

Viata Româneasca

ANUL XXVIII

"JNIE 1975

Nr. 6

CETATEA UNIRII

Simbol sacru al conștiinței de neam, al dăruirii noastre celei din veac și al încununării cu biruință a Unirii Tutuilor Românilor, orașul Apulum-Alba Iulia intră în cel de al treilea mileniu al destinului său cu o frunte încărcată de istorie. Pământ traversat de Mureșul cu pantă lină și brăzdat de sacrificiile luptei pentru păstrarea ființei proprii, inima Transilvaniei a pulsat mereu, de secole, lumina strânsă la nașteri pe pământul strămoșesc. Această ființă a sa a căpătat prin acte cruciale și acte energice pecetluite cu sânge sfânt, dimensiunea eternității.

Continuitatea milenară a Românilor în Carpați, la Dunăre și la Marea Neagră a avut încă din zorii etnogenezei noastre o temelie solidă: substratul tracic, factor de permanență și statornicie vitează în vatra existenței noastre. încă din zorii etnogenezei, Alba Iulia și-a înscris dreptul sacru la existență în istorie, drept continuat și întărit prin *vestigii neîntrerupte* de-a lungul tuturor celor 30 de secole de existență. Din *Apoulon-ul* dacic, așezare urbană de o mare dezvoltare materială și spirituală, s-a născut *Apulum-ul* roman. Două mari civilizații antice, a Dacilor și a Romanilor, și o unică realitate istorică: *Dacoromania*, rezultată din fuziunea dramatică a acestor străvechi civilizații europene: astfel, putere de dezvoltare și de neclintire, cu o remarcabilă putere de asimilare în forme și tipare proprii, neconfundabile, a tuturor influențelor. Băstinașii spațiului carpato-dunărean din epoca migrațiilor, „oamenii pământului”, cum i-a numit Nicolae Iorga, au fost acești dacoromâni legați de meleagul străbun, care au dus o luptă îndârjită și necurmată pentru a-și păstra ființa, pentru a-și asigura continuitatea pe teritoriul pe care s-au născut și pe care și-au vărsat sângele spre a-l putea apăra și pregăti pentru urmașii urmașilor, întru eternitate.

Oraș predestinat istoriei, încă de la temeliiile sale dacice, credincios destinului său nepereche în epoca Daciei Romane, simbol al comunității și conștiinței noastre de neam de-a lungul tuturor secolelor ce au urmat, Alba Iulia a fost martoră atîtor clipe cruciale și energice din dezvoltarea noastră istorică încît e gravată cu aur în memoria noastră națională

Gândul unității tuturor Românilor ne traversează istoria. Voievozatele noastre de început, legate de numele lui Menumorut, Glad, Gelu, Seneslau, Litovoi, Ioan, Dobrotici, formațiunile statale ale Bolohovenilor și Birlădenilor au fost temeliiile ce au deschis calea statelor feudale

mari, centralizate și, mai târziu, calea unirii noastre a tuturor într-un stat unitar. *„Ideea unirii țărilor românești, idealurile formării unui stat puternic pe meleagurile Daciei, nu au putut fi ucise niciodată, pentru că ele sînt adine impiintate în însuși sîngele, în conștiința și spiritul întregului nostru popor”*. Aceste cuvinte înălțătoare ale tovarășului Nicolae Ceaușescu, rostite la marea adunare populară de la ALba Iulia, consacrată istoricului eveniment al primei Uniri politice a Țărilor Române precum și sărbătoririi orașului bimilenar, sintetizează sensul profund al evoluției noastre istorice. De-a lungul secolelor, în timp ce traversam vicisitudini de neînchipuit, în timp ce dădeam lupte și jertfe fără seamăn pentru păstrarea ființei naționale, conștiința unității de neam, de limbă, de tradiții și obiceiuri, comunitatea intereselor economice și politice, precum și comunitatea de teritoriu a Românilor au fost o constantă a gândirii noastre politice. Ideea destinului comun al țărilor românești a fost exprimată de-a lungul vremilor de voievozi și minți luminate din toate meleagurile celor trei țări ale noastre. Istoria a consemnat cuvinte semnificative și pline de luciditate, cum ar fi apelul brașovenilor către Ștefan cel Mare : *„parcă ai fost ales și trimis de Dumnezeu, pentru cîrmuirea și apărarea Transilvaniei”*.

Energicul act al marelui Mihai, după care, cum scria același Nicolae Iorga *„nici-un român n-a putut gândi unirea fără uriașa personalitate, fără paloșul sau securea ridicată spre cerul dreptății, fără chipul lui, de curată și desăvârșită poezie tragică”*, a fost un act patriotic și eroic, expresie fulgerătoare dar etern simbolică a unui drept sacru al românilor, al dreptului lor la unitate și independență națională. Momentul crucial și de o semnificație fără moarte al proclamării viteazului voevod ca *„domn al Țării Românești, al Ardealului și a toată Țara Moldovei”*, a fost, așa cum avea să confirme mai târziu istoria, o necesitate obiectivă, un act firesc de unitate și independență statală, expresie a unui drept înalt al tuturor celor de un Împreună nume al păturilor strămoșești. Unitatea legăturilor, comunitatea sacră de obiceiuri, tradiții, interese economice, puterea de granit a limbii și culturii românești, una și aceeași atât în Transilvania, cât și în Țara Românească și Moldova, a fost și este o *realitate* neclintită, inalterabilă, care explică însăși esența dăinuirii noastre în toate cele trei țări, din zorii istoriei pînă astăzi. Mihai a fost acela care a dat expresie, energică, indubitabilă, politică și eroică acestei profund îndreptățite unități de neam. Cuvintele tovarășului Nicolae Ceaușescu exprimă în cel mai exact sens rațiunea supremă a actului de eroism și conștiință de neam a lui Mihai, act pe care unii istorici străini au încercat să-l prezinte într-o lumină falsă, lipsită de orice teme istoric, defăimătoare : *„Trebuie să spunem cu tărie că păstrarea acestor legături și comunități nu ar fi fost posibilă dacă între toate aceste teritorii, între populația care a lecuțit de milenii aici nu ar fi existat o strînsă unitate din toate punctele de vedere. E bine să spunem aceasta acum, pentru a lua aminte și anumiți istorici care preamăresc dominația imperialistă, cîtropirea popoarelor și care încearcă să jignească națiunea română. În ciuda realităților istorice și naționale evidente, asemenea istorici afirmă că, prin unirea celor trei țări române — a Transilvaniei, Țării Românești și Moldovei — Mihai Viteazul ar fi dus o politică de cucerire. Oare realizarea unirii pentru prima dată a tuturor țărilor române într-un singur*

stat — necesitate logică, obiectivă a istoriei — sau, dimpotrivă, dominația diferitelor imperii asupra teritoriilor românești a reprezentat o politică expansionistă, de cucerire ? Istoria însăși a confirmat justetea și necesitatea obiectivă a actului săvârșit de Mihai Viteazul, prin realizarea ulterioară a idealului său — ideal al tuturor românilor — prin înfăptuirea, în epoca modernă a statului național român unitar. Iată de ce Mihai Viteazul rămâne o figură luminoasă progresistă în cartea de aur a poporului român".

Orașul simbol, martor al mileniilor, martor al tragediilor și triumfurilor naționale, a devenit prin Mihai cel Viteaz cetatea credinței românești în idealul Unirii. Destinul Albei Iulia este istoria. Și istoria poporului român nu se poate închipui fără istoria Albei Iulii. O istorie plină de jertfe, pecetluită cu sânge, udată cu lacrimi și totuși cu fața neconținut îndreptată spre ideal. În drum spre Alba Iulia, aproape de Turda, avea să cadă „trupul cel frumos ca un copac" al lui Mihai, ucis mișelește din ordinul lui Basta. Mihai a murit în timp ce se îndrepta spre Alba Iulia, a murit cu fața spre Alba Iulia. Privirea lui a transformat cetatea într-un simbol al viitorului. Aici, după alte secole de jertfă, după răstignirea pe roată a lui Horia și Cloșca, după multe lacrimi și suferințe, avea să aibă loc proclamarea unirii irevocabile a Transilvaniei, cu trupul țării. Apartenența noastră continuă la această vatră, la acest pământ, este ceea ce ne-a legat dintotdeauna laolaltă pe toți Români și visul milenar ne-a fost restituit de istorie cu prețul jertfei. Pentru poporul nostru cea mai înaltă expresie a istoriei a fost dintotdeauna întru chipată în ideea unității și independenței naționale. Istoria Albei Iulia privind încoronarea marilor ei aspirații la 1 Decembrie 1918 anul Marii Uniri a Transilvaniei cu România, primește totodată astăzi omagiul națiunii noastre socialiste la 375 de ani de la data primei Uniri și la 2000 de ani de la întemeierea sa. Realitatea nouă, purtătoare a simbolurilor actualității, își reazemă forța pe întreaga noastră istorie.

V. R.

THOMAS MANN, VOCE A UMANITĂȚII

S-a împlinit anul acesta, la 6 iunie, un secol de la nașterea-lui Thomas Mann, iar la 12 august vor fi trecut 20 de ani de la moartea sa. Îndoitul prilej de a omagia în lumea întreagă omul și opera marelui scriitor ne îndeamnă și pe noi să-l celebrăm aici. Dar ce am putea spune în câteva pagini fără a cădea în convențional? Pare cu neputință. Amintindu-ne totuși că Thomas Mann nu s-a eschivat niciodată când a fost invitat să-și spună cuvîntul în momente festive sau îndoliate, considerînd acest tribut adus „cerințelor zilei” drept o înaltă îndatorire, ne vom încumeta așa dar, urmîndu-i exemplul, să însăilăm câteva gînduri omagiale. Vom încerca să trecem prin strîmtoare navigînd între Scylla și Charybda, evitînd pe de o parte banalitatea generalităților, de cealaltă neconcludența detaliului.

Într-adevăr, nici un aspect anume nu e suficient de semnificativ, deoarece își cîștigă valoarea deplină doar în acord cu un altul, opus sau complementar. Să contemplăm deci o clipă trecerea prin lume a acestui om, lunga traiectorie străbătută. Ea oferă spectacolul frumos și rar al unei vieți împlinite — nu numai sub raport scriitoricesc — în care reușita vine să încoroneze valoarea, din etapă în etapă. Dar fără gustul fad al izbînzilor ușoare, scutite de lupte, decepții și disperări. Nimic linear, într-adevăr, în traiectoria parcursă. Observăm de-alungul ei o perpetuă căutare a echilibrului, fapt pentru care ea are și o altă dimensiune decît cea a duratei, și anume o lărgime, o amplitudine spirituală, ce dă măsura tensiunii interne. De fapt, amplitudinea garantează extinderea în timp a desfășurării, întocmai ca bătăile unui pendul, care durează cu atît mai îndelung cu cît oscilația sa e mai amplă.

Între extremele cuprinse — artistic dominate în creații unitar impregnate de un stil propriu, de neconfundat, și totuși constante ca sens ultim, cum ar fi cele ce stau sub semnul tragismului ineluctabil, ca *Moartea la Veneția* sau *Doctor Faustus*, și cele în care predomină umorul și o filozofie senină, afirmativă, ca în tetralogia *Iosif și frații săi* — mijlocitoarea e ironia. Ou totul caracteristică pentru Thomas Mann în această combinație de nuanțe care ar putea defini totuși indefinisabila sa ironie, ea înseamnă înainte de toate distanțare față de sine însuși. Sub acest aspect, ea facilitează diversificarea autorului într-o mulțime de personaje foarte diferite, constituite însă și din partea lui de confesiune discretă; căci imaginația nu creează ex nihilo. Thomas Mann împărtășește aversiunea lui Goethe față de subiectele „luate din aer”; ca și pentru acesta, ca și pentru Balzac, invenția lui pornește de la realitate și trăire.

Dar demonia creației, această „seriozitate” supremă, e contrabalansată la Thomas Mann de pornirea la fel de organică de a nu se lua cu totul „în serios”. Cu privirea ușor sceptică a unui om marcat de sentimentul epigonic, deplorînd poate că a apărut într-un moment de civilizație tardivă, acceptîndu-și însă situarea în istorie și reiuînd în felul său substanța tradițiilor literare, scriitorul își teoretizează chiar distanțarea față de opera sa, înțelegînd-o ca „artă parodică”. Atitudinea ironică față de creația proprie denotă o mare modestie — după cum în ultimă instanță ironia, dușmana afirmațiilor peremptorii și a convingerilor fanatice, înseamnă o mare înțelepciune. Certitudinile intime, coroborate cu succesele anterioare, nu l-au împiedicat pe scriitor să găsească „imposibilă” și „inacceptabilă” orice nouă operă trimisă la tipar. Fiecare lucrare începută e un nou debut; ca orice artist adevărat, el pornește doar aparent de pe pragul atins al confirmărilor, de care, fire vulnerabilă, a avut mereu nevoie. A primit-o desigur din belșug, dar a privit-o mereu cu uimire și grațitudine. De cîte ori a încheiat un bilanț provizoriu al situației sale, a constatat cu recunoștință că, în pofida vicisitudinilor — în special a catastrofei politice germane care l-a afectat pînă-n străfunduri și i-a precipitat angajamentul în lupta dusă cu înverșunare ani de-a rîndul — a fost „bine călăuzit de viață”.

Soarta nu l-a scutit nici pe ironist de ironiile ei proverbiale, în cazul lui, binevoitoare. Însăși ascensiunea sa în lume poate fi considerată intrucîtva drept un joc al destinului (așa a considerat-o scriitorul însuși), o întorsătură survenită nu fără voia și contribuția sa, dar imprevizibilă. Unitară și consecventă cum apare retrospectiv evoluția sa, a trebuit să se petreacă totuși o adevărată mutație pentru ca omul de condei, excesiv de interiorizat, convins de caracterul marginal al condiției artistice, să devină personalitatea „reprezentativă”, copleșită de onoruri și bucurîndu-se de audiență în lumea largă. „A reprezenta” are aici, la Thomas Mann, pe lîngă înțelesul de „a fi exponent și mandatar”, și pe cel de a „face față”; o capacitate socială, o aptitudine de a dobîndi autoritate și vază, care nu e o pură înzestrare innăscută, ci provine mai degrabă din străduința de a fi util, de a-și asuma o funcție, de a-și îndeplini îndatoririle, cum ne arată autorul în figura lui Thomas Buddenbrook cu o subtilitate și pătrundere pe care nu le-ar fi atins, poate, în acea primă etapă, fără să fi avut în fața ochilor, în persoana tatălui său, un model admirat și apoi, mai mult sau mai puțin conștient, imitat. Există în această tindere spre o platformă socială ceva funciar sănătos și afirmativ, ceva ce denotă relații sănătoase cu lumea, la antipodul mitizării orgoliului romantic al solitudinii, o simpatie și o „bunăvoință”, ca să întrebuițăm un cuvînt îndrăgît de autor.

Această bunăvoință de a se pune în serviciul obștii, aliată cu o tendință „pedagogică”, inerentă oricărui umanism, constituie spiritul civic pe care scriitorul l-a pus în valoare în studiile sale despre Goethe și care a conferit admirației sale pentru marele înaintaș o coloratură de venerație imitativă. Civismul — în sensul cel mai larg, în cele din urmă la nivel universal — în virtutea căruia și-a asumat, nu fără eforturi și sacrificii, un rol cultural și politic, a trebuit să existe în germene de la bun început, dar integrarea în lume a tînărului scriitor era îndoielnică pe vremea începuturilor, marcate de nesiguranțe. Problematizarea exis-

tentei artistice, conștiința naturii „dubioase” a acestei formule de viață situată în afara normelor comune, sentimentul de a fi structural deosebit și mereu „alături” sînt teme care apar și în scrierile tîrzii, dar nu cu același ascuțit, de conflict interior insolubil, ca în tinerețe, cînd trăirea liric-dăruită pare singura cale de afirmare pentru hipersensibili inadaptați, ca Hanne Buddenbrook sau Tonio Kroger. Pe vremea cînd autorul exclama *Ah, literatura e moarte* și se acuza de uscăciune, de *numai ironie*, credința sa în incompatibilitatea dintre creație și participarea simplă, firească la viață se aliază cu îndoieli grave cu privire la vocația sa, în așa măsură încît ne putem întreba ce s-ar fi întîmplat dacă primul rod important, născut în zodia timidității, n-ar fi avut parte de succesul pe care l-a avut. Oare lupta cu îngerul nu s-ar fi soldat cu o renunțare, cum amenința o dată, într-o scrisoare către fratele său ? Triumful *Casei Buddenbrook* a fost hotărîtor, sîntem convinși și, oricît de puțin „întîmplător”, el ar fi putut să nu survină — cum dovedesc atitea întîmplări mai puțin fericite —, așa încît poate trece drept prima manifestare de seamă a „bunelor intenții” pe care, după Thomas Mann, viața le-ar fi avut față de el. De aceea l-a înzestrat, am zice în continuarea acestei figuri de stil, cu răbdarea și tenacitatea necesare spre a-și duce la bun sfîrșit vastele edificii epice. Nefiind totuși dintre cei cărora norocul le aruncă darurile de-a gata în brațe, scriitorul vede în efortul perseverent o lege a vieții sale. Să nu uităm că tocmai operele de maturitate au fost elaborate în împrejurările împovărătoare aduse de hitlerism, exil și război. „A duce la bun sfîrșit” un lucru o dată întreprins, fie că e vorba de finalizarea scrierilor, sau de îndeplinirea angajamentelor (merit relevat cu nețărmită prețuire în memoriile fratelui său Heinrich), a fost un pilon al eticii lui Thomas Mann. Această etică riguroasă dar complexă, în care intransigența se aliază cu înțelegerea largă, a contribuit hotărîtor, ca aport propriu și voluntar, la acea „ascensiune în lume” pe care o privește cu un zîmbet amuzat, ca pe o festă jucată de destin. Scriitorul și-a făurit însă în mare măsură singur destinul de „reprezentant”, concepîndu-și chemarea într-adevăr ca pe o misiune, cu tot ce implică aceasta ca obligații. De aceea și-a părăsit de atîtea ori colțul retras de la masa de scris pentru a intra în arena politică. De aceea s-a decis adesea să se smulgă din cercul de vrajă al cîte unei opere ce-l absorbea spre a-și spune cuvîntul și pe cale directă, deși se simțea „mai acasă” în exprimarea mijlocită prin arta literară. Eseistica sa izvorăște din îndatorirea de a răspunde unor cerințe, luînd poziție, cum spune în repetate rînduri. Dar pînă și scrierile ocazionale au calitatea pe care el însuși o admira în estetica franceză : „îmbină seriozitatea cu eleganța”. Substanțiale, dar lipsite de pretenții savante, strălucite ca gîndire și stil, totodată întreșute cu mărturisiri referitoare la geneza și intențiile propriilor scrieri și cu alte accente subiective care fac și mai atrăgătoare dezvoltarea unor vederi pătrunzătoare, eseurile nu au fost încă prezentate la noi iubitorilor lui Thomas Mann. Pînă și în formele lor minore, ocazionale, ele ne introduc în întregul univers al scriitorului, cum se va putea constata, credem, din cele trei texte scurte, netraduse pînă acuma la noi, pe care le prezentăm cu prilejul centenarului. Ele ilustrează, cu alt relief și altă pondere, cele dezvoltate mai sus. Fie că e vorba despre laurii primejdioși ai gloriei antume sau despre ciudata relație dialectică

dintre gândire și viață, fie că reflecția despre elementul timp aduce concluzii existențiale ce decurg din opțiunea pentru o perspectivă cosmică antropocentrică, aceste pagini poartă pecetea întregii sale personalități. Ele ne dau noi temeuri pentru a înțelege de ce Thomas Mann poate fi considerat, pe drept cuvânt, mai mult decât un povestitor genial al aventurilor vieții. Prin el ne vorbește o voce a umanității.

