEI ROMÂNEȘTI INTERBELICE

Ambițioasa întreprindere a lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, ajunsă cu cel de al doilea volum (672 p.) în situația de a epuiza domeniul poeziei, după ce primul volum oferise o imagine a revistelor, grupărilor și direcțiilor literare din epocă, însoțită de investigarea, autor cu autor, a cîmpului prozei interbelice și a traseelor ee-l străbat, ne-a mai rămas datoare, se pare, cu un singur volum : el va fi consacrat ↪ faptul (nu și termenul apariției !) e ușor de declus — dramaturgiei, apoi criticii, esteticii și istoriei literare. Absența din volumul I a unor nume ca Victor Ion Papa, Mihail Sebastian și G. M. Zamfirescu, deopotrivă prozatori și dramaturgi, sau a lui E. Lovinescu, romancier și memorialist, dar mai presus de toate critic, iar din volumul II a poetului Perpessicius, neobositul cronicar, deconspiră structura viitorului tom. Să înțelegem oare că prezența lui G. Ibrăileanu ca prozator, cu paragraf aparte în primul volum, anunță omiterea lui din partea destinată criticii ? Lucrul e cu puțință dacă ținem seamă de reperatele de timp fixate drept granițe cercetării : cele două războaie mondiale și de faptul că, în conformitate cu o dirză clasificare, opera de critic și îndrumător literar a lui Ibrăileanu figurează în lotul cercetătorilor specializați în „primele două decenii ale secolului”. Judecata aceasta solonionică prin care un scriitor se vede împărțit între două epoci este, totuși, măcar în cazul dat, o excepție impusă. Mai greu de explicat e o altă abatere săvîrșită de autor, de astă dată în perimetrul peste care decide ca unic judecător. Mi se pare astfel cel puțin paradoxal faptul că procedura împrumutată din *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu : un scriitor — o prezentare unică, un singur spațiu (ales de bună seamă în funcție de centrul de greutate specific al operei comentate) se află încălcată chiar în cazul personalității numite. Ov. S. Crohmălniceanu nu și-a putut călca pe inimă de a lipsi secțiunea de proză de contribuția călinesciană (care-i alimentează și-i justifică un capitol : „Reconstituirea balzaciană și clasificarea caracterologică”), nemaiășteptînd s-o comenteze — așa cum consecvența cerea — în capitolul destinat criticeului-scriitor din volumul al treilea. (Capitol, nu mă îndoiesc, considerabil, pentru care n-aș putea sugera un titlu mai potrivit decît tot unul călinescian : „Momentul 1941 : G. Călinescu”.) Realitatea e că autorul a procedat bine în acest caz, iar singurul regret ce se poate exprima e că asemenea inconsecvențe n-au fost mai numeroase. Mă întreb chiar cum va arăta secțiunea despre dramaturgie, fără contribuția cea mai însemnată, a lui Camil Petrescu, de izolat din paginile consacrate prozatorului. Din aceleași pricini, poetul Camil Petrescu

nu poate alimenta un paragraf posibil, al poeziei-document, rămânând anexat de asemenea prozatorului, într-o postură și mai vasală. Tot astfel, se ajunge oa o manifestare de tradiție în proza românească, aceea a „Prozei artistice” să nu poată fi ilustrată decât de prozatori sau de prozatori-poeti (Mateiu Caragiale, Em. Buouța...) nu și de poezi-prozatori (Arghezi, Adrian Maniu etc.), iar o altă direcție, cea a „Prozei fantastice și onirice”, să nu se poată nici măcar constitui, în absența poezilor care au susținut cu „proze” genul (Al. Philippide, I. Vinea, Emil Botta etc.). De unde se poate deduce că, în deosebi atunci când prin restricții de protocol, o anumită orientare tematică și stilistică e amenințată să fie lipsită de principalii ei reprezentanți, îngrădirile la oare obligă formula monografică nu-și mai au rostul. Cred, de pildă, că un capitol: „Poezia criticilor” (Perpessieus, G. Călinescu, Tudor Vianu, Vladimir Streinu, Eugen Ionescu) se putea înjgheba chiar de pe acum, — peste capul prezentărilor așteptate să figureze în volumul III — pentru coerența unor caracteristici de „breaslă” pe care le demonstrează poezii amintiți. Sînt și alte situații. Se impută astfel, și pe bună dreptate, volumului de față absența lui Bacovia, scriitor atribuit, ca și Ibrăileanu, prin programe analitice de fier, literaturii „începutului de veac”. Dar Bacovia aparține în egală măsură deceniului al doilea și celui de-al treilea; *Scînteii galbene*, volum decisiv, apare în 1926, iar alte trei plachete, nu lipsite de semnificație, în deceniile următoare. (Diferit mi se pare statutul lui Minulescu — pentru care de asemenea s-a pretins un loc... interbelic, — vulcan în acțiune încă din primul deceniu, cînd a și decis modificări în tectonica gustului pentru poezie.) De fapt, structura însăși de *panoramă* pe care o dezvăluie cele două volume ale lucrării lui Ov. S. Crohmălniceanu permite unele libertăți pe care o *istorie* riguroasă a *literaturii*, fie și a unei perioade mai restrânse, nu și le putea îngădui. Libertăți de diferite ordine, de care Crohmălniceanu uzează altminteri copios, chiar dacă nu în direcțiile evocate până aici. Fie, bunăoară, structura, întinderea și compoziția uneori foarte capricioasă a prezentărilor; dintre acestea, unele, provenind din mai vechi monografii abreviate ale autorului (Arghezi, Blaga), mai păstrează în căderea cutelor urmele unei lărgimi acum netrebuincioase, altele, ieșite din coabitarea studiului (prefete etc.) cu uzanțele prelegerii universitare, vin cu precizări, aprecieri și amănunte factologice de prisos într-o sinteză, și chiar cu formule și ticuri orale de lecție: Pillat „absolvă *vestitul* liceu Henri IV”, poezia „l-a ferit de *alunecuşul noroios* al patimilor politicianiste”, același poet sau altul „n-a căzut niciodată victimă”, „n-a ezitat să”, „avea să dovedească”, „avea să debuteze”, „își făcea mîna” etc. în genere, unele biografii sînt prea dezvoltate (Arghezi, Pillat, Barbu...), în contrast cu altele de-a binelea laconice (Adrian Maniu, V. Voiculescu). Autorul procedează fără îndoială bine atunci cînd (în cazul scriitorilor mai vîrstnici, care aparțin prin formație și deplină maturitate artistică perioadei interbelice) nu separă creația care i-a impus de producția lor mai recentă (Philippide, Voiculescu, Blaga etc.). Disproporționat de mare e însăși spațiul acordat analizării unor opere fie de debut (*Poemele luminii, Austerp*), fie tîrzii (nuvelele lui V. Voiculescu), comparativ cu ceea ce se acordă contribuțiilor specifice. Disproporționat e și spațiul acordat operelor neliterare, de pildă, filosofiei blagiene și implicațiilor ei (16 p.), în-detrimentul operei poetice, „legată intim — consideră criticul — de

speculațiile filosofului" ; se concede totuși că poezia „îl exprimă pe Blaga mai exact". Cît de exact, e mai greu de aflat, pentru că atunci cînd nu trimite la influențe și opere externe (expresionismul), capitolul despre Blaga-poet e grevat de tot felul de raportări la apriorismul stilistic al gânditorului. O soluție mai fericită ar fi putut afla Crohmălniceanu folosindu-se de una din puținele — pe această linie — inconsecvențe călinesciene : tratarea lui Blaga în două capitole distincte, scriitorul și filosoful, mai ales că, după cum pare probabil, un capitol rezervat esteticii și morfologiei culturii nu va lipsi din volumul III. Nu sînt bine proporționate nici alte capitole. De câteva ori spațiile sînt dilatate artificial și căznit, parcă spre a corespunde însemnătății pe care scriitorii respectivi au dobîndit-o ulterior, într-o epocă mai tîrzie (Demostene Botez, Miron Radu Paraschiveseu etc), altă dată, ca în cazul capitolului final „Forme inedite de lirism", dezvoltările excesive se datoresc unui condei prea entuziast și lesne lunecător (Emil Botta, Virgil Gheorghiu, Dimitrie Stelaru), în timp ce contribuția cea mai însemnată a noului lirism (Mihai Beniuc, cel din primele volume) e prezentată — surprinzător — mai degrabă rezumativ și uscat.

Să revin însă la problema *panoramei*. Ov. S. Crohmălniceanu își intitulează lucrarea *Literatura română între cele două războaie mondiale*, accentuând implicit asupra intențiilor sale de a fixa „harta fizică" și cea „politică" a literaturii epocii. O „hartă geologică" n-ar fi fost de prisos. A încercat-o E. Lovinescu în *Istoria literaturii române contemporane 1900—1937*, imbinând interesul pentru diversitatea pe orizontală (genuri, direcții, stiluri, tipologii), pînă la a risca o anumită pulverizare a individualităților, cu un criteriu axiologic care, sub numele de sincronizare a gustului estetic, compartimentează câștigurile și pe verticală spre a obține relieful unor straturi de sensibilitate. Patru ani mai tîrziu, G. Călinescu reconstituie din cioburi profilurile, păstrînd straturile, ba chiar cronologizînd cu un simț extrem de viu al organicității vîrstelor, al „momentelor" — cum le numește — diversele etape în care se exprimă mișcarea. Judecată din perspectiva acestor exigențe, inițiativa lui Ov. S. Crohmălniceanu reprezintă un cert progres, în raport cu o seamă de eforturi anterioare similare : D. Micu, C. Ciopraga, I. Roteru, chiar dacă nu decisiv. Metodologic, se păstrează gruparea pe genuri din sinteza lovinesciană, iar de la G. Călinescu se reține ideea de totalizare sub marca personalității. Asistăm, în sehimsb, pentru întia oară la o mică răscoală de palat, sub forma refuzului de a mai urma, în acest tip de lucrări, maniera de agregare călinesciană, care e a promenadei inspirate de-a lungul operei, ca în lungul unei alei, cu opriri din loc în loc spre a încerca peisajului forța de subjugare. Ce e drept, citatul continuă să fie larg folosit, uneori sub forma abreviată a parafrazei cu incrustații de mici fragmente de text ghilimetate avînd menirea să sugereze un s'til, un univers poetic, o tehnică etc. (Sistemul, brevetat pare-se chiar de Crohmălniceanu, a prins, dar folosirea lui improprie, în chip de rezumat, și nu numai pentru trebuințe ale sublinierii stilistice, se înscrie în categoria abuzurilor.) Genul de agregare adoptat de Crohmălniceanu e mai degrabă al studiului, saturat de informație, sistematic, compact, descriptiv și expozitiv într-o oarecare măsură, dar avînd această particularitate că în loc de teme, motive și elemente de decorație exterioară (hrana — de cînd lumea — a factologilor și impresioniștilor în istoria

literară), se lucrează cu probleme, idei, sensuri ; mai puțin — e adevărat — cu imponderabile. O bogată lectură îi îngăduie criticului să stabilească încadrări mai largi, analogii și filiații și să numească experiențe sincrone pe plan european cu ale poezilor analizați (în deosebi, supra-realismul și expresionismul îi oferă din belșug surse de raportare). Scriitorii, o dată aleși, fac obiectul unei cercetări extrem de minuțioase, și în aceasta văd o altă particularitate de preț a acestei *panorame*, care ținând loc de istoria literară a unei epoci, oferă cel mai larg spațiu de investigare a individualităților care-i compun eșafodajul. S-ar putea ca unii să reproșeze cărții tocmai acest caracter prea stabil și ritos al opțiunilor, precum și tehnica de abordare cu accentul pe laborios și mai puțin pe nuanță și gradatie, de parcă opera literară ar fi mai aproape de corpurile solide decât de fluide. Prin propagare, s-ar putea deștepta și alte nemulțumiri, bunăoară, cea privind accentuarea prea categorică a diferențelor între cei ce figurează în selecția autorului și cei omiși, ba, unii ar putea avea chiar senzația unei defrișări prea departe împinse, într-adevăr, oricine va accepta — ca să dau un exemplu — că „poezia tînără ardeleană” a epocii e mai ales Mihai Beniuc, Ion Th. Ilea, Emil Giurgiuca. Dar ea nu este oare și creația absenților : George Boldea, Teodor Murășanu, Grigore Popa, Ion Moldoveanu, Ion Bălan, Gherghinescu-Vania, George Popa, Aurel Marin ? Stephan Roi și Sașa Pană sînt la locul lor în cadrul liricii avangardiste, în schimb lipsește nejustificat Geo Bogza-poet. Iar din capitolul liricii sociale lipsesc Cristian Sîrbu, Leon Feraru, Dumitru Corbea. E sigur că adoptarea unor soluții de lucru mai ductile (G. Călinescu și E. Lovinescu înțelegeau să folosească o gamă mai largă a diversificării valorice !) ar fi îndepărtat senzația de *prea statornicit* pe care o capeți la străbaterea lucrării lui Ov. S. Crohmălniceanu. Nu-i mai puțin adevărat, iarăși, că dacă ceva se pierde (în materie de nuanță), ceva se și câștigă (la capitolul substanță). E totuși reconfortant să parcurgi o carte care dă despre șazeci de poeți români o imagine nici un moment blazată ori superior-indiferentă. Poeți pe care sintezele anterioare abia îi pomeneau se găsesc studiați în capitole cuprinzătoare (2, 3 până la 5, 8 și chiar 16 pagini !), suficient desfășurate spre a-i regăsi cu aspectele esențiale și cu reușitele care i-au impus și care îi păstrează în memorie. Citatul nu e niciodată meschin și nici ales să favorizeze o singură față a poetului în cauză. Generozitatea aceasta se poate întoarce uneori împotriva criticului, nu o dată contrazis în situațiile sale de materialul faptic propus. Pînă una-alta, chiar fără a pune în discuție temeiurile înseși ale clasificării adoptate de autor, se pot semnala o seamă de atribuiri discutabile, în cazul unor poeți pe care chiar citatele servite îi recomandă pentru alte capitole. Cîteva exemple. Gheorghe Magheru, încadrat la „Poezia pură”, e de fapt un dadaist fără program și fără... autorizație ; locul lui era la „Lirica avangardistă”. Dadaist e — avea dreptate G. Călinescu — și Paul Sterian, fixat la „Lirica sensibilității religioase”. Andrei Tudor, situat printre „puriști”, e un „fantezist” din familia Vinea-Adrian Maniu. Dimpotrivă, Iulian Vesper, considerat „chtonic”, e mai aproape de poezia pură și în orice caz de experiențele moderne. Și astfel de transferări se mai pot propune. Ele n-ar putea schimba prea mult lucrurile, dacă întîmplarea n-ar face ca însăși „fața lucrurilor” să aibă nevoie de unele remedieri. Adevărul e că parcurgînd categoriile clasificării lui Crohmălniceanu (de