MARIANA SORA

TREI ESEURI

CUVÎNT LA SĂRBĂTORIREA A CINCIZECI DE ANI

(1925)

Există felurite chipuri de a te manifesta cu prilejul zilelor jubiliare și al festivităților pe care ele le pot aduce. Auzim despre sărbătorii care, în asemenea zile, se retrag la țară, pleacă în pustiu, ca să zic așa, pentru „a se sustrage onorurilor”; și faptul e prețuit probabil drept semn de modestie și aversiune față de valorile exterioare. Eu, cum vedeți, n-am făcut așa. Și anume, n-am făcut-o nu din dorința/de nebiruit de a mă lăsa sărbătorit și laudat, ci pentru că găsesc că nu trebuie de loc să te „sustragi”, că se cuvine să te supui vieții, să-ți arăți destoinicia și să prăznuiești și sărbătorile, așa cum se nimeresc. Trebuie să fii un om, nu să te „sustragi” vieții, ci să iei parte la tot ce ea aduce cu sine. Așa, trebuie să te căsătorești și să ai copii (în „Maeștri eintăreți” se află o definiție potrivit căreia despre măiestrie poate fi vorba numai atunci când se adeverește aptitudinea de a cânta un cântec frumos „și la botzul unui copil, și la muncă, și la gilceavă, și la ceartă”); și astfel se cuvine să îți piept în viața socială, să îți piept fiind din inimă recunoscător și unor sărbătoriri precum cele ce s-au abătut asupra mea în aceste zile deosebite, chiar dacă asemenea onoruri te-ar putea copleși sau speria.

Nu vreau să tăgăduiesc că așa mi se întâmplă. Privesc în jur, văd că am prieteni, o mulțime de prieteni, mai mulți decât mi-aș fi putut visa vreodată, care au venit să-mi dovedească dragostea lor și să petreacă seara asta cu mine. Am meritat-o oare, am meritat-o, înainte de toate, pe plan uman-personal? Mă tem că nu. Mă tem că nu am fost un om tocmai sociabil, nici chiar un coleg bun. M-am ținut deoparte, am fost mult timp singur, greu accesibil relațiilor, reuniunilor, societății. Prieteni, vă cer astăzi iertare și indulgență pentru toate. Socotiți-o drept timiditate, drept sfială, drept semn al unei mari osteneți și al unei, silite de împrejurări, economii de forță, drept nevoie de solitudine, identică doar cu naivitatea, acea naivitate din care se naște opera originală — dar *nu* o luați drept neprietenie față de oameni sau drept răceală, pentru că nu a fost așa ceva! Vedeți astăseară în fața dumneavoastră un fericit și îndatorat — fericit și îndatorat pentru că i-a fost sortit, evident, în ciuda oricărei insuficiențe sociale, să dobândească prieteni.

Dar, în fața acestor onoruri, umilința și teama mă cuprind și cu privire la opera mea. Aș vrea să citez : *Vouă vă este ușor, mie îmi este greu, dacă sârmanului de mine prea multă cinstire îi dați*, de nu ar fi un citat mult prea teatral, care, ou siguranță, n-a izvorât din inima autorului său. Wagner a făcut parte, fără îndoială, dintre creatorii care nu puteau primi nici prea multă, nici destulă cinstire, care nu puteau fi niciodată copleșiți de nici o preamărire sau onoare, nimic nefiindu-le deajuns. El a avut însă temeuri îndreptățite. În ce mă privește, în situația mea, fac parte din clasa fontanescă a creatorilor care nu încetează să-și spună lor înșile : *Apari într-o înfățișare atât de îndoielnică...* Despre opera mea, această operă fragmentară, neîndestulătoare, impură — credeți-mă, și îi rog în special pe colegii mei să mă creadă — despre ea gândesc sincer cu modestie. Goethe a spus cândva că i-a trebuit multă osteneală pentru a-și însuși măreția. La fel a trebuit și eu, în situația mea, să-mi însușesc anevoie credința că aș putea însemna ceva pentru om și chiar pentru națiune. Mi-am însușit foarte târziu această credință. Am spus-o și o spun astăzi din nou. Am fost întotdeauna un visător și un sceptic care, silit de împrejurări să-și îndrepte atenția către salvarea și justificarea propriei sale vieți, nu și-a închipuit niciodată că i-ar putea învăța câte ceva pe oameni, că ar putea să-i facă mai buni și să-i îndrepte. Dacă activitatea și scrisul meu au marcat totuși în lumea exterioară acțiuni constructive, îndrumătoare, folositoare, e vorba de un accident care mă surprinde în egala măsură în care mă face fericit.

Nu tăgăduiesc că mă face fericit. Ce ar putea fi folositor în munca mea — ceva melodios, moral, ceva din amîndouă — numai Dumnezeu poate ști, el, care mi-a hărăzit-o. Mei o *rațiune nu poate analiza ce-i este omului pe plac*, spunea Platen.¹ E în orice caz un lucru minunat, profund demn de recunoștință, acela de a face parte dintr-un mare popor de cultură, precum cel german, de a fi purtat de limba sa, de a-i putea apăra și continua moștenirea cea mai înaltă. E o fericire despre care aflăm abia târziu. Tineretul e în chip necesar individualist, și doar atât. Numai târziu se învață, se învață pe drumul trăirilor personale, că operele de artă de oarecare însemnătate sînt primite la nivel social, primite în ambele sensuri, al concepției și al recepției. Credem că ne dăruim numai pe noi, că vorbim numai despre noi și, iată, din profundă angajare și nebănuit simț colectiv se dăruiește ceva suprapersonal. Există o recunoaștere a familiarului, a unor trăsături de autenticitate, de tradiție națională și colectivă, și tocmai acest suprapersonal, în care opera era din capul locului tainic definită, e lucrul cel mai bun. El face posibilă întâlnirea dintre poet și națiunea spirituală și acesta e faptul care ne încurajează să primim și onorurile.

Gloria din timpul vieții e discutabilă ; faci bine dacă nu te lași orbit, aproape nici emoționat de ea. Când vezi ce se întîmplă cîteodată din pură glorie în decurs de cincizeci, de douăzeci, de ani, te poți înfri-coșa. Nici unul dintre noi nu știe cum, pe ce loc va sta în fața posterității și cum va rezista timpului. Dacă am o dorință pentru gloria postumă a operei mele, atunci e aceea de a se spune despre ea că *iubește viața, deși cunoaște moartea*. Da, ea e legată de moarte, o cunoaște, dar

¹ Platen (August), conte Platen-Bajlenmiiinde (1795—1835), poet. dramaturg și satiric german.

una, cu totul neștiutoare față de moarte, destul de simplă și robustă ; este binevoitoare vieții. Sînt două feluri de bunăvoință față de viață ; și alta, care știe ceva despre moarte, — și numai aceasta, cred eu, are o valoare spirituală deplină. Ea reprezintă bunăvoința față de viață a artiștilor, a poezilor și scriitorilor.

Nu trebuie însă să devii prea mult un cetățean al vieții și să te lași preschimbat de simpatie, încredere și onoruri într-un leader, într-un magistru etic, ci se cuvine să rămîi un moralist; adică un om al aventurii sensibile și morale, al deschiderii spre lume, într-un cuvînt, un artist. Hotărîrea mea e să rămîn astfel și această promisiune este suprema, unica prin care pot mulțumi pentru bunătatea domniilor voastre.

în românește de ROXANA THEODORESCU

GÎNDIRE ȘI VIAȚĂ

(1941)

Am în fața mea o bijuterie gingașă, culcată pe un fond de catifea: un trofeu de călătorie, un bun care reprezintă o prietenoasă cinstire. E o plachetă mică de aur, prevăzută cu inele, care poartă, între stele așezate în triunghi și o mîină cu arătătorul îndreptat spre ele, literele grecești ϕ, β, κ. Pe fața cealaltă e înscris numele posesorului, anul 1941 și anul înființării ordinului științific american care are drept insignă acest mic pandativ; sînt 150 de ani de cînd există, iar în luna martie a acestui an am fost primit, la Berkeley, în rîndurile membrilor lui.

Știu să prețuiesc amabilul gest — cum s-ar putea altfel? Aptitudinea de a prețui viața și darurile ei e capacitatea principală și fundamentală a scriitorului, căci a fi scriitor nu înseamnă să născocеști ceva, doar să știi pune în valoare ceea ce există. Pe de altă parte, a ști să valorifici lucrurile înseamnă a gîndi ceva în contact cu ele. Iar a cugeta, a cunoaște, e înrudit cu a recunoaște; cugetarea e apropiată de recunoștință. Mulțumim vieții meditînd asupra ei. *Multe gînduri, multe cînturi dă al vieții fir subțire*, spune una dintre Parce, în *Faust* — opera unui poet care nu concepea lucrurile decît astfel: gîndirea e prinosul de recunoștință al spiritului către viață, iar viața trăiește cu adevărat abia întru spirit.

Gratitudinea mă face să cred că s-ar putea lega numeroase șiruri de Idei de micul simbol de aur de pe masa mea. Phi, beta, kappa, asta înseamnă : *philosophia, bioy kyberneles* — filosofia, călăuza vieții. O formulă frumoasă, plină de tîlc și de o imensă actualitate, deși ne-a fost lăsată de un veac apus. îmi apare actuală fiindcă stabilește legătura dintre gîndire și viață, fiindcă pune accentul pe răspunderea filosofiei față de viață, ca mentora și călăuza ei. Aș zice că e o formulă democratică, dat fiind că înaltul pragmatism care așează gîndirea într-o *relație de responsabilitate* față de viața oamenilor, considerînd că spi-

* În germană : *denken* și *danken*, care sînt cuvinte înrudite.

ritul poartă răspunderea pentru consecințele pe care le are gândirea în viață și în realitate, e ceva democratic în esență. Cauza cea mai profundă a slăbiciunii democrației în Germania și a deplorabilei situații actuale a țării nu e de căutat în aria politicului, ci pe plan psihologic și spiritual; ea poate fi găsită în absența fundamentală și esențială a pragmatismului, care nu e altceva decât un prieteșug cu viața, decât simț al răspunderii din partea spiritului față de viață, al răspunderii pe care gândirea și-o asumă pentru efectele ei în viața socială și politică a oamenilor.

Am citit recent eseul unui englez : *Considerații despre cultură și libertate*, care cuprinde și o critică a caracterului și destinului spiritului german. E o critică plină de pietate, așa încît devine și mai cutremurător cît de exact se pune degetul pe rana la care mă refer. / *jeel*, spune autorul, *for German culture a sympathy which is deep and genuine. But at the same time ihis tfeeling of sympathy has always been accompanied by a feeling of dispair. It is as though every road laken by German poets and philosophers led to the edge of an abyss an abyss from which they could not withdraw, but must fall into headlong, an abyss of intellect no longer controlled by any awareness of the sensous realities of life* .

Excelent, și e inutil să-i spunem autorului că „disperarea”, durerea pe care admiratorul străin al culturii germane le resimte în fața ei ne sînt prea familiare nouă, celor care aparținem acestei culturi și ne situăm în tradițiile sale. Fiecare popor, oricît de firesc și cu oricîtă complezență ar accepta și și-ar manifesta în genere însușirile, suferă de aceste însușiri prin persoana exponenților săi spirituali; dar această suferință e mai profundă și mai neconsolată la germani decât la oricare alt popor, iar scriitorul britanic pe care l-am citat dă abundente exemple de „orgii ale mortificării naționale” la care s-au dat numeroși mari reprezentanți ai spiritului german — în dauna popularității lor, firește. Unul dintre cei mai „disperați” e Nietzsche — și avea motive să fie; căci la cine altul ar putea fi mai limpede decât în cazul lui că peste spiritul german planează o fatalitate, o tindere spre abisul intelectual la marginea căruia piere orice simț al răspunderii pentru consecințele gândirii în plan real și omenesc ?

Nietzsche, autorul celei mai fascinante și mai strălucitoare opere filosofice și lirico-critice a epocii, a fost o fire de artist, gingaș, complicat, profund vulnerabil și înzestrat pentru suferință, străin de orice brutalitate și sănătate primitivă, o fire „creștinească”, dacă nu în sensul religios, măcar în sensul structural al cuvîntului. Dar, într-o contradicție eroică cu sine însuși, a elaborat o doctrină a beției anti-umane, ale cărei noțiuni de predilecție sînt: putere, dinamism, instinct, supraomenire, cruzime naivă, „bestia blondă”, forța vitală triumfătoare. Cîte odată, în scrisorile lui private, ieșea la iveală un Nietzsche cu totul diferit de cel din cărțile sale. Cînd împăratul Frederio al III-lea, un suveran liberal, simpatizant al Angliei, a murit de cancer, cel care-l

¹ Simt pentru cultura germană o simpatie adîncă și sinceră. Dar această simpatie a fost întotdeauna însoțită de un sentiment de disperare. E ca și cum orice cale pe care apucă poezii și filozofii germani ar <luce pînă la marginea unui abis — un abis în fala căruia ei nu se mai pot retrage, ci trebuie să cadă în această prăpastie a intelectului care nu mai e controlat de perceperea realităților tangibile ale vieții.

proslăvise pe Cesare Borgia scrie către un prieten că această moarte e o mare și decisivă nenorocire pentru Germania, o dată cu mortul se îngroapă ultima speranță de libertate germană. Iată manifestarea simplă, firească, neexaltată a unui om al spiritului care, ca atare, iubește libertatea și are nevoie de ea. Iată expresia involuntară și, în comparație cu îndrăznelile filosofice sale, chiar banală a atitudinii lui Nietzsche față de realitatea vieții. Doctrina lui însă e un poem al beției romantice, pe care l-a creat fără să cugete cum ar arăta gândurile sale în realizarea lor politică; cit despre „libertatea germană” amintită în acea scrisoare, ea a pierit, nu fără ca opera lui, de o tragică măreție, să fi contribuit într-un mod dezastruos la această pieire.

„Nu asta a fost intenția!” Iată un strigăt de jale mereu și pretutindeni repetat de ideea care se vede realizată. Dar tulburarea și coruperea ideii prin contaminare cu realul și omenescul e altceva decât îngîmfarea exaltată a spiritului față de realitate, când, în mod temerar și culpabil, nu găsește de cuviință să se sinchisească de ea. Cine se îndoiește că Nietzsche s-ar răsuci în mormîntul lui dacă ar afla acolo ce au făcut alții din filosofia sa a puterii? Dacă ar trăi, soarta, lui personală ar semăna cu pasajul acela simplu și firesc din scrisoarea citată: n-ar avea nimic comun cu doctrina sa. încă de pe vremea imperiului a trăit ca emigrant — dară-mi-te astăzi! Ar fi fără îndoială unul dintre noi. S-ar afla în America și poate ar fi primit el în locul meu, grație toleranței spiritului american, titlul onorific de membru al ordinului Phi, beta, kappa. i

Nu glumesc — deși rechemarea ipotetică în prezent a celui intrat în veșnicie nu poate fi decât o glumă mentală. Asociația științifică a cărei denumire-formulă îmi prilejuiește aceste gânduri are exact vîrsta acestei națiuni și a libertății ei. Presupunînd că denumirea ar putea cîndva să mai fie actuală, astăzi, în orice caz, e de o actualitate uimitoare. Nouă, celor de azi, vremurile ne-au sensibilizat conștiința, așa încît percepem mai acut îndatoririle gândirii față de viață, iar o filosofic *l'art pour l'art*, ca joc iresponsabil și ca aventură a spiritului, ne apare ca o nefericită lipsă de instinct și ca o nelegiuire neroadă.

E neîndoios că spiritul e acum pe cale să inaugureze o epocă morală, o epocă a cunoașterii și discernerii religioase și morale a bine-lui de rău.

Filosofia împărtășește soarta democrației: e silită să fie militantă pentru simplul motiv că o face din instinct de autoconservare. În lumea care ar rezulta din victoria lui Hitler, într-un univers-Gestapo al înrobirii generale, n-ar mai exista nici un fel de filosofic, după cum n-ar mai exista nici o democrație.

Puțini oameni își pot închipui, pînă și astăzi, ce catastrofă morală ar însemna această victorie pentru omenire. Puțini au o imagine despre distrugerile psihice, despre pustiul etic și lipsa oricărei perspective de întoarcere la moravuri civilizate care s-ar produce dacă omul ar fi silit să accepte ca un fapt împlinit triumful definitiv al răului în lume, triumful minciunii și al violenței. S-a păstrat pînă azi amintirea efectului pe care l-a avut asupra omenirii un simplu eveniment produs de forțele naturii în secolul al 18-lea, marele cutremur de la Lisabona. Această catastrofă fizică i-a răpit lui Dumnezeu mii de credincioși, căci

oamenii și-au spus, cum e ușor de înțeles, că peste o lume în care se poate întâmpla ceva atât de cumplit e cu neputință să domnească o dumnezeire atotștiutoare în bunătatea ei supremă. îndrăznesc să afirm că acest rezultat antireligios al cutremurului din Lisabona, ar fi o nimica toată în comparație cu efectul etic distrugător și pustiitor al victoriei finale a lui Hitler.

înseamnă oare că filosofia trebuie să se subordoneze politicii, spre a deveni ea însăși politică? Nu asta susțin. Ceea ce susțin — încă o dată și iarăși — e că problema umanității constituie un întreg, ale cărui sfere și forme de manifestare nu pot fi separate una de alta. A fost o greșeală fatală a straturilor cultivate din Germania că au tras o linie despărțitoare între filosofie și realitatea politică și au privit sfera socială și politică cu dispreț, de pe înălțimile unei culturi absolutizate. Iată atitudinea care a dus la înjosirea actuală a spiritului în Germania.

Filosofia, călăuză vieții, asta mai (înseamnă și viața luată ca punct de reper și stea călăuzitoare a filosofiei. Preamărirea „vieții” în dauna spiritului, nu de mult la modă, a fost o nerozie; nu mai mică neghiobie e autoadorarea sterilă și rece a spiritului, în dauna vieții. Totalitarismul politic e un diabolism abject. Adevărata totalitate pe care i-o opunem este cea a omului.

LAUDA VREMELNICIEI (1952)

Vă veți mira poate auzindu-mi răspunsul la întrebarea m ce cred, sau ce prețuiesc mai mult ca orice : e vremelnicia.

Dar vremelnicia e ceva foarte trist, veți spune. — Nu, vă replic; ea e sufletul existenței, e ceea ce conferă vieții valoare, demnitate și interes, căci ea creează *timpul* — iar timpul este, cel puțin potențial, darul cel mai mare, cel mai utilizabil, înrudit în esență, ba chiar identic cu tot ce e creator și activ, cu toată mobilitatea în acțiune, cu orice vrere și străduință, orice perfecționare și orice progres spre ceva superior și spre mai bine. Unde nu e vremelnicie, nici început și sfârșit, naștere și moarte, acolo nu există timp — iar atemporalitatea e nimicul imobil, bun sau rău ca și acesta : absolut neinteresant.

Biologii apreciază vârsta vieții organice de pe pământ la aproximativ cinci sute cincizeci de milioane de ani. În acest timp, ea și-a desfășurat formele prin nesfârșite mutații pînă la om, copilul ei cel mai deștept. Oare i s-a hărăzit vieții încă un răstimp la fel de lung ca cel care a trecut de la geneza ei? — nimeni nu poate ști. Ea e tenace, clar e legată de anumite condiții și, așa cum a avut un început, se va sfârși o dată. însușirea unui corp ceresc de a putea fi locuit e un *episod* în existența cosmică. Și chiar dacă viața ar ajunge pînă la vârsta de încă o dată cincisute cincizeci de milioane de ani, măsurată la scara eonilor, ea nu e decît un interludiu fugar.

Oare asta o devalorizează? Dimpotrivă, zic eu, astfel câștigă imens ca valoare, și suflet, și atracție; cuceritoare și inspiratoare de simpatii devine tocmai ca *episod* — și pe deasupra prin ceva indefinisabil și misterios în ființa lui. În materialitatea ei, viața nu se distinge prin nimic de tot restul celor ce există ca materie. Când s-a desprins din anorganic, a trebuit să i se adauge acestuia ceva ce n-a fost încă bine determinat și priceput de nici un laborator. Și lucrurile nu s-au oprit cu acest ceva în plus. Din regnul animal a ieșit omul — prin filiație, cum se spune; în realitate, iarăși prin ceva ce s-a adăugat, un ceva ce nu poate fi definit decât insuficient prin cuvinte ca „rațiune” și „aptitudine pentru cultură”. Ridicarea omului din animalitate, din care a păstrat multe, are rangul și semnificația unei *generații spontane* — a treia după scoaterea ființei cosmice din neant și după trezirea vieții din existentul anorganic.

Dintre însușirile esențiale care-l deosebesc pe om de restul naturii face parte conștiința vremelniceii; el are cunoștință despre început și sfârșit, despre darul timpului — acest element atât de subiectiv, atât de ciudat variabil și, prin calitatea sa de a putea fi folosit, atât de supus moralului încât o cantitate infimă din elementul timp poate fi o cantitate foarte mare. Există corpuri cerești îndepărtate a căror materie e atât de densă încât un centimetru cuib din ea ar cântări la noi douăzeci de tone. Așa e și timpul oamenilor creatori: e de altă structură, de altă densitate, de altă spornicie decât cel cu țesătura rară și scurgându-se ușor, al majorității oamenilor; uimit adesea de dimensiunea realizărilor ce încap în timp, omul din mulțime întreabă, poate: Când faci atâtea?

Existența însuflețită de vremelnicie ajunge la desăvârșire în om. Nu fiindcă el singur ar avea suflet. Suflet au toate cele. Dar al lui e cel mai treaz, ounoscînd că noțiunile „existență” și „vremelnicie” sînt echivalente, știind de marele dar al timpului. Lui îi este dat să sfințească timpul, să vadă în el un ogor ce se cere lucrat cu credință, să-l înțeleagă ca pe un spațiu al activității, al neostenitei străduinți, al auto-perfecționării, al înaintării spre posibilitățile sale maxime și să-l folosească pentru a smulge vremelnicieii ceea ce e nepieritor.

Astronomia, o știință măreață, ne^a învățat să privim pămîntul ca o stelută cu totul neînsemnată în uriașa forfotă cosmică, periferic rătăcitoare chiar și în propria sa cale lactee. Pe drept cuvînt, fără îndoială, din punct de vedere științific, și totuși mă îndoiesc că justetea acestei vederi epuizează întregul adevăr. În adîncul sufletului cred — și găsesc că e o credință firească pentru orice suflet omenesc — că pămîntului îi revine o însemnătate centrală în întregul cosmic. În adîncul sufletului păstrez bănuiala că acel „faeă-se” care a iscat cosmosul din neant și acea zămislire a vieții din materia anorganică au avut în vedere omul, și că prin crearea lui a fost întreprinsă o mare experiență al cărei eșec din vina omului însuși ar echivala cu eșecul întregii creații, cu dezmințirea ei.

O fi așa, n-o fi așa — în orice caz ar fi bine dacă omul s-ar comporta ca și cum așa ar fi.

THOMAS MANN

In românește de MARIANA ȘORA

CÎNTARE

*Natura firii să o poți vedea
Cu ochiul Pelicanului de pe coline
De razi cu o custură culoarea de pe flori
Vei da de aurul ce le susține*

*Nu prospețiinea florii nici mireasma ei
E ceea ce în suflete rămîne
Ci tremurii de aur ce îl dă
Obrazu^nlăcrămat de sfîiciune*

*Mîna-ndelungă picurînd pe piept
In zori de zi a mărturie lină
Că buzele cuvîntul ce-l rostesc
tl au sorbit în sînge din lumină*

*Prisaca Ungă casă și mai departe-un cm
Și dincolo printr-o perdea subțire
Un cimitir în care se străvăd
Izvoarele de dincolo de fire*

*Pe cupănă columba s-a lăsat
Femeia-și scaldă pruncul în copai
Ulcioarele se zvîntă pe un gard
Și cerurile tremură-n pîraie*

*De treci prin iarba schitului încet
Vei auzi în zările de vară
Un zvon de ciocîrlie ce s-a dus
In cerul sfînt cu holdele din țară.*

BUCURIE

*Cuvine-se luminii să-i aduc
Prinos adînc de mulțumire
Că sînt și eu pe lume lînaă ea
Urmînd alaiul nunții-n dăntuire*

*Sînt fer-icit că mi s-a dat să Hu
Atît amar de vreme în lumină.
Să pot eu priveghea mai îndelung
Și cerul sfînt pe brațe să mă țină*

*Să am eu ochi și fire de-nțeleș
Și pași pe zarea toamnei să mă poarte
Cu grai să jiu învrednicit și-apoi
Să mă întorc în țărna fără moarte.*

*Izvorului în munte tăinuit
Slăvită fie dimineța-n care
Toiagul despîcînd i-a proorocit
Că rostul său e umbra-n tremurare.*

*Și griului în straiul său prea strimt
I s-a vîrît sub piele o poruncă
Ce-l izgonește-n fiecare an
Să iasă-n vînt cu flacăra din stîncă*

*Nu poate via odihni-n pămînt
Decît o iarnă cît o noapte bună
Dar vine vîntul blînd de Răsărit
Și-o trage de cămașă din țărînă*

*Și iar o lasă palidă pe zări
Și-n două zile-i rumenă și vie
Și-a treia zi Luceafărul cel sfînt
Îi picură în sînge bucurie.*

IMN

*Frumoasă ești mireasa mea frumoasă
S-o spun curat mereu am ocolit
Am căutat un alt potir pe lume
Dar mai slăvit ca tine n-am găsit*

*Frumos e aurul și mai presus
De toate elementele din fire
Dar cînd răsare steaua ta pe munți
Se zvîntă ceața de pe cimitire*

*Și crinu-i semn și condurul simbol
Și focu-i sfînt cenușa mărturie
Dar mai presus de îngeri numai tu
Mireasa mea în robă purpurie*

*Cu candela în sînge aurind
Și-un trandafir înflăcărat în mînă
In miezul beznelor pătrund
Să te măresc iubita mea stăpînă*

*Primește imnul zorilor de zi
Lumina lină, leagănul de seară
Sărut țărîna caldă din care ai plecat
In slăvi cerești cu iarna de pe țară*

VARĂ

*Sînt calde elementele din jur
De le atingi se înroșesc și cîntă
Fecioare limpezi toate-au înflorit
Și-i dor în mine pururea de nuntă*

*Stejarul liniștitu-s-a de-acum
In trupul lui se-aude pe sub stele
Aloia osemintelor de sub pămînt
Cum intră lin în lacrimile mele.*

TEIUL

*De două zile teiul s-a deschis
Stă în extaz pe buzele colinei
Un fel de liturghie fără glas
Aprinde-n mine candelile milei*

*Îmi pare că de sine a uitat
Nu din adînc întruna se revarsă
Ca niște moaște pale în pămînt
Stau rădăcinile sub glia arsă*

*A coborît pe el, un fel senin
De vînt de aur s-a oprit pe creangă
De treci în pasul crucii pe sub el
Lumina lui e coaptă să se spargă*

*Dormim de-acum ? De bună seamă
Că asta-i veșnicia pe pămînt
Cînd osemintele au devenit mireasmă
Și cînd mireasma s-a făcut cuvînt.*

IOAN DE LEMN

*Ioan de lemn groparul a murit
Venit la noi în sat de nu știu unde
S-a așezat în cel mai prost pământ
Și-a început să rabde și asude.*

*Din lemn adus în spate din păduri
Și-a ridicat un e?«b de omenie
Fereastra albă către răsărit
Deasupra ei icoană singerie*

*Un pat de plop cu bunda peste el
Și-ntr-un ungher o vatră primitoare
Deasupra mesei lampa de oloi
Și-n pod ia grindă câteva ulcioare*

*In jurul casei viță a sădit
De struguri roși și s-a rugat să crească
Și când a fost duminică-ntr-o zi
Trei oameni buni venit-au să-l cunoască*

*Acum e mort pe laviță întins
Cu ochii-nchiși și fața luminoasă
Lumina lămpii licăre-n ungher
Și-a veșnicie-n casă amiroasă.*

IOAN ALEXANDRU

ÎNSEMNĂRI DESPRE ISTORIE CA ARTĂ

Orice meditație asupra raporturilor dintre istorie și artă, orice studiu privind istoria ca artă se cuvine să ptiirceadă — în spațiul culturii noastre — de la un text clasic al acestei culturi, textul capitolului IX din *Poetica* lui Aristotel. Deși analiza stilistică a unor opere precum : *Vitae duodecim Caesarum*, *De civitate Dei*, *Le Siecle de Louis XIV* sau *Letopisețul Țării Moldovei* ar putea să ofere suficient material referenților pe această temă, virtuțile oricât de abundente ale unor explorări inductive nu vor putea nicicînd să facă inutilă deducția logică a unor propoziții teoretice referitoare la discursul narativ istoric ca modalitate artistică. De altfel, tema istoriei ca artă nu se elucidează nicidecum prin simpla descoperire a valorilor estetice pe care le-ar revela o operă istorică. Existența istoriografiei în spațiul artelor ca și al științei este sursa unor echivocuri ce nu se reduc prin simpla constatare, oricît de ingenioasă, a prezenței figurilor de stil, prin studierea artei prozatorilor istorici. O analiză structurală a discursului istoric pretinde o elaborare prealabilă a conceptelor descriptive. Asupra necesității unor asemenea concepte, ca și asupra statutului posibil al unei istorii considerată ca artă urmează să reflectăm în aceste însemnări.

Textul capitolul IX al *Poeticii* lui Aristotel prezintă o comparație, mult comentată, între poet și istoric, respectiv poezie și istorie. Iată câteva fraze, esențiale, din acest text : „...datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului și ale necesarului. într-adevăr, istoricul nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri (de-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puțin istorie, versificată ori ba), ci pentru că unul înfățișează fapte aievea întîmplate, iar celălalt fapte ce s-ar putea întîmpla. De aceea și e poezia mai filosofică și mai aleasă decît istoria : pentru că poezia înfățișează mai mult universalul, cîtă vreme istoria mai degrabă particularul" (1451 fo, tr. D. M. Pippidi).

Sînt necesare cîteva glose pe marginea acestui text care, pentru întîia oară, propune o distincție între istorie și poezie, între demersul istoricului și al poetului, ca și între condițiile lor respective, conferind un statut privilegiat poeziei și cercetînd determinările acestui statut. Statut și determinări întemeiate pe particularități ale enunțului poetic, respectiv istoric.

Ce înseamnă „a înfățișa universalul" după Aristotel înțelegem dintr-un text lămuritor al filosofului : „înseamnă a pune în seama unui personaj înzestrat cu o anumită fire vorbe și fapte cerute de aceasta, după legile verosimilului și ale necesarului : lucru către care și năzuiește poezia, în ciuda numelor individuale adăugate. Particular, în

schimb, e ceea ce a făcut ori pățimit Alcibiade, de pildă" (1451 b, 8—10). În alte lucrări ale sale, Aristotel precizează sensul pe care-l dă termenului „universal”. Astfel, în *Despre geneza animalelor*: „numesc universal ceea ce se enunță despre cît mai mulți, particular ceea ce nu corespunde acestei definiții ; «omul», bunăoară, face parte dintre cele universale ; «Callias», dintre particulare" (*De part. anim.*, I, 644, 24). Tot astfel, în *Metafizica* : „universalele sînt obștești ; căci numim universal ceea ce întîlim la mai mulți" (VII, 1038 b, 11). Mai important însă decît acest concept al universalului în determinarea aristotelică a statutului poeziei ca și al istoriei este conceptul verosimilului și, asociat acestuia, conceptul neverosimilului. Într-adevăr, după Aristotel, poezia nu înfățișează lucruri întîmplate, ci *puțin* să se întîmple, în limitele verosimilului și ale necesarului. Cu alte cuvinte, obiectul poeziei este *posibilul*. Chiar și atunci cînd poetul recurge la o realitate istorică, aceasta este subsumabilă posibilului, cum arată Aristotel în același capitol IX al *Poeticii*: „Chiar de i s-ar întîmpla [poetului]... să-și clădească opera pe lucruri petrecute, n-ar fi totuși din această pricină mai puțin poet: doar nimic nu oprește ca unele din întîmplările petrecute să fie așa cum era verosimil și posibil să se petreacă, și, din acest punct de vedere, cel ce le imită se poate numi plăsmuitorul lor" (1451 b, 29—32). Deci numai acel *posibil* poate constitui obiectul poeziei care se află între limitele verosimilului și ale necesarului. Recunoaștem, desigur, în aceste afirmații teza aristotelică ce fundamentează *Poetica*, aceea a mimesis-ului, a activității mimetice, a imitației avînd ca obiect nu realitatea superficială, existentă în prezent sau în trecut, deci efemeră și futilă, ci o realitate esențială, o realitate *posibilă* în limitele verosimilului și ale necesarului. Ceea ce privește poezia nu este, am spune azi, planul referențial imediat al realului (*tă ghenomena*), ci acela al posibilului mediat prin procesul ideăției, prin imaginar etc.

Ce înțelege, însă, Aristotel prin *verosimil* și *necesar* ? Verosimilul este : „o propoziție probabilă. Căci ceea ce știm că se întîmpla ori nu se întîmpla, că este ori nu este în cele mai multe cazuri, este probabil..." (*Analitica prima*, II, 27,70 a). Verosimilul se poate verifica sau nu, se poate proba sau nu, și tocmai în alternativa aceasta, în pendularea aceasta rezidă caracteristica sa definitorie, ceea ce deosebește verosimilul de veridicul pururi verificabil, raportabil la un plan referențial imediat. Pe planul logicii artistotelice, verosimilul ca propoziție probabilă nu poate participa la o demonstrație. De aceea, el poate fi recunoscut în acele silogisme ce se remarcă prin caracterul retoric și nu stringent logic al premiselor. *Entirnema* este un asemenea silogism. Ea regizează verosimilul sau ceea ce se poate întîmpla, după cum poate să nu se întîmple, deci ceea ce nu este necesar să se petreacă. Temeiul verosimilului, în cîmpul acțiunilor umane, consistă în deosebirea de reacțiune a diversilor indivizi la aceeași determinare. Aceste diferențe ne pot duce la stabilirea unor tipuri principale sau caractere (pe care Aristotel le studiază în cartea a doua a *Retoricii* sale). Dacă spațiul propriu al verosimilului este acela al retoricii, al opiniei, al argumentației, cîmpul necesarului aparține, prin excelență, matematicii. Căci, după cum verosimilul rezidă, cum spuneam, în ezitarea dintre ceea ce s-a întîmplat sau nu s-a întîmplat, în probabilitatea unor reac-

țiuni sau a unor propoziții, necesarul reprezintă, dimpotrivă, acea legătură dintre acțiuni sau propoziții al cărei contrariu nu poate fi conceput. Dacă verosimilul e caracterizat prin incertitudinea cunoașterii care îl prilejuește, în schimb, necesarul se naște din cunoașterea esenței. Ciudată (deși nu inexplicabilă) este asocierea pe care o face Aristotel între verosimil și necesar în determinarea *poeticului*.

Verosimilul și necesarul existente în enunțul poetic lipsesc oare din cel istoric? Nu ne putem extinde — în aceste scurte însemnări — asupra semnificației termenului „istoric” în corpus-ul aristotelic {cum o face P. Louis, în studiul său : *Le mot «historia» chez Aristote*, în *Rev. de Philologie*, XXIX, 1955). Este suficient să amintim că înțelegând prin istorie o însușire a evenimentelor particulare și întâmplătoare („ceea ce a făcut ori pățimit Alcibiade”), deci a unor adevăruri empirice, filosoful nu putea găsi îndărătul acestei multiplicități și diversități o rațiune ordonatoare, deci o legitate care să consemneze universalitatea și necesitatea enunțului. Cum preabine arăta D. M. Pippidi, în excursul despre *Aristotel și Tucidide*, în marginea capitolului IX al *Poeticei*, Aristotel au era străin de concepția raționalității istoriei {concepție pe care gânditorii creștini — un Ireneu, un Augustin — o vor formula spre sfârșitul antichității}. Filosoful elin s-a interesat, el însuși, de cele din trecut, în numeroasele sale cercetări erudite, colecții epigrafice, în corpus-ul imens al celor 158 constituții de state grecești și barbare alcătuit de el etc. Dar, din unele afirmații ale sale, făcute în *Retorica*, înțelegem că el atribuia politicii, nu istoriei, rolul ordonării, al sistematizării faptelor singulare. Politica își fundamentează însă rezultatele pe datele oferite de istorie. Astfel, dacă în textul *Poeticei* istoria apărea ca o vorbire afectată de incoerență, diversitatea și caracterul întâmplător al evenimentelor despre care tratează, în *Retorica* multiplicitatea acestora este reductibilă la legile unei rațiuni ordonatoare. Am văzut că interpretarea istoriei, în paragraful *Poeticii* pe care l-am citat, pare să-l nedreptățească pe Tucidide, al cărui *Război peloponesiac* nu este nicidecum o cronică a celor „ce a făcut ori pățimit Alcibiade”, ci dimpotrivă — corespunde pretențiilor artistotelice la o disciplină „filosofică”, vizînd „universalul”. Doar Tucidide, nu mai puțin decît Aristotel, își voia opera compusă „ca un bun pentru totdeauna”, urmărind nu diversitatea întâmplătoare și efemerul, ci legile necesare ce fac ca aceleași oauze să producă de fiecare dată aceleași urmări. Aristotel nu-l deprecia însă pe marele istoric, și nu-l considera un simplu „istoric” ci un gânditor „politic”.