o periodizare nu poate fi vorba și nici de o ridicare în plan, în condițiile unei orizontalități desăvârșite), o seamă de întrebări se iscă și, o dată cu ele, certitudinea că dislocări mai ample puteau fi operate chiar în condițiile actualei „comasări”, că un sistem mai coerent, mai puțin tributar criteriilor divergente se putea institui. Astfel „Miracolul arghezian” — titlul primului compartiment, cu un singur ocupant — e o frumoasă metaforă, dar așezarea poetului în afara oricărei linii de evoluție și a școlii de poezie pe care a creat-o ține în cel mai bun caz de festivism și contrastează cu linia sobră, cu *atmosfera de lucru* instaurată de autor în lucrarea sa. „Poezia chtonică” e o denumire nouă, bine găsită, pentru o realitate veche — tradiționalismul, categorie ce mi se pare destul de încăpătoare pentru a-i fi putut cuprinde, și pe V. Voiculescu și Nicbifor Crainic, aceștia poeți ai „sensibilității religioase” în viziunea criticului, în realitate mult mai puțin convingători sub acest raport decât Arghezi. Din nou Arghezi ar putea fi așezat lângă Blaga (impropriu alăturat lui Al. Philippide) ca poeți ai „sentimentului cosmic și ai fiorului metafizic”. În schimb, ironicul Philippide, cu vocația sublimităților... comice (Witz-ul expresionist), poate fi apropiat de Adrian Maniu. De altfel, G. Călinescu i-a și situat laolaltă sub emblema „modernismului”. Va trebui să ne obișnuim totodată a-i vedea împreună pe Adrian Maniu și pe Vinea, cel dinții considerat „poet chtonic”, al doilea „avangardist”, de fapt înrudiți prin aceleași tendințe postimpresioniste, identificate în parte și la Ilarie Voronea. Criteriul de școală literară a decis stabilirea a două compartimente : „Poezia avangardistă” și „Poezia pură”. Reunirea lor sub un singur sceptru, ca la G. Călinescu, sub denumirea : „Dadaști, supra-realiști, hermetici” ar fi răspuns, cred, mai bine speciei de „sincretism” care le e propriu, cel puțin pe teren românesc. Ce școală literară se va fi ascunzând sub denumirea „Lirica elegiacă și sentimentală”, capitol ce include poeți manierști (în accepția restrânsă a cuvântului) ca Mihail Celarianu și Camil Baltazar, alături de o seamă de poeți din descendența formulelor de poezie agreeate la vechea „Viață Românească” (Demostene Botez, Otilia Cazimir, G. Bărgăuanu etc.) ?

Rezultă din toate acestea cel puțin un fapt : diversitatea — ea însăși panoramică — a criteriilor de care s-a lăsat condus autorul în clasificările sale. Criteriul tematic („Poezia chtonică” etc.) coexistă cu cel vag-eclectic („Lirica elegiacă și sentimentală”), cu cel istoric, evocând un program estetic („Lirica avangardistă”, „Poezia pură”), cu cel subiectiv-embimatic („Miracolul arghezian”) sau cu cel vag cronologic („Forme inedite de lirism”). Este și una din cauzele de seamă pentru care *Literatura română între cele două războaie mondiale* n-ar putea ambiționa să fie mai mult decât o panoramă „însumiativă” a epocii, în cazul dat : a poeziei interbelice. Prin aceasta lucrarea nu-și pierde cîtuși de puțin clin interes și însemnătate. Nefiind „decît” o panoramă, ea se dovedește totodată o excelentă panoramă, iar prin nota ei de *pozitivitate* — ceea ce nu e tot una cu *pozitivismul*, dar în același timp la fel de departe de pozițiile neoimpresionismului ahtiat după „inefabile” spectaculoase — se impune ca un instrument de lucru extrem de util. Despre aceasta, măcar în treacăt, am mai vorbit însă. Nu și despre faptul că o ierarhizare a însușirilor textului e posibilă și chiar necesară. (Sînt și părți de mai mică rezistență care așteaptă la rîndu-le să fie dezvăluite și chiar aplecări spre repetabila... eroare care nici ele nu pot fi trecute cu vederea.)

Aș vrea să remarc ca pe calitatea cea mai de preț a cărții suplețea intelectuală a interpretărilor, ajutată de o bună disciplină ideologică sub efectul căreia lucruri foarte complicate se desfac, nu prin simplificare, ci prin limpezire. Nu prin punerea tendențioasă în paranteză a faptului estetic, ci implicându-l. Autorul a renunțat în genere la actualizările inoportune, exterioare textului interpretat (unele fandări de circumstanță, convenționale privind personalitatea unor scriitori în viață rămîn totuși supărătoare) de care mai erau grevate studii ale sale mai vechi. Simpla comparare a capitolului Philippide din actuala sinteză cu un studiu-prefață de acum zece ani despre același poet demonstrează distanța uriașă parcursă. A spune de aceea că interesul pentru încărcătura ideatică a operei literare a rămas intact la criticul nostru înseamnă a exprima impropriu și destul de răutăcios o dominantă reală a gândirii sale, eliberată însă de servitutile alienante ale paraestheticului. Cu alte cuvinte, *vocația problemei* își găsește în noul climat albia firească, chiar în acele cazuri cînd, neajutată de puterile sensibilității și ale inspirației (care nu ocolește nici pe critici), e silită a rămîne ia resursele ei.

Faptul că Ov. S. Crohmălniceanu ține să intre pe ușa filosofiei în poezia lui Blaga e desigur forma extremă pe care o ia interesul criticului pentru armătura de idei a operei literare. Din fericire chiar pentru critic, prea puțini poeți ai noștri au și un sistem filosofic, astfel că spre a răzbi la „filosofia” lor implicită autorul a trebuit să-și taie singur drum. Rezultatele bune n-au întîrziat să se arate, ele se văd chiar de la început, în cazul lui Arghezi. Punerea în relație a liricii argheziene de inspirație religioasă cu unele manifestări europene ale „noii sensibilități poetice religioase” mărturisind ruptura de „pietismul tradițional”, demonstrează cît de larg e noul cadru asigurat problemei și totodată cît de acut a resimțit criticul nevoia de a aboli, în interpretarea aspectelor contradictorii, complexe ale ideaticii artistice, practica explicațiilor limitative. Un capitol interesant e, pe aceeași linie, cel despre Ion Barbu, în interpretarea căruia analiza poate ușor pierde din altitudine și aluneca în simplificare și banalizare, după cum tot atît de ușor poate fi atrasă spre acrobații exegetice. Crohmălniceanu păstrează o conduită moderată, folositoare interpretării nu ușoare a poetului.

O particularitate nu cea mai puțin însemnată, a modului de critică demonstrat de Ov. S. Crohmălniceanu, este caracterul *funcțional* al scrișului său, liber de prejudecăți ealofile, eficiente, traducînd cu repeziciune realități spirituale dintre cele mai complicate, venind cu judecăți precise care disting între valoare și siraili-valoare. Mai puține satisfacții dă această modalitate de critică a poeziei sub raportul expresivității. Comorile sale le găsește Crohmălniceanu la suprafață sau nu le mai găsește de loc. Echivalențele în limbajul criticii ale unor stări și nuanțe lirice mai deosebite nu trec adesea de traducerea curentă și de exclamația adjectivistică: „grație exemplară” sau „inimitabilă”, „cuceritoare simplitate” și „naturalețe cuceritoare”, „cîntăreț admirabil al ierburilor”, „teribil dramatism”, „savoare neegalată”, „năzbătii fermecătoare”, „decantare extraordinară”, „solemnitate tulburătoare”, „splendidă putere sugestivă”, „purități indicibile”, „rară vrajă”, „întruchipare plastică foarte elocventă” și chiar un nesperat „formidabil”: „Philippide ajunge la o artă foarte personală de a descrie peisaje onirice cu o precizie formidabilă”. Metaforele „critice” — relativ puține — lasă și ele uneori de dorit: „Toamna

e pentru el [Ion Pillat] «madeleina» lui Proust". (O „madeleină” cam abstractă !) „Poezia țâșnea din Stephan Holl ca lichidul alb și binecuvântat din ugerile vacilor svitëriene." (Ce-i drept, Stephan Roiu alias Gheorghe Dinu posedă în București o lăptărie, dar de aici pînă la a convoca, în interesele poeziei, vacile svitëriene e o distanță !...) „Gellu Naum este un poet care are acces ușor la marile sublimități." Arghezi „trece cu o viteză fantastică în registrul sentimental de la «cald» la «rece»." „Extrem de originală e însă la Blaga stofa din care sînt croite mai toate piesele sale." Etc. Sînt și fraze de-a binelea opace la expresiv, stereotipe, nesupraveghiate : „Beniuc proclamă prioritatea strădaniilor poetice care au ca țintă să dea glas jalei nemărginite din sufletul poporului obijduit" ; sau : „«Poetul plugului» silește contractia rebarbativă țărănească să-și absolutezeze valorile proprii în această confruntare care devine opoziția a două lumi ireductibile". Unele afirmații devin involuntar pitorești prin eroarea pe care o ascund : „Ocazia o oferă oul pascal. Ținindu-l în soare, poetul îi descrie alcătuirea". (Ca să devină „pascal", oul trebuie în prealabil fiert. Numai că o dată cu aceasta devine și perfect opac...). Alteori criticul ține dinadins — fără să fie cazul — partea pitorescului. În finalul capitolului pe care i-l consacră, Arghezi e văzut mai aproape de eroii lui I. C. Vissarion și Ion Marin Iovescu : „Nu înclinația spre contemplativitate, în jurul căreia s-a făcut atît caz, ci din contra, natura activă, practică, dezghețată a sufletului iese la iveală prin Arghezi". (Așadar, Arghezi — un dezghețat. De ce nu ?) Despre Ion Vinea aflăm că „împinge” „dezbrăcarea lirismului de orice podoabă” „pînă la abandonarea metaforei. Aceasta apare extrem de rar în versurile lui, atunci cînd ele poartă marca unei reale originalități". Dar citatele oferite nu confirmă nici pe departe abandonarea metaforelor ci, dimpotrivă, îmbrățișarea lor și mai strînsă : „gheare de ramuri", gîndul — „sfredel ruginit în tainite-nfipt", „balul felinarelor", „clei nou plîng afișele și livezile", „trențele verilor", „muntele își trage broboada din cer peste coama-i aspră de cărbune" etc. etc. În cazul lui Ilarie Voronca, dimpotrivă, explicații temerare încearcă să găsească o justificare pentru abundența de metafore : „Metaforismul neînfrînat" ar fi „totuși pentru poet o cale de eliberare a inconștientului", el ar avea „funcția eliberatoare a dicteului suprarealist". Cam greu de imaginat cum poate ajunge abuzul de literatură să aibă o funcție eliberatoare. Mai ales că tot Crohmălniceanu decisese nu cu mult înainte : „La Adrian Maniu voința de originalitate sfîrșește paradoxal în manieră".

CORNEL REGMAN

T e x t e ș i d o c u m e n t e

TREI SCRISORI ALE LUI LUCIAN BLAGA

Trăind în străinătate din 1926 pînă în 1939, Blaga a purtat o corespondență susținută și bogată cu prietenii, cunoscuții și admiratorii din țară. Ca timp, corespondența mea cu Blaga se înscrie între anii 1934 — anul apariției *Censurii transcendente* — și 1939, cînd și-a luat în primire catedra de Sociologie rurală, (transformată ulterior în Filosofia culturii) de la Facultatea de litere și filosofie a Universității Daciei Superioare din Cluj. Acești ani coincid cu procesul de cristalizare a sistemului său filosofic — *Trilogia cunoașterii*, *Trilogia culturii*, *Trilogia valorilor și Trilogia cosmologică* — cu alegerea lui la Academie, ou chemarea lui la Universitate într-un cuvînt, cu consacrarea poetului, filosofului și dramaturgului Lucian Blaga.

Este de notat faptul că scrisorile lui Blaga nu pot fi înțelese, nu-și dezvăluie sensurile decît în strînsă legătură cu evoluția sa spirituală, în continuă raportare la creșterile lui interioare, în susținută referire la împlinirile operei sale. Anecdota, pitorescul, divei-tismenibul, zeflemeaua, cad în afara gravității scrisorilor sale.

GBIGORE POPA

Viena 4 aug. 1934.