Toate acestea nu fac decît să probeze un anume caracter filosofic al disciplinei istorice, nu și caracterul artistic posibil al istoriografiei. Să revenim însă la distincția aristotelică între istorie și poezie. Cu adevărat aceasta rezidă, pentru autorul *Poeticei*, într-un fapt ce nu este notat în capitolul IX, dar care apare mai tîrziu în expunerea gânditorului atenian. După Aristotel, în operele istorice „expunerea nu e a unei singure acțiuni, ci a unei singure epoci, mai exact a tuturor evenimentelor petrecute înăuntrul unei epoci în legătură cu unul sau mai multe personaje, oricît de întâmplător ar fi raportul în care s-ar găsi unul față de celelalte”. Filosoful discută, în acest caz, despre alcătuirea subiectelor poeziei epice care, după el, nu poate fi aceeași cu aceea a

subiectelor istoriei. Poezia pretinde o conexiune necesară pe care evenimentele istoriei (deci ale istoriografiei) nu o pot pune în lumină, nici când se petrec în același timp, nici când sînt succesive. Stagiritul dă chiar un exemplu tipic: „Așa cum biruința navală de la Salamina și înfrîngerea carthaginezilor în Sicilia s-au petrecut cam în aceeași vreme, fără să fi năzuit cituși de puțin spre același țel, tot astfel, într-o serie de ani succesivi, un eveniment se poate cîteodată produce după altul, fără ca din ele să rezulte o unică urmare. Cei mai mulți poeți nu fac totuși altfel" (XXIII, 1459 a, 25—29). Ultima observație are un caracter evident critic. Acestor poeți pe care îi vede procedînd asemenea istoriografilor ce apropie fapte lipsite de legături necesare, gînditorul le opune cazul exemplar al lui Homer. Sensul criticii sale este același cu al observațiilor nu mai puțin depreciative pe care le face vorbind despre tragediile în care poeții preferă subiecte istorice tradiționale, intrucît publicul se interesează numai de acele fapte pe care le poate crede ca nefiind imposibile, preferînd ca atare cele petrecute cu adevărat, intrucît acestea sînt evident posibile. Poezia, în perspectivă aristotelică, trebuie să fie aistorică. Și, firește, prin poezie înțelegem atît tragedia cît și epopeea: gînditorul preconiza o independență a poeziei de mit (cunoscut de toți elinii ca o realitate istorică). El găsea justificat efortul novatorilor (Euripide) spre constituirea unei noi tragedii, nici eroică, nici tradițională, ci psihologică, vizînd general-umanul.

Aistorismul oricărei doctrine clasiciste se întemeiază pe edictul *Poeticii* lui Aristotel. După cum poezia (și literatura în general), în încercarea de a asimila istoricul, vor trebui să conteste validitatea preceptelor aristotelice, tot astfel teoria literaturii trebuie să pornească — în tentativa legitimării discursului istoric ca discurs „artistic” — de la o critică a *Poeticii*. De aceea, nu e de mirare că un punct nodal al teoriei lui Aristotel despre raportul dintre poezie și istorie, acela privind *verosimilul*, este mult dezbătut în cele mai noi lucrări privind poetica poeziei. Printre acestea, semnalăm textele: *Introduction au vraisemblable* publicat de Tzvetan Todorov în *Poétique de la Prose* (1971) și *Vraisemblance et motivation* de Gerard Genette (în *Figures II* — 1969). Cum arată cel dintîi, vorbim „despre verosimilul unei opere în măsura în care aceasta încearcă să ne facă să credem că ea se conformează realului și nu propriilor sale legi”. Astfel, verosimilul ar fi o „mască” pe care o adoptă legile textului, un simulacru care ne îndeamnă să luăm anumite procedee strict literare drept o relație cu realitatea. Iată punctul în care poetica modernă, folosindu-se de un termen tradițional al poeziei „clasice”, recurge la un demers specific de deturnare simptomatice a unei accepțiuni. Căci o anumită poetică modernă (în speță Todorov) va interpreta verosimilul înțelegîndu-l fie ca o lege discursivă, absolută, necesară (verosimilul fiind legea după care un text urmează propria sa economie, propria sa funcție), fie ca un simulacru prin care un sistem de legi poetice (Todorov spune „retorice”) sînt prezentate drept o conformare la un referent. În amîndouă cazurile sensul pe care poetica îl dă termenului este acela al revendicării autonomiei discursului literar. A studia verosimilul — afirmă Tzvetan Todorov — este echivalent cu a arăta că discursurile nu sînt regizate printr-o corespondență cu referentul lor, ci prin propriile lor legi. „Trebuie să facem ca limbajul Să 13.S3.

din transparența sa iluzorie, să învățăm să percepem și să studiem în același timp tehnicile de care se slujește". Cuvântul — în perspectiva unei asemenea luări de poziție — nu este doar numele lucrului, ci constituie o entitate autonomă, avîndu-și legile proprii și putînd fi judecată în ea însăși. Într-o ordine similară cu aceasta declarație de autonomie a discursului apare, în epoca noastră, aceea a disoluției genului romanesc în formele sale tradiționale, o conștiință a arbitrarității narațiunii. Folosim termenul în sensul pe oare Saussure îl dădea atunci cînd califica semnul lingvistic drept „arbitrar” întrucît el nu este justificat decît prin funcția sa și nu printr-un obiect sau plan referențial exterior lui. Gerard Genette, analizînd cunoscuta frază prin care Valery ironiza specia narativă a romanului: „Marchiza a ieșit la ora șase...”, remarcă „libertatea amețitoare pe care o are povestirea”, aceea de a adopta la fiecare pas cutare direcție (deci un arbitrar al *direcției* — de ex. : „Marchiza ieși sau intră, cîntă, adormi etc), sau de a se opri pe loc și de a se dilata prin adăugare de circumstanțe, indicii (de ex. : a propune, după „Marchiza...”, cuvinte ca *de Sevigne*, sau o *femeie uscățivă și trușășă*, sau *ceru să i se aducă trăsura* etc.), deci un arbitrar al *expansiunii*.

Față de aceste extreme — verosimil-arbitrar — la care se plasează orice narațiune, narațiunea istorică are o poziție precisă care este aceea a *motivației*. Între cele trei tipuri de povestire pe care Genette, pe urmele lui Valery, le propune ca fundamentale : 1. povestire verosimilă („Marchiza ceru să i se aducă trăsura și ieși să se plimbe”) ; 2. povestire motivată : „Marchiza ceru să i se aducă trăsura și se culcă deoarece era foarte capricioasă” ; 3. povestire arbitrară : „Marchiza ceru să i se aducă trăsura și se culcă”, istoria pretinde tipul narațiunii motivate. Să nu ne gîndim însă la motivarea obiectivă a planului de referință, ci la acel sens pe care formalistii ruși îl dau termenului, atunci cînd vor să desemneze prin el maniera prin care funcționalitatea elementelor discursului se disimulează sub masca unei determinări cauzale.

Narațiunea istorică evită extremele verosimilului și arbitrarului, deoarece — ca expresie lîtea-ară — ea se definește într-o primă aproximație, ca reprezentarea unui eveniment sau a unei serii de evenimente presupuse (afirmate) reale, prin mijlocirea limbajului scris. Ca atare narațiunea istorică se apropie de tipul elementar al povestirii ca atare. Ea este congeneră cu mitul, legenda, fabula, epopeea, sau cu forme ale povestirii orale curențe precum birfa, ori cu altele oferite de artele plastice (vitrării, miniaturi inseriate), cinematografice etc. Aspectul singular, artificial și problematic al actului normativ în narațiunea istorică, aspect multă vreme acoperit tocmai de acest caracter comun, arhaic, înscris în condiția povestitorului uman, ni se revelează abia în zilele noastre, tocmai pentru că noi asistăm la o tot mai vastă, mai profundă contestare — pe tărîm literar și general artistic — a vorbirii narrative, a povestirii. Criza narațiunii, a raporturilor dintre „povestire” și planul referențial al faptelor „povestite”, ne îndeamnă la o cercetare mai atentă a acelor concepte descriptive pe care le considerăm necesare într-o analiză structurală a discursului literar-istoric.

Să ne întoarcem la textul *Poeticii*. Aristotel distinge două modalități ale imitației poetice (*mimesis*) : *una* este aceea a povestirii (*diege-*

si§), alta este reprezentarea directă a evenimentelor prin actorii oare vorbesc în fața publicului („tot imitație este și când cineva povestește — sub înfățișarea altuia, cum face Homer, ori păstrându-și propria individualitate neschimbată — și când înfățișează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare" — 1448 a, 21-24). De aici, distincția clasică între poezia narativă și cea dramatică. Înaintea lui Aristotel, magistrul său, Platon, în cartea a treia a *Republicii*, procedase la o asemenea deosebire în domeniul *lexis-ului*, între imitația propriu-zisă (*mimesis*) și povestire (*diegesis*). Este evident că într-o frază din *Războiul peloponesiac*, precum : „Și, după ce ambele părți au înălțat semnalul, s-au apropiat unii de alții și au început bătălia, avînd și unii și alții, pe punte, mulți hopliți, mulți arcași și prăștieri...", Tucidide istorisește în numele său, fără să încerce să ne facă să credem oă este altul care vorbește, și ascunzîndu-se oarecum în dosul propriei sale povestiri. Eminamente *diegesis*, în sensul platonician sau aristotelic al cuvîntului, narațiunea istorică este — în acest caz, cel puțin — raportare în stil indirect și în proză, a unor fapte petrecute. Dar, iată că tocmai *Războiul peloponesiac* abundă în discursuri ținute de diverse personaje istorice (ale lui Pericle sînt cele mai cunoscute), texte discursive „mimetice", în stil direct, adevărate piese de reprezentare dramatică. Caracterul mixt (diegetic-mimetic) al textului istoric (cel puțin al celui aparținînd istoricilor anti-chității) implică o schimbare de registru, o alternare a stilurilor, arta istoricului constînd — pe acest plan — în sensibilitatea sa la schimbarea de regim stilistic, ca și în efortul narativ pe care-l presupunea „imitarea" alternativă a unei materii non-verbale ce trebuie reprezentată, ca și a unei materii verbale ce se reprezintă pe sine.

Desigur, pe acest plan intervine întrebarea ce se iscă în legătură cu orice narațiune literară ca simulacru al realității : este, oare, narațiunea istorică o reprezentare a obiectului transcendent al discursului narativ ? Fără îndoială că limbajul nu poate imita perfect decît limbajul (și în cazul identității depline între cuvîntul care imită și cel imitat, însăși acțiunea mimetică se abolește prin identitate, devine o tautologie). A găsi echivalentul verbal al unor evenimente non-verbale — cazul tipic al narațiunii istorice, caz-limită al poeziei narative —, acea *diegesis* a gînditorilor elini devine însăși arta reprezentării literare. Gerard Genette a demonstrat — căutînd „frontierele povestirii" — că Platon, opunînd *mimesis* unei *diegesis*, ca o imitație perfectă unei imitații imperfecte, greșea, căci imitația perfectă nu mai e o imitație ci e lucrul însuși, și, în cele din urmă, singura imitație este cea imperfectă. *Mimesis* e, de fapt, *diegesis*. Or, structura textelor istorice ne-o demonstrează.

Într-o epocă în care o anumită literatură occidentală pare să fi epuizat resursele modului reprezentativ, în care romanul, după poezie, face tentativa de a părăsi acest mod, în care povestirea — cum spune același Genette — apare tot mai mult ca „un lucru al trecutului", istoria continuă să rămînă fidelă — conform statutului ei — unei reprezentări a realului, obiectualității discursului. Textul istoric, în pofida varietății stilistice a naratorilor, a adoptat, s-ar putea spune dintotdeauna, convenția absenței perfecte a naratorului. Istoria se povestește pe sine. Sau, cel puțin, așa se presupune. Folosind cuvîntul cronicarului, s-ar putea spune

că nu cronicarul este stăpînul istoriei sale, ci bietul cronicar stă sub istorie. Dar, iată că tocmai această cvasi-autonomie a discursului istoric îi conferă o modernitate opusă caracterului său conservator-reprezentativ. În povestirea istorică nimeni nu povestește. Obiectivitatea discursului istoric se definește prin absența oricărei referințe la vreun narator. Cînd citim în cronică lui Ureche : „Nu multă vreme, dacă s-au întors Ștefan vodă de la Pocuția la scaunul său de la Suceavă, fiind bolnav și slab de ani, ca un om ce era într-atîtea războaie, și osteneală, și neodihnă, în 47 de ani, în toate părțile, de să bătea cu toți, și după multe războaie cu noroc ce au făcut, cu mare laudă au murit, marți, iulie 2 zile”, întrezărim posibilitatea conjuncției între obiectivitatea povestirii și neobiectivitatea discursului într-un foarte simplu text istoric, simplitate în duplicitate ce anunță posibilitatea artei narative a istoricului.

Între verosimil, arbitrar și motivat, între reprezentarea mimetică și narațiunea diegetică, între fabulă și discurs (și nu am indicat decît cîteva categorii elementare ale unei analize), opera istorică își revelează virtualitățile artistice.

NICOLAE BALOTA

ANOTIMP

*Țara plopilor într-un aer sonor,
gri sonor pentru turlele lucii.*

*Ou imens
pe un câmp, pe un cer,
pe o veste. Vine pasărea, vine
imensitatea
să clocească minunea
nu o vezi, o aștepți
o închipui. Urcă soare,
cu somnul sub coajă —*

*vezi colo un hău luminos
desfăcându-se lin,
lunecînd în afară.*

*vezi o gheară, un cioc,
vezi o spaimă tăcută,
puiul arheopterix
stă să iasă din ou.*

MELC, MELC

*„Melc melc codobelc
scoate coarne boierești...”*

*Copilul cîntă în dimineața foarte verde,
picioarele gustă pămîntul
și cerul, în fugă,
fructe abia pîrguite, fructe ,care-ți strepezesc dinții
cruzimea dulce acruie,
primejdia dulce acruie.*

„Melc melc codobelc...”

*Copilul sare într-un picior
printre lumînărelele galbene*

*La malul apei tace
ochi în ochi cu lumea, cu peștii.
Copilul îmbătrânește
de această tăcere.*

ZÎNA

*În fiecare primăvară
prin cîmpia însămîntată.
răsărită, înverzită,
vine femeia bătrînă,
Zina Moarte, cu legăturica
puțină, cu oboseala.*

*Foarte mult soare și iar
secetă în cîmp
și iar setea, popasul
în preajma fîntînilor.*

*Și toată suflarea,
pasărea, gîngania, puii
cresc timpurii
mișună pe labe firave,
cu drumul subțire
fără umbră și zare.*

*Pe-acolo vine, pe-acolo
se apropie femeia bătrînă,
moartea de la noi, din cîmpie,
învățată cu setea, cu pulberea,
cu drumul lung și cu mila.*

*Se apropie de satul nostru,
de casa noastră, de poarta noastră,
și mama zice : „deschide-i
și lasă să se așeze —
e și ea o biată bătrînă ca mine.”*

LA RÎUL TRÎ-LU-LI

*La riul tri-lu-li
mă joc de-a vorba-n dodii,
frumos e malul, jocul,
la riul tri-lu-li.*

*La vremea curgătoare
cu sori și pietre vii,
la râul tri-lu-li.
unde se-adapă norii,*

*tronez pe-o rădăcină,
pe-o scorbură de cer
și râul sapă cerul,
și râul surpă jocul.*

*O, râul tri-lu-li,
cu vorbe mușcătoare,
săltînd ca purecii
la râul tri-lu-li.*

TREZIRE

*Ies din somn încărcată
de semne și spații,
pe fața mea mai simt lipită
placenta unei nașteri dureroase ;*

*pare că bîjbîi după chipuri
într-o oglindă stinsă brusc.*

*Ies din plasa păianjenului
cu aripi duble, ostenite
de o melancolie vastă.*

*Mă zbat să mai rămîn
și sînt împinsă
de-o dragoste brutală —
răsare iarba
mă aduce-n suliiți,
la suprafață.*

FLORENȚA ALBU

ELIZA

Ce curioase sînt aceste teleferice. Intii clădirea, care-i rece ca o gară, cu lume multă, în special tineri, sportivi sau doar excursioniști, sau amorezați. Și bineînțeles, coadă la bilete. „Cozi” a avertizat-o Octav odată, „se găsesc în toată lumea nu numai în socialism. Cozi la cinema (cite odată, căci altfel sînt aproape goale, pentru că biletele sînt foarte scumpe), cozi la autobuz, cozi la casă. Coadă, cred că e o instituție generală pe glob și de altfel nu este a acestui secol, e de cînd lumea, sau, mai bine zis, de cînd cu societățile organizate”. Octav e foarte deștept, el a călătorit mai mult, a fost chiar și în Anglia. Au fost și împreună, nu poate spune, au văzut de pildă Budapesta. Ce oraș frumos ! Și are și un deal, o colină, ei îi spun munte. Dar ceea ce-i dă lărgime, aer, peisaj, perspectivă este Dunărea. *Duna. Donau. Danubium*. Și cheiurile ei, unde poți să faci lungi plimbări romantice, și dacă vrei amoroase. . „Sînt tot atît de frumoase ca vestitele cheiuri ale Senei, și-n orke caz mai... mai vesele dacît cele ale Tamisei”, explică doctorul Octav, cu fruntea lui mare, aproape că depășește linia feței — e ca unul din acele etaje mansardate, sau doar simple etaje, oare înaintează mult în stradă, față de parter, așa fel, că pînă la urmă, sus la mansarde, aproape că poți să-ți dai mina de la o clădire la alta a. uliței, că stradă nu poli să-i mai spui. Probabil că așa s-au ciocnit ei acum zece ani, frunte-n frunte, furioși, îndurerați, și pe urmă s-au iubit și s-au luat. Unde a mai văzut ea asta, cu frunțile ? la Dubrovnik, da, la Ragusa. Și ce pisici erau pe acele uliți pietruite și în pantă, mereu umbroase — cum altfel? — au și fotografiat o grămadă de motani imenși. „Am văzut odată chiar și o coadă de pisici” a rîs în continuare Octav, iubitul ei Octav. „Intii n-am înțeles, povestea el, stăteau înșirate pe un gard, un fel de zid de altfel, la vreun metru una de alta, foarte atente, în aparență indiferente, mici sfînși blănoși și încovrigați în ei înșiși — doar cu o mică. mișcare internă a labelor dinapoi care călcau mereu zidul — dovedind o nervozitate extremă, în nemișcarea lor felină. Pe urmă, mi-a explicat proprietărea situația, cu o puternică ură în glas. Zicea: Sînt motani, fir'ar ai dracului, din cauza tîrfei ăsteia siameze, din cauza lui Beatrice (Siamul și Dante, ce-i în capul oamenilor !), uite-o jos, în butoiul ăla gol, acolo-și primește curtezanii, ei stau înșirați pe gard, nemișcați, și așteaptă, așteaptă, și două zile, citeodată. Sînt foarte ordonați nu există s-o ia vreunul înainte, adică peste rînd, chisăliță-1 fac, uite-1, ăla primul, rîiosul, e Generalul, așa l-am botezat, e bătrîn și cam șchiop dar totuși Beatrice îl place, el e șeful, mai vine și cite un motă.nel tinerele care nu cunoaște regula, e prima dată că-1 apucă *amokul*, ia o chelfănea.lă și se duce cuminte la locul lui. Uite-1 ăla micul, ultimul, prăpăditul., vezi că-i

cu urechile cam sîngerate... Dar, madam Dumitrescu, zic eu, dumneata ai putea să scrii un tratat despre ©rosul pisicesc. Păi chiar c-aş putea, răspunde ea. dar sînt prea ocupată cu domnul Dumitrescu, arde-l-ar focu' pe unde-şi pierde el ceasurile, dar las că vine el acasă, la rummy, pe gard îl pun, domnu' Borcotă, pe gard la rînid, la coadă !