Dragă Domnule Popa,

Am citit cu multă plăcere cronică d-tale despre Censura transcendentă, atît de înalt înțeleasă, — și-ți mulțumesc din toată inima. E, dacă nu mă înșel, întîia dare de seamă despre această carte. Scrisul D-tale mă interesează foarte mult, și te rog să-mi trimiți tot ce publici.

*Al D-tale cu multă prietenie,
Lucian Blaga*

(f. d., f. 1. [Viena, aprilie 1935])

Dragă Popa,

Te felicit pentru strălucitul examen !

Știrea cu privire la Blaga „reacționar și rasist” mă surprinde. Cît de „reacționar” sunt se dovedește prin toată opera mea, care vede rostul omului în „creație”, fie chiar „tragică”. Cît de „rasist” sunt — a se vedea un articol din Gîndirea despre „rasă ca stil” (cea mai elegantă părere despre rasă, ce s-a exprimat vreodată !)

Lucrez actualmente din greu la întîiul volum din „Trilogia culturii”. Vă promit sigur un fragment, dar abia pentru Iunie. Aștept cu nerăbdare eseul despre „L. B.”...

Sunt și eu foarte hărțuit de — diplomația asta, ca și de — dracul creației. Dar bun e Marele Anonim!

*Cu prietenească dragoste.
Lucian Blaga*

(f. d., f. 1. [Berna, 4 mai 1937])

*Dragă Grigore Popa,**Îți mulțumesc pentru urările de paști !**Se împlinesc trei luni de când sunt la Berna. Am lucrat intens : noul volum filosofic a plecat zilele acestea la casa de editură. Nu am însă speranțe că va**ai ^îS^vSXt^Zbtk să plec în țară (pe la 20) pentru Academie. Mi-a scris Crainic ,că vor să-mi închine cu acea ocazie un număr [...].**Ai citit studiul lui Băncilă din „Gînd românesc”? Vrea sa-l scoată ca volum separat. Ți-l trimit cînd o apărea.**Eseul Dtale din „Gîndirea” foarte frumos.**As vrea să știu ce e cu Basil Munteanu. Și-a schimbat adresa? J-am scris odată, dar nu mi-a răspuns. Dacă-l vezi, spune-i că volumul, ce i-l închin (dedi-
cated)ConcmluTdela Cluj - se va ține probabil de abia la toamnă. Mă prezint în orice caz.**Scrie-mi ce mai faci.**Frăție,**Blaga**Pension Bois Fleuri
Riedweg 17
Bem*

o DIN SPATELE FRONTULUI. — Ceea ce ne apare ca un câștig al prozei lui Corneiliu Ștefanache, începînd cu *Ziua uitării*, este, în primul rînd, tendința de desprindere de acele tărfimuri „abisale” și, în consecință, efortul de implicare mai directă a eroilor în evenimente. Recent, *Speranța care ne rămîne* (Ed. Eminesci, 1974) se apropie mai mult și într-un fel special de ceea ce se numește roman obiectiv, de „creație”, cum ar spune G. Ibrăileanu. Cu totul rare sunt aciurn popasurile analitice, întăietate căpătînd acțiunile, faptele, gesturile, atitudinile „nude”, efectele tragice ale întâmplărilor în conștiințe. Scribarud creează, din acumulări succesive, imaginea vie, autentică, a unei lumi traumatizate de război. Fără să piardă din modernitate, formula epică se simplifică, se limpezește, cucerind adîncime artistică. Scenele se derulează rapid, cinematografic; nimic nu trenează din trebuințe de „studiu” lăuntric, deși se produce puternica impresie a unei lumi aflată în impas. Altădată retrospectiile dădeau, de fapt, epicului o notă de circuit închis, prin încrucișarea derutantă a scenelor, potrivit cu capriciile memoriei. Acum foarte puține sunt abaterile de la timpul narațiunii, iar cîteva tablouri plasate după război, grăbite parcă, nu au consistență și distonează cu restul romanului. Ceea ce ne determină să nu mai distingem posibilitatea continuării lui cu volumul al doilea, care, credem, nu va mai fi propriu-zis o continuare, ci, pur și simplu, un roman autonom. Să vedem ce ne rezervă scriitorul.

Speranța care ne rămîne face parte dintre acele cărți care ilustrează ororile războiului „din spatele frontului”. Chiar teă nu ne introduce în focul cîmpului de luptă, atmosfera este tot apăsătoare, terifiantă. Tînguirile, blestemele și sudălie la adresa războiului, a lui Hitler, lui Antonesou și a „bandiților în cămăși verzi” creează un fundal dramatic oripilant. Figuri de felul lui Hans Weber,

Stamfouliu, Hențiu, Sturu și-au pierdut însemnele omenești. E o lume ostracizată de conducători „țicniți” și „criminali”. Combatanții mor pe front, pe pămînt străin, femeile și fetele sunt batjocorite, bătrînii înnebunesc de durere, tărani sunt dezbrăcați și biciuiți în piață cu vâna de bou, cîinii dresați îi sfîșie, nemții mină ca pe vite convoaie de evrei, se trage în oameni nevinovați, femeile sunt torturate la chestură. Mai abitur ca aricînd „roata lumii se învîrte cumplit, năucitor”.

în asemenea vremuri apocaliptice oamenii neputincioși, derutați, reacționează ea niște mecanisme ciudate: au senzația că sunt „reduși la zero”. Sentimentul culpabilității (leit-motiv al scrierilor lui Corneliu Ștefanache) e prezent și aici, dar nu mai e un prilej de nesfârșite investigații psihice. Adeseori eroii se autoacuză pentru *lașitate* și frică (două cuvinte care revin obsesiv), totuși e vorba numai de imposibilitatea de a reacționa mai util. Dar prozatorul tocmai aceasta vrea să releve: că în asemenea „zile negre” logica e pusă la grea încercare. Toți trăiesc un coșmar care le zdruncină mințile; unii sunt „aproape de comă”. Nesiguranța, durerea și frica îi paralizează sau îi determină să săvîrșească acte „ieșite din comun”: profesorul Mavru, într-un moment de „nebulie”, trage de unul singur în nemți; la fel, Ioachim, călugărul dezzechilibrat; Safta nebuna îngroapă un sicriu ou pămînt și cu flori în el, simulînd înmormîntarea fiului ei; o babă și ou moșul ei fac același lucru; cîrciumarul Agop are stări de izbucniri anormale; chiar învățătoarea Teodora, eroina principală, femeie lucidă de altfel, are uneori accese de rătăcire. Figură de Antagonă modernă, ea tribulează pe „miile de hectare de cimitire” din Rusia pentru a-și aduce soțul și fiii uciși ca să-i îngroape în pămîntul satului. Multe alte scene au ceva straniu (în mormîntarea lui Mavru, dezgroparea morților, cerșitul

călugărilor și al țiganului care poartă într-un cărucior o femeie îmbrăcată în alb — scene a la Buiuc — moartea tinerei rusoaice siluită de nemți, moartea Luizei etc.), dar nimic nu e neverosimil. În tot acest infern, o singură rază de lumină: dragostea curată dintre Adam și Cezara, întreruptă și ea brutal de moartea bărbatului. Mai e apoi și *speranța*.

Izbânda lui Corneliu Ștefanache stă și în faptul că a știut să evite patetismele, sentimentalismul și naturalismul, păstrând cuven'ta distanță estetică față de momentul infățișat. Tonul e stăpânit, discret și cu atât mai impresionant și mai convingător. *Speranța care ne rămîne* este un roman al umanității ultragiutate, o scrutare a condiției umane din perspectiva tragică a războiului, dar care inculcă încrederea într-o lume cu rosturi mai bune. E, mai cu seamă, o carte de reală expresivitate artistică.

C. TRANDAFIR

• POETUL EROU ION ȘIUGARIU. — Numai cu trei luni înainte de sfârșitul celui de al doilea război mondial, în februarie 1945, Ion Șugariu murea eroic undeva pe fronturile înghețate ale Cehoslovaciei, într-o viață de abia 31 de ani, din care doi pe front, Ion Șugariu a găsit răgazul să tipărească trei volume de versuri, să-l pregătească pe cel de al patrulea și să desfășoare o rodnică activitate de cronicar literar. Sprijinit de criticul Cetev Șuluțiu, care nutrea speranțe mari în desăvârșirea personalității poetice a tânărului maramureșean, Ion Șugariu a urcat treaptă cu treaptă, pînă la tragicul sfârșit. Testamentul său literar, tipărit în 1945, în ziarul *Victoria* din București, este expresia acestei conștiințe de scriitor patriot, ce și-a vărsat sângele pentru o viață mai bună. Scrisoarea este adresată lui Geo Dumitrescu și se referă la opțiunea pentru o poezie în slujba marilor idealuri ale umanității, la care aderă de pe frontul antifascist, cu o săptămână înainte de moarte.

Ion Șugariu s-a născut în anul 1914 în satul Băița, lângă Baia Mare, într-o familie de mineri. A urmat liceul la Oradea și apoi Facultatea de filozofie și litere din București, pe care a absolvit-o cu un răsunător succes, cu teza de licență *Aspectul jurnalistic în literatura modernă*, apreciată de Tudor Vianu și Mihai Ralea. A colaborat la revistele *Afirmarea* din Satu Mare, *Familia* din Oradea, *Lanuri* din Mediaș, *Meșterul Manole*, *Viața literară*, *Curentul literar*, *Revista*

Fundațiilor Regale din București și *Cronica literară* din Baia Mare. A fost prieten de generație cu Mihai Beniuc, Emil Giurgiuca și Laurențiu Fulga, ultimului dedicându-i poemul *Țara de foc*.

Poezia a fost principala pasiune a lui Ion Șugariu, credea în ea cu o fervoare nemărginită. Întiilele lui versuri, rămase în paginile revistelor de provincie, cultivau o anumită stare dionisiacă, dezvoltată apoi în primul volum de versuri *Trecerea prin alba poartă* (1938). Aici versul se desfășoară liber, sincer, neîngrădit și clamează o arzătoare dorință de viață, în linia lui Blaga din *Poemele luminii*, asimilat însă unui temperament personal. Avântului naturalist i se adaugă o originală poezie a dragostei unde exuberanța sentimentelor e temperată, poezia desfășurându-se pe linia interiorizării, prin adâncirea semnificației actului poetic. Sentimentul dragostei se acoperă de umbre, nostalgia toamnei se asociază durerilor sufletești, o atmosferă romantică nu departe de culorile pesimismului tragic începe să-și facă loc.

Patru ani mai târziu Ion Șugariu publică *Paradisul pelerin* (1942), o carte unitară sub raportul expresiei și al cugețării lirice, propunând o poezie clădită cu mijloace antitetice: de o parte, o lume de aspirații spirituale, întrezărită și dorită sub semnul contemplației și al purității, dar și al ispitelor voluptuoase, iar de alta farmecul pământului chemându-l cu aceeași ardoare. Simbolica volumului, ale cărui calități au fost relevate printre alții de Vladimirov Streinu, este evidentă: căutarea continuă a stării de fericire, a realizării plene, de unde veșnica *peregrinare*.

Carnetul unui poet căzut în război (1968) este o carte de adînci rezonanțe umane și artistice, care a readus în actualitate numele lui Ion Șugariu. Ea cuprinde *Elegii pentru Ardeal*, prezentate cu căldură de Emil Giurgiuca, poezii vibrînd de înalt patriotism. Poetul a depășit etapa v'selor nebuloase de la început și intra cu versul lui în satul de munte din nordul Transilvaniei, unde clocoteau suferința, revolta și speranța eliberării: „Cînd prin cețuri, câteodată mă frămînt, / De satul meu ardelean mi se face dor, / De minerii mei simpli și buni. încă mă dor / Peregrinările lor negre prin pămînt / Ii vîd pe poteci umbroase trecînd, / Ca niște arse făclii, cu lămpile-n mâini / Peste munți de piatră, neclintiți stăpâni.” (*Satul meu ardelean*).

Un document uman de un interes deosebit este *Jurnalul de front* al poetului, cu care se deschide volumul, mărturie

a unei conștiințe lucide încercând o experiență fără precedent prin participarea voluntară la lupta pentru înfrângerea Germaniei hitleriste, pentru eliberarea popoarelor de sub jugul fascist. Pe deplin conștient de importanța gestului său, poetul își însemna observațiile și gândurile „pe margini de regulamente militare”, așa cum străbunii săi maramureșeni, a căror luptă o continua în alte condiții poetul ostaș, „însemnau pe margini de ceasloave și evangheliare”. Atmosfera frontului este notată cu un realism care amintește de versurile lui Camil Petrescu, cu înaintări și retrageri pe poziții, cu somnuri agitate și vise dătătoare de speranțe, cu nopți dormite în șanțuri, zguduite de bombardamente și pîndirea morții, ou încrederea în victoria și pacea așteptate. În tot acest climat, poetul găsește timp să reia proza lui Proust, să asculte cântecul popular al unui rapsod bihorean, să comenteze pe Byron, să scrie poezii, hrănindu-l cu nădejdea în schimbările ce vor surveni după isprăvirea războiului: „Vom trăi alături, vom cutreiera lumea, va fi atât de bine! După război trebuie să urmeze o epocă de libertate, de dreptate socială. Locul nostru este numai într-o astfel de lume”.

NAE ANTONESCU

• BACOVIA ÎN VIZIUNE LIRICĂ. — Amplul comentariu pe care l-a publicat nu demult Gheorghe Griguiou (*Bacovia — un antisentimental*. Editura Albatros, 1974) se situează deliberat și implicit polemic la antipodul monografiilor de tip didactic-universitar, ca și la al celor de tip eseistic. El răspunde, uneori poate cu prea multă sollicitudine, tendinței mai noi, manifestată în critică, de punere în paranteză, cel puțin metodologic, a elementelor corelate sau presupus corelate cu opera și de considerare a operei ca singură certitudine majoră și realitate primordială. Întreaga intervenție a criticului se bizuie pe textul comentat și foarte rar pe considerații de istorie literară ori pe speculații în jurul unor ipotetice relații interne sau exterioare. Demersul lui e o permanentă și nemijlocită comunicare, o intimitate mărturisită cu litera textului, unica sursă care autorizează reconstituirea spiritului operei, sau, în termenii autorului, „dorința de răsfrângere sensibilă a poeziei”. De aici aspectul mai mult descriptiv și imanentă comentariului, care face din Gheorghe Grigurcu un critic realist” și mai puțin unul reflexiv

și speculativ. Printr-o secretă „simbioză” sau „identificare”, criticul, temperament liric el însuși, aspiră să devină o ipostază, un altar ego al poetului, a cărui voce o împrumută parcă pentru o relevare *par lui-meme*.

Dacă însă monografiile de tip didactic și universitar, atât de frecvente totuși, ratata adesea anacronice și fastidioase prin aglomerare comodă de date ce nu reușesc să spună nimic nou despre o operă ca atare, atunci când nu se complac în diverse tezisime de circumstanță, iar cele speculative creează opere și autori care nu există sau divaghează frumos pe teme de interes cultural, comentariile excesiv „la obiect” pot lăsa impresia de fragilitate, mai ales când e vorba de un text nu prea generos în implicații subtextuale, cum este cel balcovian.

Viziunea lui Gheorghe Grigurcu asupra poeziei lui Bacovia diferă în esență ca și în multe detalii de majoritatea opiniilor exprimate anterior de exegeții poetului. Ideea de la care pornește și pe care și construiește comentariul, fără o demonstrație ostentativă, este aceea a unui Bacovia antisentimental, prin care criticul pune în discuție ceea ce devenise loc comun în exegeza bacoviană sau părea de ordinul evidențelor. Astfel, sentimentul nu e decât „fiardul” poeziei lui Bacovia; poetul rămâne „nebulburat la suprafață, adică anafectiv”, dar își rezervă „o rezonanță în adâncuri, într-o ordine esențială”. Acesta pare să fie, pe scurt, sensul punctului său de vedere. Criticul însă nu insistă, nu simte nevoia unei demonstrații riguroase, ca de altfel nici în cazul altor afirmații. Este, de fapt, o caracteristică a scrisului său, nu numai a cărții de față: intuiții fine, seducătoare prin evidența lor imprevizibilă, dar uneori insuficient sau chiar neoinvingător ilustrate. Demonstrația se rezolvă în fluiditatea și indeterminarea unui limbaj metaforic, plastic și expresiv, un fel de metalimbaj poetic, ale cărui virtuți se substituie adesea textului analizat: „Cea mai grăitoare dintre culorile lui Bacovia e, neîndoielnic, violetul. Oombustiunile simțurilor, racile așteptări zadarnice, întreaga suferință îndelungată a erosului absent irump în valul ambiguu al violetului, îmbinare de albastru frigid și pur și de roșu vital și funebru”. Sau: „Creația lui Bacovia emană o măreție aspră și sfâșietoare de crater Stins”.

Ideea unui Bacovia antisentimental e plauzibilă, desigur nu pentru întregul Său spațiu liric ci, în primul rând, pentru capodoperele sale, precum *Plumb*, *Lacustră*, *Tablou de iarnă*, *Amurg de iarnă*, *Cup-*

tor etc., dar în același timp limitativă în absența unei explorări intensive a consecințelor descoperirii criticului. Poetul *Plumbului* este, în piesele lui definitorii, un antisentimental, dar nu prin negarea sentimentului, prin intelectualism, conceptualism sau meditație, adică prin situarea într-un plan substanțial opus sentimentului, ci prin adinerea în sentiment până la spargerea oricăror limite perceptibile, până la automatism. El este un antisentimental pentru că ipostaza lui în momentele de grație e mai mult decât un sentiment, e ca un geamăt surd, aproape pur prin indigență recuzitei cu care acest geamăt e regizat, ipostaza aceasta nu este o negare a sentimentului prin natura, ci prin intensitatea ei. Lirismul bacovian se ivește și se consumă în zone abisale, în timp ce sentimentul nu e decât un plan superficial, un „colorant”, cum spune criticul.

O altă idee a comentariului este aceea a refuzului prezentului, corelat, atunci când nu este ignorat, doar cu satira. Și aici ne aflăm în fața unei intuiții ce desehde o perspectivă de mari resurse interpretative, dar nefructificată decât parțial. A vorbi de refuzul doar al prezentului și de corelarea lui cu satira înseamnă a-l situa pe poet într-un plan al relativității, adică, de fapt, în planul Sentimentului, al unei atitudini romantice. Cred că, iarăși, în acele poezii în care Bacov'a este ou adevărat un mare poet, dimensiunile temporale își extompează contururile, la fel cum nu există o dimensiune spațială precis delimitată. Există doar un timp și un spațiu etern, absolut, pe care poetul le *bacovizează*, adică le imprimă o dimensiune umană lirică. Dacă nu ar fi existat ploile nesfârșite și toate celelalte elemente pe care el le-a adoptat din limbajul simbolistilor, Bacovia le-ar fi inventat, probabil, pentru a raporta la ele „destinul” lui. Dincolo de aceste elemente aparținând lumii obiective sau unui anumit limbaj, poetul e singur într-un timp și un spațiu ce nu au decât o identitate convențională.

De fapt, sugestiile unei atari viziuni asupra poeziei lui Bacovia le oferă Gheorghe Grigurcu însuși, atunci când vorbește de antisentimentalismul poetului, de refuzul prezentului ori de alte componente ale lirismului său, eros, thanatos, solitudine sau ironie. Mi se pare totuși exagerat să se afirme că ironia este „cea mai productivă categorie a lirismului bacovian”. Fără a fi cu totul absentă, ironia e mai mult accidentală la Bacovia și ea nu aderă la zonele adinci din care se hrănește lirismul său. Ceea ce în

Cuptor, de pildă, pare ironie („Sint oțiva morți în oraș, iubito, / Chiar pentru asta am venit să-ți spun” etc.) e mai curînd o Voluptate trudă, reținută în fața neantului decât o disimulare a spaimei prin „travestiul” ironiei.

Cartea lui Gheorghe Grigurcu proiectează asupra universului poetic bacovian o viziune modernă prin optica interpretării și lirică prin modalitatea ei. Prospețimea intuițiilor și plasticitatea limbajului fac din ei unul dintre cei mai avizați comentatori de poezie, chiar dacă demonstrația nu are totdeauna rigoarea necesară. Plauzibilă pentru acel spațiu liric în care poetul a atins excelența, ea rămîne o metaforă generoasă pentru restul producției sale poetice, care ține totuși de sentiment, de m'etismul simbolismului și de manieră. Pentru că Bacovia nu este numai poetul antisentimental al zonelor profunde, ci și al sentimentului, al unor planuri relative și superficiale.

M. NIȚESCU

® *MUTAȚIILE REALISMULUI*. — Riscul imediat al unei cărți despre realism este capcana locurilor comune, a definițiilor de maximă generalitate care închid în stereotipia lor forma conceptualizată a unor conținuturi banalizate și care nu mai spun nimănui nimic. Cum se ferește Ioana Cirețulescu, autoarea cărții intitulate *Mutațiile realismului* (Editura Științifică, 1974) de această capcană?

Cartea pornește de la ideea unității de substanță a realismului pe diverse nivele teoretice: de la accepțiunea de curent literar delimitat istoric, la cea de program al unei ideologii literare, de la gen literar la categorie estetică. În funcție de aceste registre, dezbaterile se poartă pe terenul istoriei literare, al teoriei literaturii și al esteticii generale. Deci cartea este un microeseu monografic despre înfățișările istorice și coordonatele definitorii categorial-tipologice ale realismului. Metodologia cerută de aceste două obiective va cuprinde descrierea istorico-fenomenologică și analiza speculativ-teoretică.

Prima secțiune a cărții urmărește metamorfozele literaturii realiste europene și americane, paralel cu diferențierile produse în „suprastructura” teoretică a diverselor programe și școli, care au oscilat între exagerările apologetice și fervorile negatoare. Analiza istorică depășește simpla expunere exterioară a „biografiilor” realismului la nivelul evenimentelor literare. Autoarea încearcă o privire inte-

tipară a temeiurilor și condițiilor intratilor extraliterare care au determinat mutațiile acestui tip de literatură. Reținem observația de ordin general că realismul american este apropiat de formula virtuală a unui realism în „stare pură” („necontaminat de atitudini simbolice și romantice, de care Europa nu s-a putut desface decât foarte rar, ... lipsit de artificii convenționale, el are coerența și incoerența existenței autentice” — p. 54), sau cea referitoare la realismul german, caracterizat printr-un puternic umanism, „care restaurează în artă valorile pierdute *ki* istorie”.

Nota de interes și originalitate a cărții este dată de tentativa autoarei de a surprinse „structura generală a fenomenului literar realist, relaționată în cele din urmă într-o conjunctură categorială”. Urătoarele capitole sînt consacrate unei analize teoretice a realismului, avînd ca finalitate elaborarea unei structuri categoriale, prin integrarea tuturor trăsăturilor marcante ale scrierilor realiste.

Considerarea realismului ca „gen literar” ia ca punct de plecare ideea lui Todorov de a identifica trăsăturile dominante recurente printr-o operație de reducere, deci stabilirea unei tipologii bazată pe invariante. Astfel, în opoziție cu fantasticul în plan semantic, tendința realismului este de a constitui un fascicol de semnificații care să încorporeze „materia” existenței concrete, „lunile cunoscute în care orice lucru este perfect explicabil, orice acțiune are determinări sigure și finalități exacte”. Se pot stabili, pe acest temei, invariantele tematice ale realismului. În plan sintactic, operelor realiste le sînt proprii coerența construcției, rigoarea logică a compoziției, articulația congruentă a planurilor, transparența expresiei. Aspectul verbal are ca exigență de prim ordin claritatea codului, dincolo de diversitatea registrelor. Importantă este ideea unității dintre viziune și cod, dintre modul de subiectivizare a relației — om-luime și mijloacele de expresie. „Ar fi greșit să se creadă că, dacă tematica și compoziția sînt de factură realistă, limbajul utilizat poate fi oricum. Dacă Scriitura nu e coerentă, ea ne poate scoate din sfera realismului”. Stilul nu este exterior și indiferent conținuturilor semnificative ale operei, ci, dimpotrivă, le condiționează interior și le este conștiințabil.

Dacă realismul poate fi considerat ca un mod distinct de a concepe lumea sub raport artistic, atunci ar fi justificată, după opinia autoarei, tratarea realismului ca o categorie fundamentală a esteticii. Ală-

turi de tragic, comic, frumos etc, realismul este o atitudine esențială a spiritului în fața lumii, o viziune particulară asupra existenței. Firește, pentru această idee, de loc nouă, autoarea încearcă să degajeze notele de esență, care definesc categoria realismului: veridicitatea, coerența, luciditatea critică demistificatoare, neidealizarea lumii, instaurarea unei mitologii cotidiene antiutopice încorporate în construcții de mare anvergură etc. De fapt, încercînd o „definiție tematică globală a realismului” — prin sinteza modurilor de a concepe lumea, de a o structura artistic și de a da soluții — autoarea nu face decît să definească viziunea realistă. „Caracterul acestei viziuni constă în înfățișarea lumii așa cum e” (fără a pierde din vedere convenția ficțiunii artistice). Dacă realismul își propune să înfățișeze viața în aspectele ei contradictorii, tragice și comice, frumoase și urâte etc, atunci el aspiră la o poziție centrală în sistemul categorial al esteticii, dar posibilitățile de manifestare ale realismului se restrîng la artele plastice și literatură, iar o parte considerabilă din creațiile contemporane nu pot fi subordonate realismului. Pe de altă parte, realismul este prezent, subiacent și parțial, în mai toate modurile de a concepe realitatea. Pe urmă, afirmația autoarei că „filozoficul este prima trăsătură a categoriei estetice a realismului, cea de a doua este valoarea” (p. 153) stărnește nedumeriri, deoarece aceste dimensiuni aparțin deopotrivă și operelor create în sfera altor categorii. Discuția ar merita un câmp de referință mult mai mare, dar nu-și află locul în rîndurile de față. În rezumat, meritul incontestabil al cărții constă în tratarea complexă și diferențiată a realismului în planuri teoretice distincte. Lucrarea poate constitui un punct de plecare pentru o sinteză de anvergură asupra realismului.

Observațiile pe care le-am putea menționa vizează în primul rînd numeroasele digresiuni (despre valoare, despre teoria genurilor la Frye etc) eaie în economia voliutoului nu-și află justificare, precum și suprapunerea parțială a unor capitole, insuficienta distincție între nivelele debaterii. Autoarea ar fi putut finaliza lucrarea prin elaborarea unei scheme operatorii care în datele ei esențiale să cuprindă invariantele morfologice și de structură ale realismului într-un sistem al implicațiilor reciproce și al transformărilor, înăuntru cărui realismul își păstrează identitatea.