— La coadă? rîsesse Eliza atunci. Şi-n faţă nu-l pune pe domnul Borcotă ?

— E foarte adevărat că toate proprietăresele au boală la chiriaşii tineri, literatura-i plină, dar eu am dezamăgit-o : aveam ochelari şi citeam prea mult, şi mă şi-ncuiam în cameră, într-un cuvînt eram un nevolnic !

— Ah, ce geloasă pot să fiu pe tot ce ți s-a-ntîmplat ție înainte de mine, nici nu poți să-ți dai seama, uritule ! și Eliza-l pupase conjugal, pentru că „aventurile Beatricei” îi fuseseră povestite la șase ani după căsătorie, aveau deja copii și ea nu mai lua chiar așa în serios „pasiunea”, „pasiunile”, ale ei și ale lui.

În sîfîrșit, Eliza a reușit să ia bilet, destul de înghesuită între bețe de ski, rucsace, bocanci imenși, țintuiți și nemiloși și, fericită, iese din fața ghișeului. Își cumpără ciocolată, țigări, dar degeaba crede c-a scăpat, o altă coadă o aștepta. Nu știa pe unde trebuia s-o ia ca să intre-n teleferic, deși existau o grămadă de săgeți indicatoare, dar cînd a văzut noua coadă a înțeles că asta-i soarta ei. Și iat-o deodată presată între membrii aceleiași bande gălăgioase, tineri plini de saci, bocanci, căciuli, canadiene, și tot felul de aparate, muzicale, fotografice, electrice, alpine, și fetele vorbind mai gros decît băieții și ăștia vorbind mai ales între ei. dar trăgînd cu ochiul, lacomi la sexul advers care — curios ! — îi agresiona, și Eliza fiind foarte atentă să nu ardă cu țigara veșmîntul bărbatului din față și primind zdravene lovituri în șolduri de la tînăra din spate, care se agită foarte mult și conversează, de preferință cu inși situați la cel puțin cinci metri distanță. Dar Eliza-i obișnuită cu spiritul gregar, e doar profesoară la școala profesională, acolo vîrsta nu pr©a contează, ai elevi de la 14 ani în sus, unii însurați și cu copii, și deci acești așa ziși școlari nu se prea jenează de ea și nici de materia ei, limba și mai ales literatura română, după cum de altfel nici ea nu-i convinsă de necesitatea unui apostolat monahicesc din parte-i, deși, așa cum îi e felul, se achită conștiincios de datoria ei, este model pe școală, pînă și directorul, veșnic obosit și încrunțat, îi suride și n-o scoate din „duduca Eliza”, „perla noastră”, „mindria noastră” care „ar trebui luată exemplu...”

Dar o ușă de metal, — numai metal și beton și frig p-aici, cu toată primăvara care e-n toi — se deschide, lungul șir gălăgios se pune deodată-n mișcare, voinica din spate i-a proptit pieptul ei mare-n spinare și iat-o pe Eliza, mai poticnindu-se, mai lucrînd din coate, ajunsă-n cabină. E o cutie mare de metal, cu pereți de sticlă și cu bare verticale pe lîngă care se bulucesc oamenii, pentru echilibru probabil, ea s-a strecurat pe sub un sucsac uriaș și a cucerit un loc la geam, asta va fi plăcerea ei : priveliștea. Strigăte, comenzi, rîsete, bufnituri, hîrîturi și în sîfîrșit cutia se leagănă și pornește, un fel de rachetă, gîndește Eliza, cam greoaie și înțesată, dar care cucerește spațiul, căci deja se văd jos vîrfuri de copaci, rîpe, luminișuri, în timp ce ei se înalță în vîzduhul care-i înconjoară, incolor dar nu mai puțin amenințător.

Păcat să nu sînt și copiii cu ea, Petru și Pavel, cei doi *soldați* ai ei., Petru, primul născut dar mai scund, ibrunet și cu ochii ei, Pavel, al doilea, dar mai voinic, un blond cam rotofei oare „s-a aruncat” în partea lui Octav. Sînt amîndoi la școală acum, în clasa a treia și a doua., rolul ei de mamă a devenit mai ușor sau a devenit mai greu — cine poate spune? — dar ea optează pentru prima alternativă, deoarece Octav a preluat o parte din treabă și anume „supravegherea studiilor”, „mie mi-ajunge, nu vreau să fiu profesoară și acasă!” a declarat ea și Octav s-a supus. Ei simt soldații ei iar ea, ea este „colonelul”, căruia ei îi dau deseori „raportul”, stînd în poziție de drepti cu degetele la tîmple și călcăiele lipite. Sînt bineînțeleș nedespărțiți, par să se iubească între ei „ca frații”, se ajută cînd trebuie să se „descurce” singuri, „Am înțeleș, să trăiți don'colonel!” îi strigă, au humor s-ar zice, deși abia viitorul va arăta ce și cum. O familie unită sînt ei patru, Eliza și Octav, Petru și Pavel, toți Borcotă, un nume cam dur, dar asta a fost soarta ei., fosta Eliza Paraipan. (Parcă Paraipan !... rădea Octav!).

Dedesubt se ivesc primele petece de zăpadă, Eliza se simte tot mai ușoară, „Cinci săptămîni în balon”, ba adineauri a fost o mică panică, au trecut pe la unul din stâlpii de susținere a cablurilor și nacela s-a legănat mai tare ca de obicei, conducătorul a dat indicații severe, țipete cochete s-au amestecat cu risete înfiorate și pămîntul, adică coasta pe alocuri stîncosă, colțuroasă, a muntelui, a coborît în prăpastie, în timp ce sufletul Elizei s-a făcut mai mic și a încercat chiar odată să o zbughească pe trahee în sus, ceea ce ea bineînțeleș n-a permis și a înghițit de două ori în sec, pînă l-a liniștit.

în sfârșit, se pare că ajung, după foiala din jur, zgomotele de fierărie și „indicațiile” răstite ale conducătorului. De fapt, de ce^a venit ea aici, așa singură? Și nici pregătită vestimentar nu e, și-a luat cu ea tot oe-avea mai gros, dar nu-i de loc sigură că va fi deajuns și pe urmă ce-o să facă sus? Ei, o să privească, o să se plimbe, o să se destindă de atîta lucru, pentru că această primă vacanță a ei, singură, este totuși o „vacanță de lucru”, oricît de paradoxal ar suna. A luat o Atacantă de la „familie”, ei i-a fost frică să plece singură dar Octav i-a spus: „Eliza, acum ești și tu fată mare, nu mai ești o puștaneă, trebuie să-nveți să te descurci în viață și fără noi trei, care te-ncurcăm atîta”. „Nu-nțeleg!” „Da, a zis el, prea te-ai lipit așa de familia noastră, te-ai ascuns în mijlocul ei, ia ieși și tu puțin în lume s-o mai vezi cum arată de fapt!” „Tavi, dar tu mă gonești, tu vrei să rămii singur aici, fără mine!” „Sîntem trei bărbați, Lfe Taylor (așa ride el de ea !), avem și noi nevoie de niște aventuri fără colonel!” „Poate și colonelul să-și găsească alt regiment, la asta nu 'te gîndești?” „Tocmai, să mai vezi și tu alte trupe., să faci comparație, poate-ți mai îmbunătățești metodele de comandă!” în ce privește noile „trupe”, în orice caz, Octav nu s-a înșelat. Nici nu și-ar fi închipuit Eliza ca să aibe atîtea și atari probleme. În sfârșit, cele „atîtea și atari” sînt doar una și probabil că d-aia a fugit ea azi de la hotel. „A fugit?”.

Aici este de fapt o haltă, altă gară, alte cozi, alte bilete, alte ruc-sacuri, dar Eliza a hotărît că merge pînă sus, „pe culmi” așa că se îndreaptă resemnată spre ghișeu. Sînt totuși cam scumpe biletele astea, patru a șase lei, dus și-ntors, poftim, 25 lei. cît să mergi cu trenul o

sută de kilometri. Ciudate mai sînt și legile stabilirii prețurilor într-o economie socialistă. „Tu nu-nțiegi că altădată, de pildă, era șase lei o piine și trei lei o cutie de chibrituri, deci, vezi ce raport, ceea ce...” dar Eliza, deși acum traduce ceva pentru el, nu dovedește aplicație pentru explicațiile sociologului Borcotă, căci asta este Octav, sociolog, nu acasă, ci efectiv, la slujbă !

A, dar asta-i culmea, uite-1 pe Avramescu, domnul Avramescu ! Eliza se-ncruntă, această întîlnire, „fortuită” va zice el, nu pare de loc cu totul neașteptată. Asta este tocmai lucrul de care ea fugea, căci de ce se-ntrebase ea adineauri : „A fugit de la hotel ? Sau ce ?” A fugit și de domnul Avramescu, domnul Pamfil pe numele mic. Și abia acum își dă seama că a fugit și de doamna Borcotă. Astea sînt de fapt cele două „atîtea și atari” probleme și de fapt nici nu sînt probleme, ea le numește așa, pentru că nu știe prea bine ce sînt, un fel de stări sufletești neobișnuite, care au făcut-o să lucreze mai puțin în ultima săptămîină și să doarmă și mai prost, o dată a luat chiar și un somnifer, alaltăieri seară, pentru că...

— A, dar ce fortuită și plăcută întîlnire, aude ea glasul de bariton al domnului Pamfil, care este deja lîngă ea și Eliza se bucură că amîndoi sînt arhiîn-mănușați, căci altfel Pamfil — cum îi zice ea în gîndurile ei — pe lîngă adîncă înclinare i-ar fi sărutat și mîna, în felul acela insistent dar nu neplăcut, cu care ea nu-i obișnuită și care, a constatat cu stupoare, i se pare normal, și o umple de un fel de siguranță bine-făcătoare.

— Ce bine ! Tocmai eram atît de singură !

— Să-nțeleg că nu te deranjez nicicum, Liza ?

— Din contră, domnule Pamfil. Fortuitul ăsta al dumatăle, îmi dau seama că-i ca hazardul din principiul ăla : o formă a necesității ! Să zicem că-i o necesitate reciprocă, nu ?

— Tocmai. Cînd te-am auzit ieri că ai vrea să te plimbi azi, am simțit că trebuie să mă plimb și eu, să-ți fiu în preajmă, o tînără și frumoasă femeie ca dumneata, Liza, nu trebuie lăsată singură, ea ten-tează, habar n-are ce furtuni se pot isca în jurul ei, este necesară o pază... o pază contra incendiilor...

— ...pasionale ! completează Eliza. Iei dumneata bilete ? spune repede, speriată de cuvîntul care i-a ieșit din gură.

— Bineînțeles, spune el, cu un surîs larg, din alea pe care ea le cunoaște, un surîs foarte patern, care i se pare ei că ascunde în mod imperfect zîmbetul adorativ, dacă nu chiar și mai dedesubt, un rînjet senzual.

El s-a dus la coadă în locul ei, și ea și-a aprins o țigară și se plimbă, dar nu pășește drept, așa, mărunț și băiețește, cum îi e felul, ci pur și simplu leagănă din șolduri ca o vampă, chiar dacă sub haina ei de piele neagră acest lucru se observă greu, dar în orice caz ea observă din lăuntru, se miră, se indignează, apoi se resemnează. „Probabil, pentru că mi-a spus așa, printre altele și cu totul în treacăt, că am șolduri frumoase și înalte, cizmele negre îmi subțiază gambele, am o siluetă atît de elegantă... și eu acum, sigur, mă comport subit ca Liz Taylor. deși ea este totuși mult mai grasă ca mine, asta-i sigur...”

Uite acum îi face un semn discret, e aproape de ghișeu, Eliza scoate fumuri pe nas, îi place zîmbetul lui calm și învăluitoare, așa a făcut și cînd a acostat-o la masă, degeaba a căutat ea să fie nu numai rezervată, dar chiar țepoasă, că în zece minute a și făcut-o să mărturisească că da, are guturai, e căsătorită și-i iubește soțul, a pretins că-l știe pe Octav, „a, sociologul... cunosc lucrarea lui, a! nu mă miră că simțiți fericită, e un om foarte capabil” și la cină i-a adus niște pilule, „luați astea, sper să vă facă foarte bine” și „conțați pe mine în orice împrejurare, simt că treziți în mine sentimente frumoase, generoase, vă puteți încrede, veți vedea, principalu-i să surîdeți așa, ca o elevă cu nasul roșu, care se vrea foarte sigură de sine, cu deosebirea că Dumneavoastră chiar simțiți, dar totuși așa vrea să vă văd mai naturală, proștii ăștia d-aici n-au ochi, lasă că vi-i recomand eu pe toți și pe urmă n-aveți decît să alegeți”. Sigur că ea l-a ales pe el, de ceilalți îi era mai frică, femeile sînt geloase, bărbații cupizi, Pamfil este o piine caldă, poți să muști din ea. Și-a dat seama încă de a doua zi, pentru că orice nemulțumire sau dorință îi trecea prin cap, Pamfil era prezent fără a fi stingheritor, nemulțumirea se topea, dorința se-mplinea, iar Eliza se-ntreba cu ce merita ea asta și chiar l-a întrebat. „Ei, dar dumneata ești o pasăre rară, ești tînără, frumoasă, deșteaptă și fericită. Ce vrei, ființă mai merituoasă?” Ea fusese foarte atentă la cele patru calificative și a remarcat ordinea lor. „A, puteți să schimbați ordinea cum vreți, afară de ultima”. „Bine, domnule Pamfil, dar dumneata ești un lingușitor, dacă nu chiar un seducător!” (Ultimul cuvînt îi scăpase Elizei, deja se surprindea vorbind și acționînd într-un mod neobișnuit, ușor deșăntat, poate chiar scandalos). „Bineînțeles că sînt un lingușitor, replicase el, privind-o în ochi, mă bucur că în cazul dumitale, Liza, nu mi se poate întîmpla să am iremușcări, dar seducător, ăsta-i un compliment pentru care-ți mulțumesc, de data asta ești dumneata lingușitoare”. „Și seducătoare, nu?” (Liza roșise după ce rostise aceste cuvinte, își dăduse seama, dar fuseseră mai tîrziu ca ea, ieșiseră singure!), „Dumneata, Liza, nu ești doar o ingenuă, ești o femeie care poate fi fatală în viața unui adevărat bărbat!” „Ca-n viața lui Octav?” „Și așa. Dar nu numai așa”. Ea schimbase vorba, puțin amețită și privirea lui se topise cu încetul, alunecînd în preajmă...

Pamfil vine cu biletele, dar acum Eliza nu mai poate scăpa de coadă, e vorba despre intrarea în cabină, aici nu merge cu „mercenari”. Oricum, *ei* o apără, în locul înghesuiei și loviturilor de la coada făcută jos, acum are un spațiu confortabil în față, iar în spate, căldura protectoare a lui Pamfil. El e un bărbat nu prea înalt, dar foarte lat în spate și cu o hălăieugă de păr creț, argintiu, sub care nu te-ar mira, pe frunte, să descoperi două cornițe de faun, sau măoar rădăcinile lor, camuflate. A simțit asta atunci, în seara a doua, sau a treia, cînd a renunțat la eternul ei pulover și a îmbrăcat o bluză mai pretențioasă, cu decolteu „en. coeur”, de o adîncime convenabilă. „Silueta dumitale, spusese domnul Avramescu, are ceva bonapartist, byronian. Dumneata pari un tînăr romantic, înfășurat în mantia-i neagră, mergînd zorit spre mari idealuri”. Deci, trăsese concluzia Eliza, e-mbrăcată ca un băiețoi, feminitatea ei exterioară suferă. Drept care, s-a prezentat la cină ca o tînără doamnă, cu acea bluză scumpă adusă de Octav, bluză

de gata, puțin cainiungă-n umeri, dar nu era Eliza femeia care **B-O** ajusteze. O îmbrăca foarte bine, îi scotea în evidență talia, bustul și — de ce să se ascundă? — sinii ei, ușor plați, apăreau înalți și liberi, fapt de care era atât de mândră. Numai că în jocul replicilor, ea se apleca din când în când peste masă, — o, nu intenționat! — și atunci trebuia să se îndrepte și să, tragă umerii bluzei în spate. Manejul se repetase, domnul Avramescu, oricât de rezervat, îl observase, surîdea ambiguu, ea se enervase, la un moment dat i se păruse că el nici nu mai e atent la conversație, ci așteaptă clipa când poate să-și lipească privirea de pieptul ei, și pînă la urmă pretextase că „are de lucru” și se retrăsese în camera ei, urmărită de ideea că se comportase ca o cochetă de duzină.

Da, Pamfil are o mare forță, pe care însă o ține ascunsă, nu o lasă să străbată decît cu amortizoare pneumatice. Sînt fotolii somptuoase, în care te scufunzi cu o impresie de dezastru și altele care par dure și, dînd colo, te primesc cu ușurință și te înconjoară cu o delicateță pe care o simți nu numai aderentă, dar și foarte solidă. I-a plăcut și la dans, Pamfil, acolo, la barul hotelului. Ea nu voise să meargă, „Fleacuri, dacă nu-ți place plecăm, nu-i bai”, zisese el ca un ardelean, deși nu era. Cînd a poftit-o la dans, iar s-a speriat Eliz. „Eu dansez cam prost!”, s-a scuzat ea. „Aș, dumneata ai grație innăscută, încearcă și-ai să vezi!” Și-a-neereat și a fost foarte... foarte bine! După cum e foarte bine și acum, Pamfil e în spate, e ca un blindaj protector, poți să te sprijini pe el eu toată încrederea. Eliza se lasă deodată ușor pe spate, în locul sinilor sportivei de adineauri o primește o suprafață sigură și uniformă, un bun spătar extensibil de avion, doar sînt pe înălțimi, și glasul lui de bariton murmură ceva, niște întrebări, niște considerații, și ea răspunde „Sigur. Sigur”, căci are un sentiment de încîntare turbure. Parcă nici n-a observat cînd au intrat în noua cabină, ea s-a îndreptat spre colțul ei, cel ou privesc, acum nu se mai teme de obiectele din jur, și iar se lasă pe spate, zice „Sigur, sigur. Dar oe frumos e!”, și se abandonează privesc. Acum e multă zăpadă, mult alb orbitor, văile sînt ca niște mirese adormite, culmile ridică spinări arcuite, pietroase, deseori zdrențuite, bat parcă și niște vînturi, este, într-un euvînt, un alt țînut. Țînutul Alb. E departe hotelul de jos, mai departe se află viața și familia ei, totul, este doar un suis lent, în straturi rarefiate, aer antiseptic și antigravitațional, încît te miri că nacela lor își mai permite clătînări ca cea de acum... Nu-i nimic, ne-apropiem”, murmură domnul Pamfil și cum să nu aprecieze brațul lui, care i-a-nconjurat asigurător umărul...