GRIGORE GEORGIU

• *DE VORBA CU TRECUTUL.* — De un interes crescând se bucură literatura memorialistică, capabilă să reconstituie viudele exacte ale realității prin prisma unui martor ocular. În acest sens remarcabilă este noua serie a editurii Minerva care publică lucrări vechi și noi în acest domeniu. Aici a apărut și culegerea de amintiri a lui Mihail Cruceanu: *De vorbă cu trecutul*, cuprinzând evocarea unor momente însemnate din viața profesorului și poetului. Oarea nu este o reluare de notații sau pagini de jurnal așternute de-a lungul anilor, ci a fost concepută și compusă din unghiul de vedere actual al autorului, care selecționează și schițează împrejurări definitorii pentru el, din mișcarea culturală a primei jumătăți de secol. Referințându-se, pe traiectoria sa biografică, la problemele literare și politice ce l-au preocupat, M. Cnucetanu nu respectă întotdeauna stricta cronologie a faptelor și nu se oprește la anecdotică decit pentru a înviora povestirea. Scriitorul caută mai degrabă să reliefeze oțeva linii de structură în peisajul social-politic și artistic al epocii, bineînțeles, luminând și rolul pe care l-a jucat în lupta de idei a vremii. Deși depănarea amintirilor care se înfiripă la început de veac se încheie cu capitolul „Sosește 23 August”, accentul cade pe evocările din perioada primelor trei decenii care au fost ani de ucenicie, de formație umană și artistică pentru poetul și militantul Mihail Cruceanu.

Pe tărîm beletristic ne aflăm în plină afirmare a curantului simbolist, al cărui adept în teorie și creație se arată scriitorul încă de pe băncile școlii. Venind în contact cu marile personalități culturale ale epocii: Titu Maiorescu, Macedonski, Ovid Densusianu, fie în calitate de student, fie frecventînd cercurile și cenaclurile literare, Mihail Cruceanu izbuteste să resuscite efervescența fenomenului artistic de atunci, relatînd aceste stîlniri cu intensitatea sentimentelor și resentimentelor juvenile. El surprinde astfel dramatismul ciocnirilor între literați, mult atenuate ulterior în istoriile literare, unde personajelor li se dătuiesc cu respect poze statuare. O asemenea rememorare pare cu atît mai interesantă cu cît smulgerea din pozitivismescianism, înnoirea litericii iscă pentru prima oară opoziții și dueluri reale și spectaculoase în arta românească și recuperează întîrzierile de dezvoltare și integrare a ei în circuitul universal. Mihail Cruceanu participă la înfruntările între pozițiile estetice ca partizan al *Vieții noi*, consemnînd cu admirație manifestările lui Al. Macedonski, dar mai ales ale lui Ovid Densusianu. Bătă-

liile literare au în volumul său culoarea omenescului, generînd gesturi mari și mii, consedinite de moment sau de durată. Dacă nu pătrundem cu ajutorul autorului în culisele boemei și nici nu ni se dezvăluie amănunte revelatoare asupra notorietăților culturale (despre oare ni se spun lucruri în genere cunoscute), cartea contribuie însă la înțelegerea curentelor de opinie, a ardoarei unor relații, pledoarii și conduite.

Decorul Capitalei se schimbă adesea cu cel provincial, în care profesorul Mihail Cruceanu și-a petrecut o mare parte din viață. Nelăsîndu-se cuprins de lincezeala orășelelor și tîrgurilor, poetul caută și găsește, iar dacă nu le găsește se agită să făurească nuclee de preocupare colectivă pentru ciutură și artă. Pretutindeni ajunge să descopere oameni cu înclinații înrudite. El nu rămîne de fel indiferent la înzestrarea sau strădaniile lor, și această receptivitate se observă astăzi, cînd le menționează, cu remarcabilă minuție, eforturile sau butadele. La Tîrgu Jiu îl mai alfă în viață pe Emanoil Pîriianu, poet care în tinerețe fusese încurajat de V. Alecsandri, la Alexandria îl cunoaște pe Dem. Demetrescu-Buzău, la Craiova frecventează cercul Elenei Farago etc. Chiar dacă firea sa, profund refractară tenebrosului și tragicului, nu percepe și nu captează zbuciumul și frămîntările dure-roase ale multora dintre creatorii pe care îi cunoaște în diferite împrejurări, el nu și precupește forțele pentru a le oferi prietenia sau sprijinul, prețind în spirit patriotic tot ceea ce constituie un aport în acțiunea de asanare a vieții publice și literare.

În partea a doua a volumului, printr-o suțocintă trecere intitulată *De la literatură la politică*, Mihail Cruceanu ne introduce într-un elocvent șir de amintiri din activitatea sa de militant în cadrul Partidului Comunist Român, sînt evocate aspecte din viața muncitorimii craiovene înaintea primului Congres al Partidului, din perioadă celor dintîi candidaturi socialiste în Gorj, de la procesul din Dealul Spirei, de la Congresul al doilea al P.C.R. etc.

Cea de-a treia și ultima parte a culegerii fixează cîteva momente din lupta profesorilor în regimul trecut pentru condiții mai bune de trai și învățatură. Se remarcă în aceste capitole, poate chiar mai mult ca la începutul cărții, căldura ou care sînt schițate portretele tovarășilor de breaslă și de luptă. Nume uitate sau menționate în filele unor materiale de specialitate dobîdesc relief, se impun imaginației noastre și ne devin familiare.

Mihail Oruceanu stă de vorbă cu trecutul, cu seninătatea și echilibrul sufletește care-i sînt proprii și care fac parte, poate, din invidiatul secret al artei de a trăi împăcat ou tine și cu ceilalți. De aceea, probabil, memoriile sale, beneficiind de o expunere simplă, clară, datorată mai curând profesorului decît poetului, nu sînt impregnate de nostalgie, ci respiră o vi-guroasă încredere în triumful făpturii umane, au tonusul vital al tinereții neștirbite pe care o păstrează sufletul autorului.

SANDA RADIAN

• PUBLICISTICA LUI HASDEU. — Punând lucrării sale de doctorat acest titlu, Vasile Sandu lasă impresia că se ocupă exclusiv de activitatea de gazetar, unul din cei mai mari ai culturii române, pe care a desfășurat-o autorul dramei *Răzvan și Vidra*. Numai după citeva pagini, constatăm că e vorba de o sferă ceva mai largă și anume, de *publicațiile* (ziarele și revistele editate de Hasdeu). Într-adevăr, comentatorul snar părea interesat mai întii de publicist, pe care, în primul rând, încearcă să-l caracterizeze, dar pe parcurs, el face dese referiri și ia alte genuri abordate de scriitor. După o „retrospectivă critică” și un succint „argument”, menite să fixeze locul și profilul polemistului, ce se situează în linia Dimitrie Oantemir, Ion Heliade Rădulescu, se trece la prezentarea detaliată a publicațiilor hasdeiene, grupate în citeva categorii tematice: Revistele unioniste, Revistele umoristice, Ziarele vizionare, Revistele erudite, subliniindu-se patriotismul, enciclopedionul, precum și sarcasmul neostenitului redactor. Autorul ia notă acum, în afara polemicilor, de poezii, piese de teatru, nuvele, studii de istorie, filologie, folclor etc, domenii care nu mai pot fi subsumate, firește, decît în mică măsură, publicisticii. În afara acestei neconcordanțe, citeva observații ale lui Vasile Sandu sînt de reținut, ca de exemplu, relația pe care o stabilește între ideile lui Maiorescu și Eminescu, pe de o parte, și ale lui Hasdeu, pe de alta, sau prefigurarea lui Caragiale de către spiritul hasdeian: „Hasdeu are simțul enormității cosmice, al sforăriei (probabil, sforăielii) patetice, al cărei ton amintește îndeaproape de discursul incoerent al lui Cațavencu.” De asemeni, suscită atenția discutarea ideii de naționalitate, de unitate națională, problema unirii Transilvaniei cu țara, precum, în genere, contribuția eruditului scriitor la definirea conceptului

1

de specific național; la fel, campaniile antidimastice ale publicistului, preluarea ideilor *Daciei literare*, de emancipare a literaturii naționale, opiniile despre naturalism și pesimism. Dacă s-ar fi concentrat mai mult asupra unor asemenea aspecte, lucrarea lui Vasile Sandu ar fi avut de câștigat în densitate. Astfel, apărarea lui Hasdeu în procesul de imoralitate, ce i s-a intentat pentru nuvela *Duduca Mamuca*, putea fi mai amplu comentată, ca o pledoarie pentru realism și ca un text polemic excelând prin ingeniozitate, ironie și profunzime de gândire. Profilul final (închinat publicistului) se cerea și el mai consistent, spre a pune o concluzie mai pregnantă lucrării, ce se încheie cu o *Bibliografie* serios alcătuită, cel puțin din punctul de vedere al concepției.

Lăsând la o parte unele șovăieli (autorul este un tînăr cercetător), meritul cărții sale constă în faptul de a fi realizat un tablou sinoptic minuțios al opiniilor critice despre Hasdeu, în oare, la loc de frunte se află Titu Maiorescu. El, împreună cu junimiștii, au impus imaginea „publicistului înzestrat, temut de adversari, care sacrifică adevărul scopurilor personale și dă satisfacție unor porniri vindicative”, imagine ce avea să fie nuanțată și corectată ulterior. Apoi, autorul întreprinde o clasificare și o descriere utilă a publicațiilor hasdeiene, acestea constituind un capitol deosebit de important în istoria presei noastre literare, și, în sfârșit, punctează citeva din temele majore ale marelui polemist, oare fac parte din înseși dezbaterile ideologice și literare ale epocii.

AL. SANDULESCU

• TITU MAIORESCU ȘI VOCAȚIA FILOSOFICĂ. — Din îndrăzneată carte apologetică a lui Nicolae Manolescu, *Contradicția lui Maiorescu*, rezultă — nu chiar atît de surprinzător pe cît pare — că mentorul Junimii este Criticul, Profesorul, Oratorul, Polemistul, deoarece el ar fi, în cultura noastră, un început Absolut în toate aceste direcții de activitate. Filosof nu a reușit însă să arate că este, deși tentația nu a lipsit. Iată însă că Simion Ghiță și-a asumat misiunea în volumul *Titu Maiorescu, filosof și teoretician al culturii*, apărut la Editura științifică, să ne demonstreze și acest lucru.

Procedeu folosit de Simion Ghiță nu ni se pare a fi cel mai potrivit. Și dînsul și alții care au cercetat scrierile filoso-

fice ale lui Titu Maiorescu ne vorbesc despre ele fără să avem, în majoritatea cazurilor, posibilitatea unui control. Pentru simplul motiv că ele fie nu sînt publicate, fie sînt greu accesibile. Care nu ar fi fost mai adecvat să ni se ofere o ediție a lor sau măcar extrase bogate — așa cum a făcut G. Călinescu cînd s-a ocupat de *Opera lui Eminescu*, bazată aproape în întregime pe postume din care a transcris numeroase și semnificative pagini, necunoscute cititorului pînă la acea dată — și abia apoi să încerce o sinteză?

Fără îndoială, lucrarea lui Simion Ghiță își are importanța și meritele ei. Numeroasele controverse privind scrierile cu caracter filosofic ale lui Maiorescu se clarifică treptat datorită strădaniilor sale. I? adevărat că lucruri absolut noi autorul nu aduce, dar în privința celor cunoscute face precizări utile, limpezind anumite probleme. Dincolo totuși de aceste merite ce nu pot fi trecute cu vederea, cartea lui Simion Ghiță ridică numeroase semne de întrebare tocmai datorită ideii ou care a pornit la drum, aceea de a ne arăta că Maiorescu a fost cu adevărat și un „filosof”.

S-au descoperit importante scrisori cu caracter filosofic în *Epistolarium*, ne asigură autorul. Una din ele amintește „cea mai importantă lucrare filosofică” a lui Maiorescu, *La Relation*, cu oare nu a reușit să-și dea doctoratul la Sorbona din motive analizate minuțios. Probabil informația corespunde realității, dar lucrarea nu există, cel puțin n’a fost găsită pînă în prezent. Datele noi aduse de Marin Bucur de la Paris nu schimbă deloc problema. Am fi fost mai bucuroși să ni se comunice rezultatele cercetărilor de arhivă, dacă s-au făcut. Iar dacă lucrarea nu există, pînă la descoperirea ei este inutil să clădim pe presupuneri o vocație filosofică.

Simion Ghiță procedează mai puțin metodic decît ne-am așteptat. După o primă parte, *Filosofia speculativă*, în care cercetează formarea și evoluția gândirii filosofice a lui Maiorescu, conținutul și valoarea principalelor sale lucrări, semnificația filosofiei în cugetarea lui, metodologia științei și teoria cunoașterii, concepția ontologică, concepția antropologică, ce l se par autorului mult mai clare decît ni se par nouă, în partea secundă, *Filosofia în acțiune; teoria culturii și estetica*, privește amănunțit, dar ou puține date noi, filosofia speculativă și problemele culturii românești, teoria construcției culturale, concepția despre cultură, concepția estetică, pentru ca în partea ultimă, surprinzător intitulată *Izvoarele filo-*

sofiei maioresciene (studiate în prima parte), să ni se vorbească despre influența lui Kant (probabil pentru că e mai vădită în cursurile de la universitate), în loc să ni se facă portretul filosofului sau să încheie cu concluziile pe care le așteptam.

Să privim tot acest eșafodaj din care autorul vrea să înalțe o statuie *filosofului* Maiorescu. Demonstrația nu eate convingătoare. Multe texte se citează de două-trei ori, semn că sărăcia lor îl obligă pe exeget să le sublinieze pe cele puține eite sînt. Nu vom stărui asupra unor inadvertențe stilistice: „interpretări eleatiste” „critism”, nici asupra faptului că herbartianul Cornelius apare cînd „Cbrudieus” (p. 22), oînd „Cornetius” (p. 236); sau, într-o notă de subsol aflăm că *însemnările zilnice* au apărut în trei volume, ca la bibliografie să nu fie trecute decît primele două. Ceea ce pare de la început curios este faptul că autorul nu ne lămu-rește ce înțelege prin noțiunea „fiosofie”. Pentru că de aici izvorăsc toate nedumeririle noastre.

înțelege, prin conținutul larg ce se dă noțiunii, un om ce gîndește, ce expune într-o formă sau alta anumite idei, poate împrumutate dar trecute totuși prin propria gîndire, idei personale ce privesc anumite probleme, fără ca toate acestea să se cristalizeze într-un sistem sau într-o concepție unitară? Sau înțelege, prin caracterul restrîns al noțiunii, o personalitate ce se ocupă statornic și cu rezultate limpezi într-o sinteză proprie de problemele mari ale filosofiei: cunoaștere, ontologie etc., din oare se desprinde o concepție generală despre lume și viață?

Dacă s-ar fi făcut aceste delimitări, fi-rește că Maiorescu ar intra în prima categorie. Nu a fost deci un „filosof” în sensul plinar al cuvîntului, ci un gînditor și un profesor (ceea ce este cu totul alt-ceva) preocupat de fiosofie, fără a se ridica însă pînă la o sinteză care să ofere perspectivele unei viziuni proprii despre lume și viață. A avut el vocație filosofică totuși, cuta ar arăta scrierile lui dintr-o anumită etapă cu preocupări filosofice statornice? Cercetătorul se străduiește să ne convingă că în tinerețe Maiorescu vă-dește în mod cert această vocație, pe care a sacrificat-o cu bună știință, datorită oondiiților în care se afla pe atunci țara noastră și care reclamau de urgență o politică culturală, singura ce putea _deschide perspectivele unui progres spiritual. Nu este deloc exclus ca Maiorescu să li fost impresionat de situația în care se aflau Principatele, dar dacă a renunțat cu atîta ușurință la fiosofie înseamnă că

i-a lipsit vocația ei. Cu spiritul filosofic, ca și cu cel poetic te naști, iar tranzacțiile în acest domeniu nu sînt posibile. Și Eminescu a fost impresionat de înapoierea culturală în care ne aflăm pe vremea aceea. S-a angajat chiar într-o extenuantă activitate publicistică, ba a fost după cite știm un funcționar foarte conștiincios al Ministerului învățămîntului (inspecții, rapoarte etc), dar nu a renunțat la vocația poetică. Demonia lirică a trecut peste orice alte considerente, așa cum demonia filosofică — în caz că ar fi existat — l-ar fi determinat pe Maiorescu să atingă acele sinteze filosofice pe Ungă întreaga lui activitate de altă natură: îndrumător cultural, om politic, profesor sau critic. Dar cu Ana Rosetti pe la mănăstiri, cu Clara călătorind prin Europa, cu numeroasele procese pentru a-i asigura o substanțială pensie alimentară, cu Mite în competiție cu sotul și cu Eminescu, sau ou toate trei în excursie, reculegerea și adlincirea necesare filosofărdi sînt greu de imaginat. CU frământările și consultațiile politice, cu invitații și mese, cu ședințe politice sau literare, cu viața publică dusă, ou universitatea, tribuna parlamentară, ministeriatul se putea face exact ceea ce a făcut (și pentru care chemarea nu i-a lipsit), doar metafizică în nici un caz nu. îi erau necesari „alți”, „ceilalți”, așa cum acreditează Manolescu, cercul de ascultători? Dar a avut la Universitate o afluență de care era mînd.nu. Dacă ar fi avut și adevărată vocație filosofică ar fi făcut „filosofic” de la catedră (nu „cursuri”, ci expunerea concepției filosofice proprii), așa cum au făcut Hegel, Schelling, Fichte și alții. Nu s-ar fi limitat la un curs de istoria filosofiei germane, franceze, engleze în secolul al XIX-lea, foarte interesant și util, dar care nu este „filosofie”.

A scris o logică plină de idei îndrăznețe, așa cum arată Anton Dumitriu, dar nedezvoltate, care aparțin însă unui mare gînditor? Am recitat cu această ocazie a șasea ediție a *Logicii* (Socec, 1913) unde sînt în adevăr cîteva idei surprinzătoare pentru acel timp și care dovedesc, să recunoaștem, că Maiorescu ar fi putut deveni un mare logician dacă ar fi stăruit. Dar nu a făcut-o.

•Sa preocupat de „filosofia limbii”? I se par autorului cele cîteva pagini privind raportul dintre gîndire și limbă, nici mai mult, nici mai puțin decît o „filosofie a limbii”? Vrea să ne demonstreze exegetul mobilitatea gîndirii lui Maiorescu prin aceea că nu a rămas toată viața herbartian, așa cum au crezut numeroși cercetători, ci a evoluat către Feuerbach, Schopenhauer, Spencer, Kant, ale căror

idei le-a preluat și poate le-a și asimilat? Dar ne^ar fi interesat mai mult propriile idei, evoluția concepției sale filosofice în caz că există. Ideile lui Herbart sau Kant sînt extrem de interesante și folositoare, dar aparțin acestora, nu lui Maiorescu! Din toate scrierile rămase, care sînt ideile numai ale lui Maiorescu, fără a fi împrumutate (adaptate, regîndite) de la alții? Iată un lucru pe care autorul acestui Maiorescu „filosof și teoretician al culturii” nu ni-l arată.

Unele însemnări din *Jurnal* pot fi interesante, scrisorile către Olga Coronini cu trimiteri filosofice precise, prelectiunile publice privind aplicarea logicii, notele despre adevăr sau experiență, adevărate, vreau să spun cu gînduri ce merită a fi luate în seamă, dar marea sinteză, concepția generală lipsește. Există una în *Einiges philosophische in gemeinfasslicher Form*? Sigur, dar e de origine herbartiană. Alta în *La Relation*, cu idei îndrăznețe în care atacă eclecticii francezi? Lucrarea lipsește și nu ne putem hazarda în ipoteze și presupuneri, oricît de îmbietoare ar fi datele din cîteva scrisori descoperite nu de mult.

Ar fi dorit să scrie o psihologie, pasiunea lui? Nu a scris-o. Etapa berlineză dădea speranțe în direcția creării unui sistem filosofic? A rămas în stadiul de speranță. A lăsat Maiorescu în etapa vieneză „unele porți deschise și a încercat conștient sau inconștient (subl. n.) cîteva evadări în problema sufletească și a divinității” (p. 18)? Ciudat fel de a privi probleme care cer atîta luciditate. în nici un caz filosofia nu se face în mod „inconștient” decît dacă rămănem la acea veche afirmație care spune că cel c& filosofează (în mod conștient, bineînțeles) are o filosofie a sa, iar cine nu filosofează și acela are o filosofie (probabil „inconștientă”).

Nu au fost „analizate pînă acum” scrisorile către Olga Coronini? Dar oare analiza lui Sdmion Ghiță arată altceva decît concluzia celui ce le-a tradus, în studiul ce le însoțește? „Ni-l dovedesc (pe Titu Maiorescu, n.n.), cu alte cuvinte, aceste scrisori, chiar din prima sa tinerete, ca un spirit puternic, bine organizat și echilibrat, cu largă capacitate de abstracție și sinteză, cu temeinică perspectivă a vocației filosofice” (p. 49); „spirit critic, profund, abstract” (Al. Ionescu, *Spiritualitatea unei tinereti*, Convorbiri literare nr. 1/1944, p. 50). Pot fi trase și alte concluzii?

Reprezintă oare *Cursul de istoria filosofiei germane, franceze, engleze în secolul al XIX-lea* „cea mai importantă scriere

a lui Maiorescu rămasă nevalorificată de către cercetători" (p. 39)? Dar la altă pagină aflasem că *Einiges...* „este cea mai importantă lucrare filosofică a lui Maiorescu și care a rămas reprezentativă pentru concepția sa din prima perioadă" (p. 24), opinie revizuită totuși mai târziu: „nu *Einiges philosophische...* este cea mai importantă scriere filosofică a lui Maiorescu din această perioadă" (p. 27), ci *La Relation*. Care este „cea mai”, ori au o importanță egală?

Și au rămas oare ele chiar „nevalorificate”? Autorul face numeroase trimiteri la manuscrisele *Cursului*, una singură (p. 218) la o lecție publicată (Vezi Convorbiri literare rar. 2, 1974, p. 201), în realitate Al. Ionescu a publicat în nr. 2 al revistei citate lecția a 3-a (la care se referă S. Ghiță) și lecția a 4-a, iar în nr. 3/1944 al *Convorbirilor*, nementionat de autor nici în text, nici la bibliografie, lecțiile a 5-a, a 7-a, a 8-a, a 9-a, a 10-a, iar nota lui I. E. Torouțiu la articolul *Titu Maiorescu către Mihail Dragomirescu* arată limpede despre ce este vorba: „volumul-manuscris privitor la Istoria Filosofiei contemporane (...) cuprinde numai schema cursurilor — deci numai o palidă idee despre ceea ce au însemnat în realitate lecțiile lui Maiorescu" (p. 377). Iar dacă alături de aceste cercetări ne amintim și altele, ale lui N. Manolescu, precum și textele publicate în revista *Ramuri* (1969) de către C. Floru și Al. Surdu, cunoscute de Simion Ghiță deoarece le citează la bibliografie, ne miră afirmația că aceste texte au rămas „nevalorificate”. Este drept, adevărata valorificare ar fi constat în publicarea integrală a textului. Lucru pe care nici S. Ghiță nu-l face.

Rămâne să vedem dacă Maiorescu a fost un filosof al culturii, așa cum ni se spune: „Tot aici (în cele 14 prelegeri libere, Logică și aplicațiile ei, n.n.), filosoful român face o avîntată pledoarie pentru metafizică — criticînd pozitivismul — și interesante aplicări ale logicii la problemele culturii românești. Ele dovedesc existența unei temelii filosofice unitare a concepției maioresciene despre cultură precum și rolul logicii în constituirea acestei concepții" (p. 39). Ne-am fi așteptat ca în capitolul *Concepția despre cultură* să ni se arate această temelie unitară, dar se face o singură trimitere la aceste „prelecțiuni” în 1867, „prelegeri” în 1880, în problema limbii. Probabil urmează ca alți cercetători să valorifice această „temelie unitară” despre care autorul ne vorbește fără să ne-o arate.

Obiecțiile acestea, la care s-ar putea adăuga și altele, nu vor să umbrească meritele reale ale lucrării lui Simion Ghiță, pe care le-am amintit. Vocația filosofică a lui Maiorescu însă aste o problemă prea caritroversată ca să poată fi rezolvată pe baza textelor cunoscute pînă acum, fie ele publicate integral, chiar într-o ediție necritică și pe oare o așteptăm; Pînă atunci această vocație rămîne o iluzie și trebuie să avem curajul să o privim așa cum este. Prin aceasta meritele atît de mari ale lui Maiorescu rămîn neschimbate. Nu se micșorează, nu fiindcă sînt recunoscute de majoritatea interpreților, ci pentru că sînt o realitate.

ION MAXIM

• OMAGIUL ISTORIEI. — Poeții au știut din totdeauna să ridice marile figuri ale istoriei în legendă. Doja însă intrase în legendă înainte de a fi cîntat de poeți, într-atît de măreată și tragică a fost pagina scrisă cu sîngele lui în istoria patriei. Povestea regelui-țaran fusese, însă, o cumplită irealitate și poate de aceea ea nu va fi căpătat aromă de cronică ci va fi rămas în suflitele urmașilor cu întreg 'adevărul de netăgăduit al luptei pentru libertate, plătit cu prețul supremului sacrificiu.

Un poem închinat lui Gheorghe Doja poate părea o tentativă temerară și chiar riscantă de vreme ce o asemenea pagină de istorie este oricui cunoscută, iar aureola ei simbolică de multă vreme înche-gată, ceea ce ar da unei texturi epice trăsătura de „deja vu”. Szekely János (*Doja* — poem, în românește de Andrei Fisohof, *Kriterion*, 1974) alege însă o modalitate deosebit de interesantă, de a repune în pagină personajul legendar al lui Gheorghe Doja. Două ni se par a fi dominantele acestei modalități: în primul rînd centrarea traiectoriei lirice în jurul regelui-țaran, într-un sistem de dialoguri interioare în raport sincron, și apoi un mod insolit de construire a unei dedublări de dincolo de timp, ca și cum Doja s-ar privi pe sine dintr-un alt secol, dintr-un viitor pe care de fapt nu-l cunoaște. Ai senzația că autorul a voit să alcătuiască un Doja care pornește din „azi” ca să ajungă cu patru secole și jumătate în urmă, urmărindu-se și înconjurîndu-se de întrebări și răspunsuri „acum” știute. Doja se întoarce în trecut pentru a-și analiza și argumenta opțiunea fundamentală de a lupta pînă la capăt, știind prea bine că nu are sorți de iz-

bîndă, ba chiar întrezărindu-și sfârșitul, poetul anticipează astfel, în partea numită „întîiul intermezzo”, moartea lui Doja prin moartea bătrânului țaran care plătește fuga fiului. O moarte ca atâtea altele, se va putea spune. Dar dimpotrivă există aici un simbol al morții, prevestitor și aspru ca o dojana și ca un blestem deopotrivă. De fapt este o luciditate a eroului care, fără să o afirme explicit, își prevede sfârșitul, așa cum din aceeași luciditate se va întoarce mereu în sine. Formula lirică aleasă este mai degrabă un dialog, în interioritatea căruia eroul are, de fiecare dată, un interlocutor. Două ipostaze ale interlocutorului punctează acest poem care are factura unui irrm tragic. *Vrăjmașul* și *prietenul*, tristețea și alianța. Conștiința responsabilității față de destinul colectiv este un fel de călăuză a fiecărei replici.

Conștiința de sine a eroului este aici conștiința de sine a istoriei, cîșigată după veacuri de suferințe pentru dobîndirea libertății.