Eliza stă cuibărită, căci asta-i termenul, în brațele unui bărbat străin. În sfîrșit, „cuibărită!” Sînt foarte îmbrăcați, atingerea este egală și neutră, de cîte ori n-au luat-o de umeri prieteni de-ai lui Octav, și chiar la dans, încît, dacă n-ar fi „ideile” ei ascunse, totul ar părea firesc, foarte firesc. Nimeni n-o obligă să se simtă „în brațele unui bărbat străin”, decît subconștientul ei turbure, subconștient de soție fericită, care se defulează probabil în asemenea întrebări ridicule. „Cum o fi fiind totuși? Ce-nseamnă *altul*, un *alt* bărbat, decît cel atît de iubit și de binecunoscut? Cum iubesc *alți* bărbați? Cum iubește acesta, acesta din fața ta, adică din jurai tău, acest Pamfil, de pildă, această ființă caldă și puternică și ocrotitoare? Dar Eliza, Eliza, cum ar

putea ea să... ? Cum să te *prezinți* în fața unui străin ? Și de ce să te prezinți ? Și mai ales, de ce nu ? Și, iarăși, mai grav, de ce da ?

Bine c-ău intrat în gangul îngrozitor, care se pare că-i locul de acostare a cabinei. Să fii nacelă, să fii rachetă, să plutești peste abisuri, să fii o adevărată pasăre zburătoare a înălțimilor și să te vîri brusc, de bun voie, într-un hangar de fier și beton, plin ide unsori oribile ! De altfel, și porumbeii, idealizații porumbei călători, nu se bagă apoi în coteț, în cotețele lor care sînt foarte murdare și urît mirositoare ?

Cînd în sfîrșit reușesc să iasă pe ușa făgăduințelor, ușa care se deschide spre înălțimi, Eliza se oprește, după numai cîțiva pași. Dar aici este sfîrșitul lumii, un punct terminus, de jur împrejur mM decît vîzduh, în toate direcțiile, pămîntul, cît se mai zărește ici colo sub zăpadă, fuge în jos, se strecoară pe căi misterioase din fața privirii și dispăre, dispăre în neant ! Și, după ce te izbește această fugă a pămîntului de tine, această părăsire rușinoasă a unui prieten în primejdie, această trădare deci, neașteptată trădare, iată că primești o a doua izbitură, la fel de puternică, ba poate mai puternică, o izbitură în pleoape — căci ai închis la-neeput ochii — și pe urmă în corneea care se contractă, rănită de alb și de frig, un alb compact, imens, orbitor și gigantic, peste care șade, parcă rușinată, o tichie doar pe-alocuri albastră, dar mai ales plumburie sau alburie. Și-abia îți tragi răsufierea, după aceste două izbituri, care au fost aproape concomitente, cu un ușor decalaj în favoarea albului și cu care totuși începi să te obișnuiești, că te și ia în primire o a treia, aceasta-n valuri repetate, înecăcioase : sînt rafalele, iscate parcă din nimic, ale vînturilor înălțimilor — căci nu se poate, trebuie să fie mai multe, care se și încaieră, mai știi ? începi să ai senzația că devii o parașută care se umflă, ezitînd încă în care direcție să-și ia — nu zborul, nu doar zborul, nu ! — lumea-n cap să-și ia, să-și ia adio, rămas bun și... valea !...

— Vai, clar... nu credeam... Ce frumos e... o nebunie... strecoară Eliza, printre izbituri.

— D-aici vezi viața altfel, nu, Eliza ? se interesează cu satisfacție de ghid domnul Pamfil, foarte înfipt pe picioarele depărtate.

— O văd?... N-o văd!... De loc!... încearcă să răspundă Eliza.

— Pot să-ți ofer brațul ? continuă galantul Pamfil.

— Și încă cum ! recunoaște Eliza. Altfel... mă pierzi... sigur...

— O, cum poți pierde, și domnul Pamfil strînge tare brațul ei lîngă trunchiul lui, ceva ce nu posezi ? își fiindcă simte mai mult decît observă privirea scurtă, încărcată de spaimă și reproș, de alături, reia : Deși, desigur, sînt pierderile cele mai dureroase, nici n-ai amintiri, imagini, cu care să le înmoi, sînt pierderi fără leac, pierderi abstracte, teoretice, pierderi care...

— Hai... să mergem... acolo sus... imploră vitejește Liza, deși simte că vîntul o pătrunde ca pe o rufă pe frînghie. Nu mai... face dumneata... filoso...fie ipocrită !

încearcă să-și strîngă mai tare basmaua pe cap și o tot potrivește la urechi.

— Bine, Liza, dar dumitale ți-e frig î N-ai să poți merge pîn-acolo !

— Merg... pînă unde... vreau!

— Mă rog! Atunci treci în stîngă, așa bate vîntul întii în mine. Și ia căciula mea!

↳ Ei, cum?... Și dumneata?...

— O căpățînă pătrată și căruntă e mai rezistentă decît pare.

Eliza și-a pus căciula domnului Avramescu — ce mare și ce bună! — i-au intrat urechile la adăpost, cu mîna liberă și-o ridică mereu de pe ochi, brațul lui Pamfil e o pîrghie de nădejde, și, așa, urcă amîndoi pe dîmbul din apropiere, mult mai lung decît s-ar fi putut crede, și urcă, și urcă, gîfîind împreună, trudind împreună — ce Golgotă mai e și asta? — pînă cînd au impresia că sînt *deasupra*, deasupra tuturor celor din jur — dar parcă este cineva, sau ceva în jur? — ei doi, o pereche vitează care se avîntă pe înălțimi.

— Gata! reușește Eliza să rostească, apoi se uită în jur de cîteva ori, se-nvrtește fără să știe între brațele lui Pamfil — care-i un fel de Zeus zburlit, roșu și îndîrjit — încît înțelege că în cele din urmă trebuie să se ghemuiască la pieptul lui și să răsufle puțin, și buzele reci și umede, dar de fapt fierbinți și mirosind a tutun, ale lui Pamfil, se așează pe nasul ei, și urcă chiar spre rădăcina ochilor și ea nu zice nimic, și el nu zice nimic, doar o strînge și mai tare, ceea ce este bine venit, și stau așa amîndoi, cîteva secunde, o pereche înlănțuită, care se apără de imensitatea lacomă din jur, de vînturile ei eterne și dezmățate. E, așa, o îmbrățișare prelungă și neprielnică, stînjeală, dar o îmbrățișare foarte strînsă, îi lipesc înălțimile, vîntul, frigul, albul, o presiune generală a elementelor din jur, și-n mijloc, ei, perechea umană, cuplul animal, și Eliza pariază că e fecundată, așa cum fecunda Zeus pe vremuri, sub formă de ninsoare, de ploaie sau de vînt. A devenit o țarină care inhalează în adîncul ei bombardamentul exploziv și suav al elementelor naturii, ploaie și vînt și ninsoare, și soare sau lună sau «tele, și gîze, furnici și rîme, și tropot de copite și fișuit de batraciene, labe de vietăți nocturne sau urmele melcului și ale șarpelui, sclipitoare, umede, aderente...

— Am... înghețat... rostește Eliza cu greu și cu ipocrizie, pentru că dimpotrivă, o străbat dulci și fierbinți unde, raze, descărcări ionice, și are sentimentul „păcatului” („Ce dobitocie iudeo-oreștină!” miriie interior materialismul dialectic al Elizei), ceva protestează în ea, în adîncuri, nu prea îndreptățit, dar totuși — ținem seama de valorile noastre, nu? — trebuie să întrerupem acest circuit, care nu se știe spre ce se-ndreaptă, care-i amețitor și amorțitor de lucidități, care-i și amenințător, anunțător de catastrofe. Subit, si-amintește de o poveste din adolescență: doi iubiți, găsiți morți, înghețați, inseparabili — doar medicii, la spital, orori chirurgicale! — și-au fost înmormântați, împreună, și tot orașul a plîns duios și libidinos în același timp...

— Am... înghețat... repetă Eliza ipocrizia ei.

— Să mergem, îl aude pe Pamfil. Să mergem: Stai lîngă mine. N-avem mult. Hai!

•Vocea lui e spartă, răgușită — unde-i timbrul baritonal? — coboară amîndoi, și mai alunecă, și-așa mai rîd, ca să gonească demonii, iar la bufet („Bufetul eterogării!” glumește Pamfil) iau două băuturi mici și tari, acre și fierbinți, care se strecoară solide în stomacu-

rile lor și abia acolo se topesc, mici cuburi de gheață care încearcă să restabilească temperatura normală.

Tac amândoi, fumează, privesc forfota din jur. Deodată Eliza își scoate căciula și i-o întinde lui Pamfil cu amândouă mâinile, ca pe o tavă.

— Ți mulțumesc, murmură ea. Mi-era așa de bine în ea că și uitasesm c-o am !

— Mai ține-o.

— O, nu. Nu-i a mea. E-a dumitale. Și-acu nu mai am nevoie.

— Păcat. Ți ședea atât de bine. Ți-aș dărui-o.

— E prea mare pentru mine. Și-ți închipui ce-ar spune Octav când m-ar vedea cu ea.

— Prea fericitul Octav!

Liza și-a reînnotat basmaua.

— Mi se pare că sîntem ingrați.

— Și mie. Mai luăm cîte unul ? Avem nevoie de calorii.

— Eu nu, se apără Eliza.

— B a d a, b a d a.

El se duce la bar. Eliza se uită-n urma lui. Calcă apăsător, ca un urs. „K un bărbat”, gândește ea. Unul care te-nfășoară în blana lui de urs, în peștera preistorică. Ce bun sărut era, deși nici nu era un sărut. O-mbrățișare, o răsufletare, o epidermă apropiată, în jur ameteala altitudinii, în lăuntru mii de focuri blinde. închide o clipă ochii : e iar pe dîmb. Sînt iar pe dîmb, căci nu-i ea singură, este ea din cuplu, o altă Eliza, o soră a ei. Cîte Elize or fi existând în Eliza Borcotă ? Asta o face să deschidă ochii. Pamfil este deja aproape. îi întinde paharul.

— Pentru fericirea dumitale ! zice și-l dă peste cap.

— Pentru căciula dumitale ! surâde ea și ia o înghițitură.

— Voi face din ea un obiect de cult !

— Fetișism ? și Eliza mai ia o înghițitură.

— Fetișism, de la fetie. Degeaba ai dumneata doi copii, Liza.

Continui să irămii o fată !

Pamfil a rostit cuvintele rar, privind-o tot timpul în ochi.

Eliza a golit brusc paharul. „Nu cumva începe să roșească ?”

— Plecăm ? se grăbește ea.

Pamfil îi ia paharul din mînă. Amarnic:

— Plecăm, dacă zici.

— Ne mai plimbăm jos, îl consolează Eliza cu vorba și cu ochii.

— Asta-i altceva !

Pamfil plătetește, apoi ia bilete, fac coada respectivă și iată-i din nou în cabina telefericului.

Eliza-i tăcută, în colțul ei favorit, Pamfil protector, alături. îi strecoară cîte o privire furișă și se preface că-i adîncit în peisaj. De fapt, poate îi respectă tăcerea. Pămîntul, adică văile Înzăpezite, urcă mereu spre ei. Ei coboară, cugetă Eliza. Ei coboară spre lume. Acolo unde nu există îmbrățișări asexuate. De fapt, n-are ce-i reproșa, Pamfil nu-și manifestă prezența. Doar ea știe, simte că-i alături. Alături de ea. Alături de ea e întotdeauna Octav. Dar acum și Pamfil este alături, nu se poate nega. Un alături real și în ordinea firească a lucrurilor. Aproape că-i vine să se-ntoarcă și să-l rîngie pe obraz și chiar

pe buze' și să se bage-n el, să-l ia eu, eă, să se lase dusă. Ce prostie, eă nu poate să dea curs liber sentimentelor. Nu poate! Ba poate foarte bine, dar este ea fricoasă. Fricoasă de lume, de ea însăși, fricoasă mai ales de Pamfil. Cine-i el? El „Lucrez la investiții”, spunea și rîdea, cu cornițele lui de faun, pe care i le-a presupus'ea atît de repede și atît de bine. El este un bărbat, un alt bărbat, unul din marea armată a bărbaților. Bărbatul Octav e bun, foarte bun, „să-l mănînci-cum se zice, dar ceilalți, Bărbații, ei cum or fi? Ei, acuma! Că doar nu-i poți cunoaște pe toți. Pe toți nu, dar cîtiva, mai mulți, „reprezentativii speciei”. Nu-i o greșeală a ei faptul că-l cunoaște numai pe Octav '> Cum o să fie o greșeală! Bine, nu o greșeală, dar o limitare — voluntară, involuntară, nu asta-i problema, o limitare negativă însă, o lipsa, ceva care te împiedică să fii sigură că ai cunoscut Iubirea. Iubirea cu Octav, sigur, o fericire, dar este ea singura? Ce-a fost îmbrățișarea de pe dîmbul înghețat? „Îți cauți argumente?” se întrebă, subit mînioasă pe sine. „Dar nu trebuie să le caut. Ele mă caută pe mine”, se apără cealaltă Eliză. „Rezistă!” „Rezisti în fața a ceva rău. De ce să rezisti în fața a ceva bun?” „De unde știi că-i bun?” „De unde știi că-i rău?”

— Dumneata ești un om foarte bun, Pamfile. îți mulțumesc.' hotărăște Eliza să-l răsplătească pe enigmaticul și răbdătorul 'Pamfil.

Degetele ei ating ușor maxilarul bărbatului. El întoarce fața spre ea și buzele lui se plimbă șovăitoare pe falange.

— Meritul, dacă este, îți aparține dumitale, Liza.

— Ce generoși sîntem, amîndoi... observă cu humor încîntat Eliza.

Brusc se-ndeaș-n el cu toată ființa ca-ntr-un coleg de sport, și-arată cu mîna pe geam.

— Uite! Uite-i cum zboară! Schiorii!...

— Zboară, admite Pamfil. Și continuă: Și noi zburăm!

AL. I. ȘTEFĂNESCU

DEDUBLARE ÎN MAREA NORDULUI

Sîntem doi pe-un loc, sau mi se pare? Cînd vizitez un loc nou, mai apare, ca din senin, cineva. Unul care-a mai fost pe-acolo, plictisit de moarte, eă el le știe pe toate, le-a mirosit pe toate, cu o doză de *deja vu* în sînge, în fine Unul (cu U mare) care cunoaște marafetul (Casa Rembrandt de pildă) și e dispus să ia totul în zeflema, privind de sus, cum mă uit eu la șireturi, cînd mă înealț. Și altul (cu *a* mic, dar o să-l recunoașteți), curios ca un copil în magazinul universal, prost de bun ce e, gata să rămînă cu gura căscată la orice pas. Da, hotărît, pretutindenii car doi inși cu mine, care se țin de mînă, se ceartă și se trag încoace și-ncolo — ceea ce mă împiedică, această despicătură a personalității, mă împiedică, vorba poetului, să merg pe jos. Pe punte. Olanda e ca o punte. Asta ar fi, dar nu-mi place cuvîntul, *dedublarea*, sfișierea mea lăuntrică, lupta contrariilor pe propria-mi piele. Stați să vă arăt — ar zice acum altul, prost de bun ce e. „Da' c'ești copil?” trîntește *Unul* un citat din clasici.

Am ajuns în Olanda? Am ajuns în Olanda. Aici trebuie să-ți pui ceară-n urechi ca tovarășii (de zaruri?) ai lui Ulise. Să n-auzi sirenele. Mă gîndeam la cele prozaice, ale vapoarelor, în stare să te asurzescă. Dar nu asupra poluării sonore aș vrea să insist — există specialiști în asta, treaba lor. Doream să atrag atenția asupra vaselor. Atîtea vapoare prin porturi, cîte oale la obor, de moși. La Rotterdam, cel mai mare port — din lume, mi se pare — catarg lîngă catarg (vizual), sirenă lîngă sirenă (auditiv), mirosul a o mie și una de mărfuri, nu neapărat toate mirodenii (deci olfactivul); și-ar mai fi și pentru pipăit — dacă vrei să-ți pui la încercare, la presiune, toate simțurile, dar lungim fraza. Catargele, ca bețele de chibrituri. Daeă-ar avea fosfor în vîrf, ce vîlvătaie... „Vizual, iarăși!” — „Nu te alarma, vreau să-mi controlez și reprezentările, poate scoatem și-o statistică”.

Căci ce știam noi (doi) pînă acum despre Olanda? Lalelele — negre, mă rog — pînza de Olanda, renumita olandină de pe vremea bunicelor, cu dantelele acelea ca spuma, dantele de... Bruxelles (stai, c-am trecut granița), apoi Olandezul zburător, și chibriturile olandeze... și altele, dar nu-mi vin acum în minte. În fond, ce-au făcut olandezii chibriturilor? Mă obsedează, văd, chibritul, ca o temă muzicală, revine, revine motivul secundar. Ce compozitori s-au născut pe aceste meleaguri? Dar să nu ne pripim. A, și că e *țară de jos*, asta mai știam — Țările de jos, Belgia și Olanda evident, invers, Olanda și Belgia, ca să flatăm un pic subiectul. Deci, joasă, o țară joasă, cu un dig mare, mare, mare, care era să se spargă odată, se făcuse-așa o bortă și-un copil a pus degetul.

Bagajul cu care te duci în Olanda e oricum, foarte redus, chiar dacă, la fața locului, cunoștințele de mai sus se dovedesc solide, rămân, orice s-ar zice, în picioare, precum digul acela din cartea de cetire... Numai că trebuie să adâncim. Să nu vorbim de adâncime într-o țară de jos, adică de ce nu? Tocmai aceasta o caracterizează, spaima ei față de profunzimea mării Nordului (cred că și *mării* trebuia cu *m* mare, dar în gând eu pronunț toate mările cu *m* mic), pomenită, Dumnezeu știe cum, peste nivelul uscatului. O amenințare măcar cu un val, în orice secundă — iată unde se putea naște existențialismul, dar nu s-a născut aici și fenomenul îl vom explica tot noi altă dată, pe bază de cifre și fapte concrete. Nu că mă laud, dar am pus mîna pe niște fapte extraordinare, să vedem cum vom ști să le descojim pînă la miez. Și de aici nivelul ei ridicat. Nivelul de viață. Ca o răscoală de zi cu zi împotriva stihiei. Peste tot senzația de spațiu, cum n-o ai în Sahara — unde n-am fost, e drept, dar puteam să mă duc, de ce nu? în Olanda, cum am venit? Mai mult spațiu în Olanda decît în Sahara, repet, vreau să spun, *senzația de spațiu*, cum am mai spus-o. În orice caz pentru o nenorocită de comparație nu trebuie chiar să fi fost în Sahara, căci de ce-avem intuiție? Scurt. (*Scurtul* putea fi pus și mai sus, adică înainte de: „Mai mult spațiu”. Acum e prea tîrziu). Pentru că olandezii se pricep de minune la miniatural, în așa fel încît să pară mare. Marea, ea însăși le pare mică, și cu această greșeală fericită de optică s-au și apucat de lucru: i-au furat metru cu metru plaja, au dat-o înapoi, au speriat-o, au huiduit-o, culegînd fir de nisip cu fir de nisip — și e de prisos să mai spun că un aeroport al lor își are acum piste exact acolo unde nu demult se legănau valurile. Vacile se leagănă în țarcurile verzi cu garduri de canale. Imense — nu numai ugerul cît capul unui căpcăun, ele însele (vacile) sînt mari, bălțate dacă sînt bălțate — și fermierul localnic știe să le facă în așa fel că-ți umplu tot ecranul. Adică, așa de bine le așează el în pagină, paginatorul de vaci, pe pajiștea aia verde. Și ce iarbă! Eh, că nu-mi place mie iarba, pardon! Și nici măcar prietenilor mei! Grasă, domnule, s-o pui pe piine. Da, acestea animale de lapte! exclami și pe bună dreptate. Nu știu cîte kilograme produc, n-am îndrăznit să-ntreb, oricum... dacă nu curge tot pică.