Desigur acest poem desfășoară un simbol într-o manieră interesantă tocmai pentru că sînt evitate cu strictete jocurile metaforice gratuite sau idilizarea generoasă, mai cu seamă cînd este vorba de evocarea unui erou. De fapt ceea ce evocă poemul este însuși 'spiritul lui Gheorghe Doja, simbolică sinteză a virtuților ostașului-țaran chemat să schimbe mersul istoriei. Pentru că războiul țărănesc al lui Doja a însemnat zdruncinarea unor orânduiri odioase. El a înisaminat deschiderea unui drum nou, de la care poporul nu se mai putea abate, cu toate că victoria finală avea să vină abia după cîteva secole.

Cuvintele p «mului exprimă limpede patosul luptei „1 al sacrificiului, dar fără patetisme inutile.

Un poem grav și măsurat, de un lirism aprig. Estetica lui e sobră ca și vocabula care o poartă.

IOANA CREȚULESCU

„PASTELURILE” CONSTANȚEI BU-ZEA. — De la primele manifestări, poezia Constanței Buzea s-a remarcat printr-o aplecare spre enunțuri „uscate”, spre afirmații cărora podoabele stilului le sînt refuzate. Este o caracteristică esențialmente apoetică și, într-adevăr, în primele volume (*De pe pămînt*, 1963, *La ritmul naturii*, 1908), alături de frumoase versuri, exprimînd spectaculos tumultuoase elanuri juvenile, există și un considerabil balast prozaic. Dar cum se întîmplă ade-

sea în cazul naturilor puternic înzestrate, defectele se transformă în calități și din dispoziția spre „uscăciune” se naște o lirică gravă, sentențioasă. Enunțul sever este înecat, în plachetele din această fază (*Agonice*, *Coline*, 1970, *Sala nervilor*, 1971), în apele binefăcătoare ale unui lirism superior, de factură muzicală. După *Leac pentru ingeri* (1972), care este o antologie din opera poetică de pînă atunci, Constanța Buzea publică *Răsad de spini* (1973), volum excepțional, cel mai bun în orice caz pe care l-a semnat pînă în momentul de față.

În *Pasteluri* (Albatros, 1974) întîlnim poezii care aparțin oarecum genului anunțat în titlu. Poeta închină versuri unor locuri din țară (Rucăr, Săpînța, Arborea, Voroneț), cîntă anotimpurile etc. Dar și aici esențiale rămân, în ordine estetică, acordurile de litanie ce se aud dincolo de constatările „neutre”: „Eu am simțit că dreapta mea e vie / Și că lucrează fără mine, / Eu am simțit că mina stîngă / Este supusă mîinii mele drepte / Că amîndouă țin privirea mea, / Și sufletul cu tot cu ochi mi-l iau / Ca două înțelepte care tac / Spre a fi mai dulce și mai tristă clipa. / Eu sînt a lor în întregime, / Eu sînt unealta lor” Grație harului poetic, cuvintele autoarei, ce aparțin unei limbi destul de lipsite de culoare, se ciocnesc între ele, iar din aceasta se naște o armonie melancolică, în surdină: „Plajele sînt linse. Animalul mării / Parc-ar fi rănit și muritor, / Se jelește, vine pînă-n preajma noastră, / Lăcrămează, cere ajutor. / Zile mari de vară, seri în nemișcare / Pierd pe drum un timp de împrumut / Noptile sînt parcă o surpare neagră / De lumină arsă în trecut”. Dorințele sînt formulate sfios, pe un ton care implică o abia ghicită limitare dureroasă: „Să ai un plop în care să te sui, / Un turn al păsărilor fără pui, / (...) Târziu, cînd nu-ți mai pasă de culori / Un plop să ai, prin el să te cobori”. Peste anemia poetică cuprinsă într-o propoziție, năvălește din nou singele proaspăt: „Copilăria e un har / Al spiritului fără trup / Cînd creștem, ea se mai aude / Ca zumzetul închis în stup”. Ou instinct artistic sigur, sensibilitatea melancolică este cu atît mai sugestiv pusă în evidență, cu cît ea este semnalată mai „pe furis”, ca în aceste versuri, la prima vedere vesele și săltăreț: „Mi se pare, ți se pare / Că iertînd n-avem iertare / Serile sînt atîrnate-n / Rămurișul din livezi. / Vor fi fost și altă dată / Pot să jur că nu le vezi”. În consens cu timbrul volumului, către Sfârșitul lui se află poezia *Frumoasele zile de toamnă*, ale cărei ultime ver-

suri sugerează o diomoală și ușor înlăcrimată cădere de cortină : „Aș vrea să mai țină, cu păsări / Distincte cu cât sînt mai rare / Frumosele zile de toamnă — / Tablouri retrase în zare”.

Pasajele inexpressive, nu prea multe, nu lipsesc totuși din această carte. Iată un exemplu. Poeta se află la Voroneț și încearcă să „audă” sunetul specific de dincolo de încremenirea materiei : „O, acești vechi pereți spun întruna ceva / Ca și cum ar boci, ea și cum ar cînta /. Dacă noi am putea căuta mai adîne / Să simțim ce spun ei, să vedem de ce plîng”.

VICTOR ATANASIU

© O SCOALĂ ROMÂNEASCĂ DE PSIHIATRIE. — De ani mulți, la Timișoara, în cadrele catedrei și clinicii de psihiatrie — sub conducerea trează și competentă a profesorului Dr. E. Parafil — se desfășoară, discret, intens și cu neînfrînt simț de răspundere, o multiplă și bogată activitate privind sănătatea mintală a populației, de toate vârstele și la toate nivelele socio-profesionale. În vastul evantai de preocupări al psihiatrilor timișoreni intră deopotrivă probleme de profilaxie, de tratament, de întreținere, de ocrotire, de asistență și de vindecare a maladiilor care zdruncină echilibrul nervos și deteriorează sănătatea mintală a oamenilor. Frecvența maladiilor psihice în zilele noastre — (nu s-a scris o carte despre *epoca noastră nevrotică* ?) — justifică într-un total complexitatea preocupărilor psihiatrilor de la Timișoara.

Public, despre activitatea și investigațiile acestui centru de ample și susținute eforturi științifice știu ceva mai mult doar de vreo doi ani încoace, de cînd a început să-și editeze roadele — de ce n-arn spune-o ? — încurajatoare ale muncii de ani în șir.

Prima ieșire mai fermă în public, cum se zice, a fost cartea *Psihologie și informație* (Eid. Științifică, 1973), semnată de E. Pamfil și D. Qgodescu. Spre deosebire de multe altele, această lucrare impresionează prin contrastul evident între puținătatea paginilor, pe de o parte, și densitatea de gândire, pe de altă parte. Conținutul de idei al cărții, bogăția de informații condensate și de cele mai multe ori subînțelese, confruntarea diverselor puncte de vedere, verificarea unei poziții ideologice prin alta, cuprinderea pluridisciplinară a actelor, proceselor și ipostazelor suferințelor psihice îi conferă un

profil aparte în literatura medicală a zilelor noastre.

Concepută ca o introducere principială într-o viziune coerentă despre sănătatea mintală, *Psihologie și informație*, la zi cu informația științifică a domeniilor pe care le abordează, aproximează, atît din punctul de vedere al investigației fundamentale cît și al celei practice sau aplicative, hotarele, interferențele și specificitatea disciplinei psihiatrice. Teoretic sau fundamental, problematica suferinței psihice se înscrie în peisajul de umbră și lumină al psihopatologiei; aplicativ, este materia de studiu, de intervenție și tămăduire a psihiatriei, știință și artă totodată, în concepția lui E. Pamfil. Deși accentul decisiv este așezat pe factorul psihologic, autorii cărții se arată a fi familiarizați cu tear'a sistemelor, a modelelor, a jocurilor strategice, cu cibernetica, cu viitorologia (*neonomie* sau *melontică*, cum o numește Pamfil), cu sociologia, psihologia diferențială, antropologia, filosofia etc. Este de-a dreptul reconfortant să constată înțelegerea profundă și nuanțată a autorilor pentru cugetul filosofic și esențialitatea perenă a axiologiei, care culminează, după propriile lor cuvinte „în eflorescena unei străvechi și definitive triade : Adevăr, Bine, Frumos”.

Dealtfel, triadic și dialectic este întregul stil de gândire al autorilor : de la dinamica *triontică* a persoanei (Eu-Tu-El), ceea ce înseamnă „creația persoanei de către grup”, și pînă la articulațiile ontologice ale *Wehanschauung-uMii* lor, proiectat a se împlini în trilogia : *nevroze, psihoze, psihopatii*.

Primul volum al trilogiei, *Nevrozele* (Timișoara, Ed. Facla, 1974) este o roză a vînturilor deschisă spre toate zările și ind'cînd „toate direcțiile majore de dezvoltare a științelor omului și a modurilor sale culturale”. Finalitatea ultimă este cunoașterea integrală, polivalentă și multilaterală a omului ca ființă existentă *aici* și *acuma*, în starea de sănătate mintală și în starea de suferință mintală. Premiza majoră a înțelegerii normalității în paralel cu morbiditatea și a morbidității psihice în paralel cu anormalitatea este cunoașterea omului concret, în climatul economie^social al vremii sale, în contextul aspirațiilor, opțiunilor și idealurilor sale. „Cunoașterea — spun autorii — reprezintă însăși esența umană, «substanță» a vieții psihice... Ea nu copiază și nu echivalează niinve. Se instituie ca un fel de act originar, inter-ontic, nesfârșită progresiste spre adevăr și autenticitate...”

Dar cunoașterea înseamnă intercomuni-oare, solidaritate, participare integratoare,

comuniune, ceea ce definește, în mod esențial și fără replică în Univers, funcția *axiologică* a persoanei umane, după părerea autorilor noștri. În raport cu cele două criterii, epistemologic și axiologic, se organizează întregul material, teoretic, experimental, clinic și interpretativ al volumului în discuție. Funcționalitatea criteriilor duce, firesc și logic, la reliefarea celor trei principii cardinale ce punctează originalitatea și temeritatea de cuget a psihiatrilor timișoreni. „Adevărul ca principiu universal de cunoaștere și ordine, Frumosul ca principiu universal de echilibru, Binele ca principiu universal de solidaritate”. Acestea, plus caldul și vigurosul suflu de omenie, optimism și seninătate, ne-au îndreptățit să intitulăm aceste rânduri „o școală românească de psihiatrie”.

Regretăm mult că din lipsă de spațiu nu putem analiza capital de capital *Nevrozele* pentru a dezvălui bogata lor încărcătură științifică, informațională, umană și medicală. Reținem însă câteva din trăsăturile concepției expuse, care dau relief profilului de autentică gândire medicală a cărții.

Pentru atenuarea rupturii între starea normală de sănătate psihică și nevroză, autorii plasează problema în orizontul deschis al suferinței firesc-umane, considerând drama existențială a nevroticului ca un moment reversibil — prin tratament și psihoterapie — la echilibrul normalității. Chiar dacă n-ar fi decît o strategie, noblețea și delicatețea acestei poziții, în dialogul psihoterapeut-pacient, merită a fi subliniate. Dar lumina acestei disponibilități, a acestei năzuinți de cunoaștere și comuniune se ramifică, iriază exponențial și asupra altor aspecte ale cumplitei drame a alienării. „În această viziune, ne arată autorii, omul «Intră» în suferința nevrotică precum Teseu în labirint! Iar trecerea dincolo de noaptea «labirintică», în universul înseminat al comunicării și cunoașterii, este dovada că ființa umană nu a dat încă nici un semn de oboseală, în Vectorialitatea continuă a spiritului său, spre auto-dispășire și autenticitate”.

Gr'ja de promovare și ocrotire a demnității insului uman suferind psihic se evidențiază mai cu seamă în criticile și obiectrle pe care psihiatrii timișoreni le aduc freudismului și psihanalizei în general, în care văd „una dintre cele mal vaste transpoziții *à rebours* a simbolurilor”. Și ei cont'nuă: „Freud ignorează că fenomenele de simbolizare dramatică cu personalizarea generalului nu au o echivalentă și în celălalt sens. Marea anomalie

(dacă nu chiar maladie originară a freudismului) este această reificare a simbolurilor aduse din planul funcțiunii codice în acela concret al realității. Așa se nasc (teoretic), în explicația psihanalitică, toate complexele (peste o sută, descrise!). Inspirându-se în ilustrarea sa din tragedia antică, Freud n-a realizat că personajele sînt simbolice, deci transindividuale. Situațiile tragediei sînt mult dincolo de nivelul pragmatic și economia instinto-afectivă. Psihanaliza se vrea o explicație a unui domeniu practic necunoscut: acela al *instinctelor*. Neștiind despre instincte, Freud le «capitonează» cu o explicație raționalizantă. Copilul le mănuieste în subconștient ca și cum le-ar scoate gata integrate de semnificație și integrate axiologic (de unde?). Or, pentru ca să fiu într-un conflict «oediipian» ou tatăl meu, trebuie să știu, sub formă analitic-inteleotivă sau intuitivă :

1. Că mama este un obiect sexual;
2. Că plăcerea suptului este un echivalent erotic ;
3. Că tata este posesorul erotic al mamei ;
4. Că erotismul este exclusivist, și, deci, unul din cei doi trebuie să dispară ;
5. Că moartea este o soluție competițională ireversibilă, deci definitivă.

Freudiștii vor spune — poate — că toată această explicație este numai alegorică, că sistemul «de cunoaștere» subconștient nu e silogistic, ci automat-intuitiv! Dar, cînd, — întrebăm noi — are toc «maturizarea» acestui sistem ?”

Ar mai fi multe de spus despre critica adusă de E. Pamfil și D. Cgodescu lui Freud și psihanalizei sale. Ne limităm doar a sublinia că nu cunoaștem în literatura mondială de specialitate o mai stringentă, temeinică și percutantă punere la punct a lucrurilor.

În opoziție cu generalizarea freudistă și eu tipizările clinice de tot felul, școala de psihiatrie timișoreană pune în discuție o viziune realistă, dialectică, fundamentată, precum am mai atras atenția, „pe folosirea adecvată a conceptelor de *sufărință firească și nevroză*. O asemenea viziune se plasează de la început pînă la sfîrșit într-un domeniu de răspîntie interdisciplinară, în care sinteza perspectivelor clinice, psihopatologice, antropologice, sociologice și filosofice pulsează mereu spre o nouă deschidere de orizonturi”.

Permanenta deschidere noetică, sporitoarea progresivitate spre luminișuri și înseninări conferă școlii românești de psihiatrie, cel puțin după datele pe care le posedăm pînă acuma, privilegiul — poate unic în contemporaneitate — de

Așa stînd lucrurile, cred că actualul „Caiet de documentare cinematografică” ar avea de câștigat și, o dată cu el, kumea cineastă de la noi, dacă s-ar găsi loc în paginile lui și pentru :

1) *eseurile, articolele și studiile* (analiză și sinteză) de critică, istorie și teorie cinematografică *românești*, expresie a cercetărilor și criticilor noștri militanți ;

2) *pozițiile critice proprii* față de materialele publicate în traducere ;

3) în consecință, un *program ideologico-estetic* de perspectivă.

Evident, s-ar obține — categoric superior — un alt fel de echilibru al sumarelor propuse. Un echilibru nou, de veritabile *caiete lunare de cultură și știință cinematografică*. O apariție fără doar și poate necesară și utilă, permițînd dezvoltarea studiilor de specialitate (orice s-ar spune, vitregite), dincolo de cronichele grațioasă sau de coloana spirituală în cursive, simpatice dar insuficientă pentru constituirea și consolidarea unei *științe românești a filmului*.

Din unghi contabilicesc și tipografic, îmbunătățirea *caietelor* nu comportă nici o modificare. Din unghiul fortificării redactionale, catedra de specialitate a Institutului de artă teatrală și cinematografică și Colectivul de cinema al Institutului de artă al Academiei sunt capabile să furnizeze, *voluntar*, cadre autorizate, competente, — contribuindu-se astfel la procesul de integrare a învățămîntului și cercetării. Împreună cu valoroșii redactori de acum, s-ar abține rezultate importante. Iar cinematograful românesc ar avea, în sfârșit, așa cum au toate culturile naționale dezvoltate, și o modalitate de informare, iar nu numai una de divulgare și popularizare. Pledoarie *pro domo sua*, vor chicoti unii „inițiați” : așa și este, curată (și nobilă) prodomie...

FLORIAN POTRA

• *GILCEAVA ZEILOR LA NAȚIONALUL CLUJEAN*. — Vlăstar crescut din tulpina rămu-roasă și înfloritoare a teatrului poetic ce și-a împărțit cu dărnicie sevele într-o caleidoscopică risipă de corole purtînd întipărite în frăgezimea pastelată a petalelor numele unui Maeterlinck, al unui Glauzel, Giraudoux, Anouilh ori al unui d'Annunzio, opera dramatică a lui Radu Stanca a avut un destin ce nu și-a aflat încă adevărata împlinire, căci atîta timp cît rămîne închisă între copertele unei cărți, în Stadiul de document literar, lucrarea de teatru este ca

o casă pustie tînjind după freamătul de viață menit s-o individualizeze. Lui Radu Stanca nu i-a fost dat să-și vadă pusă în scenă nici măcar o singură piesă scrisă de el. Iar cît privește montările postume — puține la număr și răzlețe — mai toate, ou excepția admirabilului spectacol cu *Hora domnițelor* realizat de Sorana Coroamă la fostul teatru Barbu Delavrancea, au fost aproximative ori discutabile. Considerăm deci ca un eveniment artistic de bun augur faptul că Teatrul Național din Cluj-Napoca s-a hotărât — în fine — să înscrie în repertoriul actualei stagiuni o comedie a lui Radu Stanca (unica lui comedie), *Critis sau Gilceava zeilor*, prezentată în premieră pe țară.

Înainte de a vădi o intenție deliberată de „demitizare” (termenul nici nu era la modă, poate, la vremea respectivă), piesa lui Radu Stanca pare a fi mai curînd rezultatul unei dispoziții jucăușe spre glumă și persiflare, ispitite de împietrită solemnitate a divinităților din Olimp, așa cum, într-o interminabilă oră de curs, școlarii își alungă plictiseala împodobind cu accesorii grotești ilustrațiile din manualul de istorie antică, punîndu-i bunăoară mustați și ochelari Agripinei, țeălie și joben augustului Cezar. *Gilceava zeilor* este așadar o invitație ștregărească la exuberanță și la reverie, într-o lume de basm pe care, printr-un viguros racord cu realitatea, fantezia poznașă a dramaturgului a convertit-o malițios într-o turbulentă farsă de carnaval, fără să renunțe nici o clipă la ingredientul poetic menit să-i dea strălucire și să bemoleze liric notele acute ale ironiei.

Optimismul generos și dragostea de viață pe care o respiră comedia lui Radu Stanca au nevoie, pentru a fi transmise plenar, de o opțiune afectivă și de o înțelegere directă și cordială din partea regizorului care și-ar propune s-o aducă în fața rampei. Asumîndu-și sarcinile regiei, talentatul actor Octavian Cosmuța a pornit la lucru sub semnul unui total devotament, fără aroganțe și fără fumuri, înarmat doar cu sinceritatea sa și ou o justă intuiție a psihologiei publicului, ceea ce l-a ajutat să descopere, scenă cu scenă, mijloacele cele mai simple și mai eficiente de a conecta printr-o irezistibilă vioioșie scena cu saila. Discernămintul, sensibilitatea și experiența actricească a lui Octavian Cosmuța i-au dat posibilitatea să realizeze un spectacol de incontestabilă ținută artistică și în același timp de succes.

O echipă de interpreți — diverși ca temperament, afinități și resurse expresive — unități prin aceeași spontană și

dinamică rivnă, a reușit să închege un ansamblu omogen, perfect sudat. în dubla ipostază a regelui și a lui Zeus incarnat într-un nou Amphitryon (de astă dată celibatar), Petre Moraru a marcat cu eleganță și tact și cu o infailibilă iscusință în angrenarea efectelor comice, deosebirile caracteristice dintre cele două personaje, imitind stilizat și pertinent gesturile partenerului său Cornel Sava, conducătorul conclavei zeiesc. Risetele și aplauzele publicului i-au fost convenite răsplată. Cu autoritate și cu foarte mult haz în rolul Herei, Olimpia Arghir a preluat și a trecut mai departe ștafa veseliei, printr-un joc susținut și plin de vivacitate. Interpretă de dramă, Stela Cinoulescu (Pallas-Athena) s-a acomodat firesc și dezinvolt cu ambianța comediei, servind cu promptitudine și fermitate replică asemenea unei mingi de tenis. Prestanța și frumusețea statuării a Dornei Stanca au pus în valoare costumele bogat drapate pe care Edit Schranz-Kunovits le-a creat pentru Aphrodita, folosindu-le pentru o veritabilă lecție de măiestrie în mișcarea scenică. Cornel Sava a încondeiat incisiv și amuzant beteșugurile și senilitatea nevolnică și timorată a multicentenarului Zeus. împrumutând trăsăturile Măriei Seleş, Primăvara lui Botticelli a dezertat temporar din galeria Uffizi pentru a descinde de-a dreptul în incinta teatrului din Gluj-Napoca, atrasă de rolul suavei Critis. Sprintarul și fermecătorul prunc oropsit Eros (întruchipat de Doina Făgădaru) a zburat capricios în câmpul scenei ca și cum ar fi fost purtat de nevăzute aripi. Evoluind cu o agreabilă naturalețe, Paul Basarab a fost un Phoebus citadin cu alură de hippy blond și bărbos, pe deplin iresponsabil în dorința lui de a petrece pe socoteala altora, iar Totu Coloman un Hephaistos sub papucul nevestei, îmbrăcat cu corectitudinea unui cioclu ori a unui director de minister de odinioară. Mereu ocupat să descurce ițele, Hermes (Constantin Adaimovici) și-a păstrat consecvent obiectivitatea.

Decorul lui Mireea Matcaboji sobru și luminos.

VIDIU CONSTANTINESCU

• TURNER. — Domnul Ingres : „Dese mi este probitatea artei.”

Cine vrea să poată înțelege pictura lui William Turner — cea din partea a doua a lungii sale vieți (1775—1851) — trebuie să admită drept valabilă și adevărată o formulare exact contrară celei a marelui pictor francez și să creadă că sinceritatea

și onestitatea picturii constă în renunțarea la rigorile desenului și în totala recunoaștere de către creatorul de artă plastică a supremației culorilor, a viziunii „poetice” individuale.

După ce, în tinerețe și la începutul maturității sale, Turner dăruise publicului englez — cu deplin succes — numeroase peisaje tratate în mod „convențional” și „clasic” (— cuvintele trebuie luate în sensul lor cel mai onorabil și mai respectuos —) și ajunsese unul din cei mai populari pictori ai vremii, el renunță cu încetul la procedeele tehnice obișnuite și se consacră unor opere menite a da satisfacție numai gustului său personal. Kenneth Clark fixează data acestei cotituri la anul 1806. Oricum, în ultimele decenii ale vieții, Turner — eu îndirjit crescândă hotărâre și izolare — se dezinteresează de cerințele și preferințele marelui public (ca și, de altfel, de ale confrăților și criticeii) și făurește opere care timp îndelungat au părut de neînțeles, de nu și absurde ori doveditoare de confuzie mintală.

Desenul acum dispore cu desăvârșire. Rămâne numai culoarea : culori deschise mai ales, ca ale impresionistilor, și uneori de o intensitate feroce, ca la Van Gogh și la unii expresioniști, la fauviști. „Subiectul” se pierde și el, ca la abstracționiști. Forma, sub orice aspect, a pierit. Pictura lui Turner este o treptată trecere de la forme și desen (cei doi stâlpi ai clasicismului) la dizolvări și vârtejuri. Pătratul, dreptunghiul și linia dreaptă (tiparele de bază ale realismului) își cedează locul cercului, elipsei și curbei — elementele romantismului. Elicoidalul e mereu prezent. Culoarea domină necontestat. Soarele — răsăriturile, apusurile —, curcubeul, vântul, apa, norii, marea, aburii : iată cu ce lucrează din ce în ce mai exclusiv precursorul impresionismului, expresionismului și abstracționismului.

Evoluția aceasta către o reprezentare fără forme a lumii îl apropie pe Turner de una din cele mai noi teorii asupra înjghebării universului, a lui Otto Schmidt : lumea lui Turner — numai culoare, apă, curenți de aer, fum și împrăștiere — e lumea dinaintea concentrării pulberii cosmice în sisteme solare și în planete. Ori e ilustrarea altei teorii a veacului nostru : teoria originii acvatice a vieții, expusă de Robert Quinon. Este însă și jinduirea după haos, după primordiala stare a materiei, așa cum apare și la Eminescu : Din chaos, Doamne, am apărut / Și m-aș întoarce-n chaos... Și din a chaosului văi / Jur împrejur de sine, / Vedea, ca-n ziua cea dintii / Cum izvorau lumine ; / Cum izvorind îl înconjur / Ca

niște mări, de-a'natul. / El zboară, gînd purtat de dor / Pin' pierde totul, totul...

Versurile *Luceafărului* sînt una din cele mai clare conspectări a tablourilor turneriene finale, a tablourilor acelora dintre care pe cele mai multe autorul lor nici nu a îndrăznit să le expună. Poate că, întocmai ca și Stendhal — oare nădăjduia să fie înțeles în 1835 — el credea că pictează pentru viitorime. Nu s-a înșelat.

Pictorii și poeții contemporani l-au descoperit pe Turner cel din faza a doua a vieții sale cu entuziasm și uimire. Pictorul peisagist, atît de apreciat la sfîrșitul secolului XVIII, a fost cu desăvîrșire dat uitării și Anglia a putut constata că numără în persoana lui Turner pe unul din cei mai mari reprezentanți ai romantismului și pe unul din principalii precursori ai marilor școli de pictură dintre 1870 și 1960.

Căci lumea aceasta care se topește, care-și rătăcește formele, care se reduce la culori și viitori și bulboane, la mase difuze de lumină și intensități, care dă senzația — neconținută — a vieții pe punctul

de a țîșni, este tot una cu viziunea picturală oare s-a impus mereu mai categoric de la impresionism la abstracționism.

Creatorul atît de popularului tablou *Trecerea pîriului* e uitat. Dar autorul *Ploii, aburului și vitezii* este cel mai contemporan dintre artiști. La două sute de ani după naștere, Turner e mai viu ca oricînd: e poate adevăratul părinte al picturii noi. Dece? Pentrucă el mărturisește că formele trec, că vii și durabile sînt numai esențele, neconsistențele, firavele, aleatoriile, poeticele *cîmpuri* (electrice, magnetice) și *efluvii* care mereu duc particulele și atomii universului spre noi și noi trecătoare închegări.

Limbajul artistic al lui Turner stă la temelia celor mai caracteristice viziuni picturale și poetice ale secolului nostru — așa încît entuziasta afirmație a lui Ruskin „Turner este cel mai mare pictor al tuturor timpurilor” poate că ar trebui revizuită și corectată astfel: Turner este cel mai de seamă și mai determinant vestitor al picturii veacului al XX-lea.

N. STEINHARDT