Lalelele aduc anual aproape la fel de mulți florini, ba mai mulți decît laptele, o groază de bănet, drumul lalelei olandeze în lume echivalează, cred, cu liniile aeriene, așa cum se văd ele pe hărțile de reclamă, cînd stai în avion, aștepți să pice — și ca să nu te uiți în jos, îți arunci ochii pe cîte-un ziar și dai peste relatarea unei catastrofe aeriene, aci, la San Francisco, ori consulți harta aceea cu linii care unesc marile orașe, prinzînd globul ca într-o pînză de păianjen... Ideea nu știu de unde au luat-o, cert e că au într-adevăr cîmpuri întregi de lalele. Le zărești și din avion, dar le vezi și așa, de-a-npicioarelele, dacă-ți lungеști gîtul, cînd treci pe lîngă grădini — sînt de fapt cîmpuri întregi, tot așa cu țarcuri de canale... Și nu-ți mai poți lua privirea de la ele. Ceva extraordinar! Mă gîndeam dacă nu cumva această cultură a lalelelor nu s-a dezvoltat din cauza unui talent muzical special al băștinașilor — o muzică secretă, emanată de milioanele de petale, roșii, albastre, portocalii, toate culorile curcubeului, pure și în combinații, pe care ei o detectează. Ei și numai ei... Și turcii, că de-acolo au importat la început lalelele, dar

turcii și-au pierdut, cu timpul, urechea. După cum nemților bachul li se trage de la izvoare, cîntecul lor divin... (Joc de cuvinte intraductibil, n.n.) Nu voi ascunde faptul că nu mi-a dat nimeni nici o lalea, cit am stat în Olanda. Și nici n-am fost dus să văd digăraia, unul din ele, și nici măcar nu mi-a dat nimeni un foc, în țara chibritului olandez. Vreau să spun că există o mare indiferență pentru turistul ahtiat după pitoresc, e tratat ca un cetățean de-al lor, lăsat în plata domnului să se descurce. Și asta le face onoare acestor oameni cu față lunguiață și atît de gravi. Trebuie să-ți culegi impresiile cu sudoarea frunții tale.

Laleaua e turnul Eiffel al țării. Ori am mai spus-o ? Nu, dar aveam intenția să-ncep cu acest dicton făcut de mine și n-ar fi fost de loc rău, că venea mai brusc. Era și exact. M-am luat însă cu vorba, abia acum mi-adusei aminte. Dacă la Paris ești împins, pur și simplu, *imbrîncit* în turn, ca să vezi orașul de sus (ce să vezi ? ce să vezi mai întii ?), ca să ai un subiect gras de conversație, cînd te dai jos, frînt, aici subiectul ți se prezintă gratis (dincolo plătești, te și costă !) Pe cuvîntul meu, și lalelele, *turnurile* olandeze, sînt la înălțime. Te apucă amețeala, nu alta. Și Eiffelul și ele (*ăinsele*, că merită. Corecturile mi le face *Altul*) au ieșit din mîna omului, numai că acestea din urmă, cu armătura lor de tulpine, cu vopseaua rezistînd intemperiiilor și cu fierăria bobocilor, în stare să suporte cerul acela imposibil, mi se par mai demne de admirație. O victorie a fierului asupra betonului, s-a spus despre turn. Bun, fie ! O victorie a florii asupra... ne-am îndepărtat de subiect. Ce frumos e s-o apuci pe drumul lui Odobescu, mai ales cînd, aici, ai în față un bărăgan de bălțate minunății... Privește un cîmp de lalele : pur și simplu vei amuți. Ce înalte ! Sau, cel puțin, așa mi-au apărut mie, care pun întotdeauna valoarea estetică pe primul plan.

Și ce mai au olandezii ? îmi place să cred că n-am epuizat subiectul. Bineînțeles, din moment ce nici n-am fost la dig, dar cine să te ducă ? Prietenii ? Tragi cu pușca. Nici unul să sară, toți muncesc, e adevărat, dar eu, dacă nu văd digul, nu mă-ntorc, pînă nu mă plimb o țîră și pe dig. Și m-am plimbat. Sînt de-o-ncăpăținare !... Âla care-a zis „*Thalassa*”, dacă-ar fi fost olandez, ar fi adăugat imediat, tot în gura mare : „*Digul, digul*”. Abia la plecare, în drum spre Belgia, aveam să constat ce înseamnă să te lupți cu fiara apoasă dezlănțuită. Și-n linii mari — pe zeci de kilometri — s-o înfrîngi, s-o silești să se dea înapoi, să simtă cum îi fuge pămîntul de sub picioare. Un loc important în importul lor e cimentul — adică munți făcuți praf, iau ciment și de la noi — și un ciment de calitate, mi-au mărturisit deschis.

Recapitulăm.

Un canal, o lalea, o vacă. Vaci cu ugere lalea. Se mulg lalelele. Laptele curge pe canale. Marea e stropită cu lapte. Olandezii servesc. ! la micul dejun Marea Nordului, cu zahărul alături. Fazanii în pădurile-parcuri merg pe jos pe lîngă mașini. Le dă mîna. Apa nu știe dacă s-o ia la vale ori la deal. Căci nu e nici vale nici deal. Rinul șade-ri cumpănă. Trebuie să-l hotărască omul, cu pompa, să se verse-n mare. Ptiu ! bată-te să te bată de Rin, băut de cîteva țări ! Pășuni grase, cu garduri de apă. Și corăbii... Cîți nori pe cer, atîtea corăbii. O corabie, un nor... O rază, scăpînd printr-o crăpătură, dă peisajului brînci în pictura flamandă. După trei sute de ani vacile lui Cuyp sînt mai bălțate.

Iar mulgătoarea poartă pantaloni în loc de fustă largă. Și spune : „Stop pentru vite !”, oprind fluxul autoturismelor pe șoseaua asfaltată. Seara cetățenii se grăbesc să prindă ultimul canal, ca parizienii ultimul metrou.

Apoi : un surplus de păr. Plete, bărbi. Ce figuri copiate după Frans Hals î îndesați, cu vestă pe burtă, mustăți și perciuni. Amicul G., poet francez, etern adorator al Taliei (nu zeița, că n-am scris-o cu *th*), a sărutat un bărbat, travestit în fată. Din iuțea de gură și nebăgare de seamă. Stă și—și șterge, scîrbit, buzele de rujul de contrabandă. „Sois prudent, mon eher !” Altfel, femeile se deosebesc destul de bine.

Olanda stă ca un geamantan lângă Marea Nordului. Deschis. Face „hap” și mai înghite cîte-o halcă de fund de mare, în intervalul binecuvîntat dintre marea. Cerul crăpat — ca un cîmp, ori un crater, ars de secetă. Se cunoaște secretul drămuirii fiecărei raze. Totul e de piatră. Și n-au munți. Totul e *peste* mare. Și doar sînt sub nivelul ei. Galați, cultivă prundul mării, ca pe-o iubită. Li dau cîte-o floriceică, pînă-o cucesc. Li dau cîte-o floarea soarelui, cîte-un Van Gogh — și pun șaua pe ea. Lîngă Olanda, și marea are canale. Fiecare gînd e un început de dig. O vrabie, din cinci salturi, trece granița. Dar de ce s-o treacă ? Are ce ciuguli, slavă domnului. Nicăieri n-ai sentimentul că te sufoci — dimpotrivă, senzația de spațiu, vast. (Recitesc ce-am spus mai înainte, că mi se pare interesant. Vorbesc cu Unul). Un copil a scăpat jos o cheie. Cheia de la ugerul vacii. I se dă pe mîna de la vîrsta asta? Toți copiii cunosc, prin urmare, cifra seifului cu lapte.

Eu nu pot trăi prea mult în preajma mării: Nu știu de ce. Repulsie reciprocă, dar a mea e mai pornită. De aceea îi admir pe olandezi, c-au deschis frontul pentru desființarea, defrișarea ei. Simt apropierea furtunii c-o jumătate de zi înainte. îmi vîjje urechile, mi se urcă tensiunea ori scade, dracu s-o ia, curentul îmi injectează ochii. Aș fi bun de barometru în avion.

•— Stop ! Cros the cows.' Să le lăsăm să treacă, admirînd între timp tabloul care poartă acest nume.

Și Unul și aitul ?

Unul își ia notițe și altul fluieră în Olanda.

MARIN SORESCU

C r o n i c a l i t e r a r ă

ÎN ACORD ȘI DEZACORD CU ADRIAN PĂUNESCU

Adrian Păunescu prezintă cu ultimul său volum cazul paradoxal al unei reclame extrem de atașante atrăgând cititorul spre cartea de versuri prin mijloace care nu țin totdeauna de poezie. Problema care se pune este cu ce câștig pentru poezie în general și pentru creația poetului în particular. Mă întreb adică dacă, o dată captat, cititorul acesta se va simți ispitit să treacă dincolo de pricinile care l-au împins să caute cartea, sau — flatat că gusturile nu i-au fost infirmate — se mărginește să toarcă satisfăcut pe filele bucății care l-a atras de la bun început. Și care — nu e o surpriză pentru nimeni — e chiar *Repetabila povară*, melodramaticul și mult răspînditul poem, al cărui titlu a fost trecut și volumului. Că poetul însuși n-ar putea fi mulțumit cu această din urmă încheiere se deduce lesne din faptul că masivul său volum (198 de titluri !) sacrifică doar o mică parte pe altarul sentimentalității populiste {neschimbata în liniile ei esențiale de la romantici încoace), rezervînd cea mai întinsă parte unor sfere mai apropiate de nucleul poeziei, ceea ce nu le ferește automat de superficialitate și industriozitate.

Dar mai întîi să analizăm cauzele pentru care atît *Istoria unei secunde*, precedentul volum (1971), cît și *Repetabila povară* au căpătat atribute de *best-seller*, în timp ce *Fîntîna somnambidă* (1968), socotită de unii cea mai bună carte a poetului, se situa încă departe de favorurile popularității.

Mi se pare azi mai mult decît limpede că de la *Istoria unei secunde* încoace, în scrisul lui Adrian Păunescu s-au instalat o seamă de schimbări tinzînd la o regularizare a scrisului său, prin renunțarea la ceea ce aș numi suprarealismul păunescian, acea formă specială, foarte juvenilă, de dicteu tumultuos și aluvionar, în care cuvinte, vers, metafore arătau de departe a fi fost brutal dislocate. E și nu e o „cumințire” a poetului, pentru că semnul tutelar al acestor modificări e un discreționar veto opus soluțiilor arhipraoticate. Chiar și în punctele de subrelief Păunescu impune platitudinea *sa*, el ține să băltească pe baza unui proiect propriu de dispunere a apelor freactice. Dar tot inițiativei poetului îi aparține și gestul de a se „disciplina”, de a-și turna versul în niște tipare prestabilite, intuind probabil că numai așa își poate drena debitul, și poate da formă unei spontaneități divagante și labilității anevoie de fixat. Așa am asistat la „pașoptizarea”, într-un sens mai larg, a acestui scris (unele tentative sînt mai vechi). începînd de la teme și cadru pînă la tonalități și atitudine, așadar la fixarea unui tip de conglăsuire și „compătimitate” cu înaintașii, în care nevoia de celebrare și tonul imnic (*Nicolo, e Bălcescu, la gurile Dunării, A trecut azi-noapte, Domnii de-a pururi* etc.) acoperă doar o mică parte din

trebuințele poetului, atras mai ales de panoplia de arme — nu ncape vorbă — mai potrivită eu temperamentul său. Nimic din arsenalul acesta nu e desconsiderat : *fabula, parabola* — arme albe dar viclene, „*răsunetul*”, gen de buzdugan prin care se dă replica — aici mai puțin consonantă, mai adesea polemică —r unor „chemări” anterioare („Să ne mutăm în altă țară”, exasperatul și tragicul îndemn al lui Goga, devine la Păunescu plinul de certitudini răspuns „ne mutăm la noi la țară”), *satira* drastică (*Trădătorilor de țară*) și chiar pătimașa solidarizare ou cauze practice și imediate despre care tot ce e de spus e că sesizarea de jurnal, studiile prospective inițiate de ministerele de resort și hotărârile oficiale le apără parcă mai propriu decât proza versificată: „Mai sînt de-implinit și la capăt de dus/ Dorinți izvorînd din nevoi sociale.// Și una e-aceea că încă la sate/ Nu-i școala făcută cum e la oraș./ Că fiul țăranului, totuși nu poate/ Intra-n facultăți cu același curaj” (*Copiii de țărani*). înduioșarea și lacrimile sînt o armă nu mai puțin redutabilă a poezilor pașoptiști și romantici, echivalentă în urmări cu un bombardament de nuclee, încît nu-i de mirare că Adrian Păunescu recurge la serviciile ei. *Repetabila povară*, poemul cu acest titlu, e lucrul cel mai înduioșător care s-a scris la noi în ultimele decenii și el •intrece cu mult prin efecte forța de comoție pe care bănuim că a avut-o *Clinele soldatului*. Poemul ar vrea să fie o pledoarie pentru recunoștința filială, el este mai cu seamă o „plîngere”, o căinare a poetului în numele personajelor sale •— bătrînii părinți uitați de odrasle. Din păcate, și de astă dată amestecul de comizeratie („Ce părinți? Niște oameni, acolo, și ei./ Care știu dureros ce e suta de lei”; sau „Umiliți de nevoi și cu capul plecat,/ într-un biet orășel, într-o zare de sat”), culminînd cu fluturarea naivă a revanșei, în gustul romanului popular („Iar cîndva vom începe și noi a simți/ Că povară sîntem, pentru-ai noștri copii”...) situează bineintenționata inițiativă mult sub nivelul poeziei și al adevărurilor pe care arta le apără; și chiar sub nivelul tipurilor de relații pe care organismul social le instaurează cu tot mai multă autoritate. De altfel, „bietul orășel” și „zarea de sat” spun multe despre sociologia îndeajuns de simplificatoare a autorului, corespunzînd întru totul eticismului său suspinător.

Pînă la urmă, „pașoptizarea” nu s-a dovedit o experiență prea fertilă pentru condeiul lesne lunecător al poetului, atras ↪ în loc de a fi împiedicat —• pe panta redundanței și a jargonului jurnalistic, împotriva căroră se ridicase încă acum o sută de ani Titu> Maiorescu („Voi care cu o furie dementă/ Sfidînd istoria acestei țări”... ; sau : „Și orice vorbă e o tîflă/ insuportabilă, acum,/ cînd de sub fraze scoate fum/ o flacăra conspirativă” etc). Mai potrivită cu ingeniul poetului (imprevizibil, jucăuș-filologic, sarcastic, folosind tactic absurdul și grotescul) mi se pare o modalitate de parabolă modernă, practică mai ales în *Istoria unei secunde*, dar și în cîteva piese din ultimul volum. Originea mai depărtată a acestei poezii e satira argheziană, dar puncte mai directe de contact află ea în parabolele cetățenești ale lui Eugen Jebeleanu și Geo Dumitrescu. O simplificare salutară a arborescentelor s-a operat mai mult decât sigur în contact cu acești doi poeți, iar următoarea nimerită autocaracterizare se împărtășește chiar din austeritatea hiperbolică a reflecțiilor autorului lui *Hanibal* : „Prietenul meu mi-a spus/

fii atent, i'ii atent,/ în zadar vrei tu să scrii pasteluri,/ tu ești pierdut pentru gratuitate,/ tu vei spune cuvinte,/ și pe gură îți vor ieși amenințări,/ tu vei semăna grâu/ și boabele vor exploda ca niște grenade.// Am ieșit la semănat și cîmpul bubuia". (*Boabele ca niște grenade*). Și alte metafore vestesc vecinătatea stilului lui Jebeleanu, în care uneori termeni crezuți de neasociat fuzionează degajînd o energie cumplită : „Nu noi avem să spunem ce am. făcut în timpul/ Cînd călărîră plăpumi de fier acest pămînt". Un bun catalizator pentru darurile confratelui mai tînăr se dovedește mai ales sarcasmul jebeleanian, de care nu s-ar putea face abstracție în cazul unei imagini ca aceasta, în care poetul avertizator, așezat la răspîntiile lumii, urînd crima și pe făptași, urît de moarte, la rîndu-i, de aceștia, e înfățișat sugerîndu-le singur soluția stîrpirii sale : „De vreți să nu mai vadă, să nu spună,/ la poarta mumii puneți să aștepte/ jandarmii voștri cu ochire bună ;/ distrugeți frăgezimea primei trepte./ Altfel •— urlînd mărturisirea-i rece — / poetul prin țînutul crimei trece". (*Shakespeare*). în schimb, „moartea prin împăturire" a poetului, dintr-o altă parabolă, e o idee mai în spiritul lui Geo Dumitrescu la care absurdul, renunțînd la metale și mașinării, se combină mai bucuros cu cele domestice : „Poetul e un scutech pe-un leagăn, așteptînd,/ multe îi trec încețoșat prin cap,/ va fi condamnat la moarte prin împăturire./ și va fi împăturit și așezat într-un dulap". (*Moarte prin împăturire*). Dar indiferent de stimulii primiți (într-o poezie se insinuează ceva din vechiul Beniuc: „Știu, compatrioți, știu că sințeti copiii răbdării, / De două mii de ani așteptați. Și trebuie să mai așteptați./ Nu putem trăi cu bucurii provizorii", în altele, Geo Bogza), e sigur că prin Adrian Păunescu poezia cetățenească-patriotică, lirismul civic, care la adevăratul poet nu e o „specialitate", alături de alte „priceperi", ci un mod organic de a trăi poezia, un chip personal, d'necontrafăcut al gîndirii și temperamentului, cucerește valențe noi și se îmbogățește cu un energic instrument de expresie cu modulație și timbru inconfundabil. Dar unde și cu ce începe la Păunescu lirismul civic? Repet, tocmai pentru că nu e o „ramură de activitate" ci icoana unui mod de a fi liric, poezia lui Păunescu, ca și, de altfel, a întregii familii de poeți cu vocație politică, trebuie privită ca un fruct al individualității și primită — ca să spun așa — cu poet cu tot. (Ceea ce nu e, în toată cazurile, ușor.) Orgoliul, expansiunea egocentrică aparțin acestor poeți, așa cum întortocherile aparțin trompetei : fără ele, volumul și amplitudinea cântecului ar suferi. Susceptibilitățile le sînt nu mai puțin ascuțite, adevărate răni deschise, dar cum să aperi puritatea, onoarea, idealul desăvârșirii în absența acestor semnalizatori ultrasensibili? Limba șerpească nu e pe placul multora, dar ce satisfacție la lectura versurilor care incriminează abuzul, lașitatea, brutalitatea, ipocrizia ! Să nu i-o luăm așadar în nume de rău poetului de-a fi început cu o „declarație a drepturilor" sale de a risca (*Pe cont propriu* •—• *Istoria unei secunde*) și de a fi stăruit pe acest drum, punînd în apărarea poetului și a poeziei o ingeniozitate nici un moment slăbită și talentul de a sublinia cînd grav-patetic, cînd mai mult claunește dimensiunile obiectului unei străvechi și mereu reinnoite gilceve : „despre noi e vorba cînd e vorba despre.../ Despre noi e vorba, cînd e vorba despre... (...)// Pe nimeni nu-l doare cînd cade o piesă./ Cînd cade un cap, cînd cade un trunchi./

La noi se referă indicația expresă/ De a ne pătrunde, do idee, pînă la rărunchi". (*Bal mascat*). Sau : „Noi, cei bolnavi de dorul țării, încă-runțiți de-absența iernii,/ nebuni de suferința lumii, cu focuri sacre la călcie,/ Noi vinovații de lumină, noi, bocitorii, noi, eternii,/ de nu gladiatori, chiar clauni, la dinastiile de frîie,// noi, secretari de primărie, cu mari mustăți și cu șaretă,/ noi, nimeni ce-n nimicuri piere, nimicnicindu-se pe sine,/ a desprimăvărării lumii, noi sfîntă mafie secretă,/ lăptari ce umblă pe la oameni să vîndă infinitul bine"... (*Lăptarii de bine*). Un *Imn (Istoria unei secunde)* e chiar lauda demnității cîștigate și a răspunderilor decurgînd de aici, poziție incompatibilă cu plecaciunea și dresajul : „Ce este potrivit să facem,/ dacă în tot ce s-a ivit,/ capul gîndește, iar genunchiul/ nu ni se pleacă umilit ?// E de purtat o rădăcină/ pînă la starea ei de flori,/ n-o condamnați dacă arată/ pămînt și ghimpi, adeseori.// Cîntăm un cîntec cai-e spune/ sub colții fiarei și pe colți/ că nu, nu ni s-ia dat vreun ordin,/ să izbucnim în cîntec toți./ Capul gîndește. Plecaciunea/ am dezvățat-o de a fi/ N-avem ce face. sîntem teferi,/ n-avem ce face, sîntem vii". Dintre răspunderile acestea, una, pe care demodatul „secretar de primărie" Adrian Păunescu și-o simte foarte vie, e de a se socoti mesagerul și interpretul vechimii țării cu întocmirile ei țărănești, nu străine de durarea prin veacuri și, implicit, al valorilor pe care această civilizație săracă în spectaculos le-a ocrotit. Simbolul găsit de poet să exprime o rezistență îndîrjită, colțoasă, bănuitoare, pentru mulți inoportună, este agurida : „Colțoasă, rezistentă, făcută din sfială/ Și din întunecime, rău-gust și legămînt/ Pînă-ntr-o zi tîrzie, cînd însăși ea se scoală/ Și doar în preajma iernii se coace, protestînd.// >(.) Doar uneori e bine că tace și așteaptă ;/ Cînd trec furtuni sau grindini sau mană peste vii,/ Cînd cade strugurimea atît de grabnic coaptă,/ Se coace agurida în viile pustii". (*Se coace agurida*). Alt simbol încăpăținat al poetului, figurat în forme care de astă dată sugerează absența, apariția fantomală sau ieșirea treptată din raza vederii, este plugarul, în înfățișarea tradițională. Dacă pentru Arghezi, țărănul „de bronz", lîngă „vitele-i de piatră" era un simbol statuar stenic, dinamic, menit să sublinieze „îndreptățirea ramurei obscure" de a ieși impetuos la lumină, pentru Adrian Păunescu — primitor, altfel, de nu puține sugestii argheziene (mai ales în acest din urmă volum) — protagonistul parabolilor sale e unul care părăsește pe neobservate și cu totul nefestiv scena, iar valorile pe care acest anonim le apără și pe care le-ar vrea transmise apar în contexte stîngace, improprii, care riscă să nu mai fie luate de loc în seamă, întrucît, chiar dînd în brînci, „albina" lui Păunescu n-are parte, ca aceea a lui Arghezi (*Lumină, lină*), de un recviem recules ci de o escamotare, ceea ce explică tonul de dojana și avertisment al poetului : „După atîta ședere la lumină,/ să ne-ntrebăm, părinte al mîinii noastre drepte,/ de mai vedem albina care aduce miere,/ sau numai mierea însăși, eu midle-i de trepte" (*Albina*). *Miorița* e citită în același chip care o lipsește de fiorul tragic, împrumutîndu-i în schimb un neașteptat, ingenios exprimat sens polemic : „Pornim. Veniți. Norocul ne cheamă în Carpați./ E un cioban acolo care donează sînge.// E un cioban acolo cu oile-mpreună/ Și niște oi acolo care donează lînă/ Și niște oi ce pururi de el nu se dezbină/ Și doi ciobani acolo care donează vină" (*Donații la Miorița*). într-o altă

reprezentare, mai degrabă onirică, un țăran pătrunde cu plugul și boii în casa poetului și începe să are : „a început ca pe un câmp să are,/ serîșnind cu os și plug în alba piatră,/ casa părea că schiaună și latră,/ el parcă săvîrșea o-nmormîntare" (*Răscoala*). O adevărată înmormîntare nu mai puțin simbolică, e cea din *Țăranul stins*, cu un mort dus la groapă care înalță rîna din sicriu, închipuind parcă gestul semănătorului „Dar poate era numai vîntul puternic — explică poetul ciudata întîmplare — /din acea zi, vîntul ce vine și el/ atît de rar, pe aici, pe la noi,/ în ultima vreme,/ și nici aceasta nu ar fi prea puțin". Un poem dedicat lui Marin Preda (*Caii*) semnifică într-un fel și mai dramatic despărțirea de un mod de existență caduc, dar mod de existență înseamnă ființe, iar actul despărțirii se cheamă jertfire. A te despărți prea ușor, prea optimist, înseamnă a avea prea scurte rădăcini în realitatea pe care ambiționezi s-o transformi. Poetul, poezii — sub blestemul de a nu putea cînta nimic adine — în nici un caz n-ar putea face parte din această categorie. Nu e de aceea o pură întîmplare că „sfîntul Bartolomeu" al cailor a îndurerat atîtea inimi de poeți. Radicalismul viziunii, vecin nu o dată cu excesivul, atît de propriu lui Adrian Păunescu, e numai unul din aceste moduri hiperbolice ale jelierii : „Veniră caii să-ngenunche, înghenuncheară mari și triști,/ și învățînd atunci să scriem, îi contemplarăm optimiști,/ apoi pe ei ne iscălirăm, cu ascuțite toporiști.// Pedepsă astăzi înțeleasă : de dor ni se tocesc Carpații,/ și nu mai sînt copii pe uliți, acolo unde cai-nu sînt,/ și douăzeci de milioane visează-n fiecare noapte/ stafiile de cai cum ară absența vechiului pămînt".

S-a putut vedea și din cele spuse pînă aici că poezia lui Adrian Păunescu se împărtășește considerabil din existențial, mai mult: din vital. Muza sa cetățenească își află pricinile de poezie în țesuturile cele mai delicate ale organismului obștesc, de unde și abolirea idilei, floridică a straturilor subțiri. Riscul unei asemenea poezii e de a fi nu o dată unilaterală și — cum am spus — excesivă în silirea tuturor eumpelelor de a se apleca pentru poet. (Ar fi fost și greu de păstrat o măsură, căci, dacă pentru unele cauze poetul se dovedește surprinzător de bătrîn, pentru altele e încă prea tînăr). Dar tot aici sînt și biruințele lui, pentru că lirica angajată se face din optare ; nu optare politicoasă, decorativă, nivel la care nu s-ar putea produce decît efuzii versificate, ci orientarea și determinarea cursului unui întreg sistem de idee mito-poetică, asemenea unei uriașe tabere ce-și pune în mișcare și cele mai greoaie angrenaje. Urnirea acestor din urmă angrenaje mi se pare de altfel indispensabilă, fără de care simbolurile lui Păunescu, oricît de bine găsite, oricît de percutante, riscă să se consume în superficiale șarje călărețe, străine de o veritabilă înaintare. Să luăm, de pildă, poemul liminar al volumului, *Păsările surde*, lung, didactic, eminentemente prozaic, care, preluînd din *Descriptio Moldaviae* observația despre surzenia unui soi de păsări, ușor de vînat din această pricină, extinde auto-mat și demonstrativ situația la indivizi și popoare : „Nu, nu mai este vorba despre păsări,/ ci despre conștiința de a fi,/ a lumii omenestii care aude/ dar pare-adesea a nu auzi". Și stăruind pe această linie : „Să nu fim niște biete păsări surde/ luate-n rîs de-un cinic vînător,/ care apoi mai are și curajul/ de a descrie gustul cărnii lor". Lirismul militant,

fabula politică vehiculînd nu o dată tîlcuri la nivelul planetei, îşi recîştigă autoritatea ori de cîte ori, respingînd soluţia explicativului, Păunescu coboară adînc în lucruri, în lumea elementelor, lăsînd subînţelesurile să-şi caute singure drum. Umorul sarcastic mai mult decît gravitatea îl ajută, şi chiar comedia filologică : „Iată în curte doi cocoşi de fosfor,/ Unul la altul, ei mereu se strîmbă,/ Se scuipă între ei, aruncînd fosfor,/ fosforul dat, fosfor redat incumbă.// Cei doi cocoşi din cînd în cînd se-mpacă,/ Au şi făcut-o, spre exemplu ieri,/ Şi-atunci, se-mbrăţişează întru fosfor,/ Fac schimb de-ambasadori şi prizonieri.// Fosforul însă nu crede la fosfor" etc. (*Portret de început de veac*). Şi tot astfel, reprezentările umorului existenţial, anchetarea polemic-sarcastică a statutului ontologic şi social al omului sînt mai prospere la Păunescu decît produsele gravitaţiei metafizice. Pentru că, trebuie ştiut, o bună parte a ultimului volum, dacă nu cea mai întinsă, se constituie din filosofii, din alegorii şi parabole filosofice. În această privinţă, poetul se apropie uneori de Marin Sorescu, sau interpretează în felul lui obsesii care l-au lucrat (pe cînd era Ion) şi pe Ioan Alexandru. Ceea ce-l deosebeşte de confrăţii săi e accentul apăsător pus pe etic şi politic, privite într-o unitate de nedesfăcut. Angoasele lui Păunescu sînt sociale, justiţiare şi chiar... demografice : „trageţi vă rog această lungă şi umiltoare/ masă de cantină/ de sub cel care doarme pe ea,/ cu o exemplară omenie/ aşezaţi-l pe cel adormit într-un pat/ ori într-un tron./ Scuzaţi-vă dacă e cazul,/ bateţi mătăni dacă e cazul,/ dar eliberaţi masa că nu mai pot/ să ţin cu spatele uşa cantinei/ în faţa căreia s-au adunat/ celelalte/ cîteva milioane de oameni// căroră le e foame" (*Cu milă*). În viziunea lui Păunescu, ninsoarea e complicea crimei, pe semne cineva o convoacă spre a ascunde ceva : „pare că ninge pentru a acoperi ceva,/ şi ninge cît lucrarea nu este gata încă" (*E ceva de ascuns*); tot paradoxal-fabulistic se închipuie lumea animalelor, constituită după modelul societăţii umane, păzind nişte ierarhii de fier : cînd stăpînii coboară „să-şi ia caii legaţi de ulucă/ o, şi-a găsit fiecare// Calul călare pe cal,/ calul călare pe calul călare,/ calul călare pe calul călare pe cal,/ calul călare pe calul călare pe calul călare" (*Calul călare*).

Activismul acesta, mare producător de mituri şi alegorii polemice (a se vedea şi *Giordano Bruno fugînd din rug în rug*, *Coşmar cu o planetă de noroi*, *Nu, nu vin lupii*, *Vinovăţia*), nu acoperă însă — şi nici proporţiile uriaşe ale volumului n-ar fi îngăduit-o — întreg eîmpul sufletesc şi trebuinţele de spovedanie ale poetului. Am vorbit cu alt prilej de *vulnerare* ca probabil impuls de reacţii lirice pentru tînărul poet care, la vîrsta *Mieilor primi* şi a *Fîntîinii somnambule*, mai era Adrian Păunescu. Anxietăţile ce-i dădeau tîrcoale erau atunci ale sănătăţii orgolioase a acestui spirit. A acestei *naturi*. Poetul mai putea vorbi atunci de „modurile silei”, de „ora bivolară” de „văi vitale”, el implora „ruşine, dor şi frică” simţite ca săruri minerale de care organismul lui ducea lipsă, şi detesta cu oroare în propria-i anatomie „simţurile groase” şi „neîndurerarea”. Nimic din toate acestea în starea de acum a poetului, vulnerat de un ghimpe sau de ghimpi care nu mai sînt ai obsesiilor prospere, încît timbrul cunoaşte o înfrăgezire prin durere ori prin nostalgii cu nume sau fără nume. Cadrul acestor modificări e elegia, continent necunoscut pînă acum lui Păunescu, descoperit măcar în parte

sub călăuzirea discretă a lui Arghezi, și chiar o specie de meditație în care existențialul și vizionarul aspru se conjugă cu infinite candori : „Lumea visată vrea-va ceva să ne răspundă/ de când tot căutind-o ii punem întrebări,/ de noi e sprijinită, când naște tremurîndă,/ ca mînzul ce pe aer se reazimă, pe nări.//...// Dar, dacă vrei, bătrîne copil, să se consume/ tot ce e lume veche, spre ceea ce visezi,/ cu capul tău izbește în marile zăpezi,/ sub ele — fără grabă — zace visata lume.// Ia-ți trupul într-o mină, și ia-ți stătuta tîgvă,/ cu rîs cu tot, și sapă la dezgolirea ei,/ să fii de acea lume lipit ca o relicvă,/ să te desfaci asupra-i în sute de seînteii// Apoi, șira spinării poți iar să o deschei". (*Lumea visată*). Poetul cîntă șopîrlele, „stări ale ființei" sale și o lingoare necunoscută îl cercetează : „Mi-e dor de-un strigăt ce provoacă rouă/ în nori și o coboară pe pămînt,/ Din păsări soarele ia foc pe rînd,/ Clocînd cristalele pe-un cîmp de ouă.// Mi-e dor de-o streășină și de o coaită,/ orice simbol e împotriva mea,/ Vreau să mă laie uneori o stea,/ Vreau să miros a dulce tămîioasă" (*Șopîrle*). înscrierea prin progenitură în lanțul generațiilor alertează —• ca și în *De-a v-ați ascuns...* — spiritul poetului cu grele neliniști, conferind totodată unei mai vechi teme cam cerebrale și țanțoșe a poetului dimensiunea urnilității și un tragic mai autentic : „Cei doi copii mărunți ca două unghii/ care abia de ne ating genunchii ;// Ei parcă sînt mereu într-un înec/ lăptoși și galeși mai departe trec.// O, cum s-au desfăcut ca două brazde/ din haosul îmbrățișării noastre.//...// Și-abia acum cînd știu, abia acum,/ cînd ei ne-ntreabă ce e rău și bun,// abia acum noi știm că e zadarnic,/ că doliul decît albul e mai harnic.// în noaptea bucuriei lor de orbi,/ noi să ne stingem blînd ca niște lămpi". (*incolo, ce?*). Nu peste tot însă Thanatos, cum nici Eros (deficitar în cîteva inițiative, în special în lunga *Spovedanie* păcătuind printr-o neprelucrată sinceritate) și nici ceilalți patroni inspiratori ai poetului produc asemenea strînse întrețeseri între artă și emoție. Eugen Barbu e mai critic decît pare atunci cînd în prima parte a serialului său din *Luceafărul* despre *Repetabila povară* scrie : „el [Adrian Păunescu] apare ca un poet-fuzee, care naște poem din poem, cum ai aprinde o țigară de la alta. Inspirația lui zboară în stoluri, într-o tendință de a epuiza o temă, după care este reluată o alta, tocată în bucăți, mai lungi sau mai scurte, pînă nu se mai poate spune nimic în plus". E de reținut în tot cazul din polivalenta metaforă a lui Eugen Barbu că volumele de versuri se pot agrega și altfel, bunăoară mai aproape de modelul — el însuși ambițios, suficient de generos — oferit de biblica arcă.

CORNEL REGMAN

C ă p | i l O a m e n i l F a p t e

• ÎNTRE DOCUMENT ȘI MISTERUL OPEREI. — A citi biografia unui mare scriitor a cărui operă o știi aproape în întregime pe de rost echivalează cu a te reîntoarce pe cărări necunoscute către un loc de multă vreme familiar. Surpriza poate fi prezentă, aceleași elemente pot căpăta valori inedite. Ceea ce se modifică este nu neapărat amplitudinea unghiului de perspectivă, ci, de bună seamă, inserția lui în peisaj. Poezia lui Ion Barbu deține un loc paradoxal în viața poetului. Pe de o parte, ea nu este pasiunea unică a acestei vieți, ci numai unul din polii ei supremi, celălalt fiind, cum se știe, vocația matematică. Pe de altă parte, avînd după cum o mărturisește singur Poetul, un punct de origine mai mult sau mai puțin incidental (revanșa jurată lui Vianu pentru o ironie a sa camaraderească și liceală), și deși detaliul biografic pare să constituie adeseori mobilul substanțial al poemelor (In *După melci*, *In Memoriam* etc. incidentalitatea este chiar vizibilă și exteroară), totuși nimic nu ne apare ca mai definitiv desprins de legăturile „contingenței” decît Verbul barbian.

Poziția puternic paradoxală a acestei poezii ciudate, raporturile ei evidente, uneori, cu detalii concrete din biografia autorului, dar, în același timp, transcenderea absolută a datului imediat de „viață” și constituirea sa într-un orizont de „curății și semne”, incoruptibil și neperisabil, este unul din aspectele ei cele mai impresionante. Autorul era foarte convins de organicitatea și necontradicția acestei situații-paradox și pe deplin conștient că poezia sa este în același timp „ocazională” și transcendentă, incidentală și, totodată, deasupra oricărei accidente. „In acest sens — mărturisește Ion Barbu în 1927 — Poezia Uvedenrode o consider ca o extremală a producției mele. scrisă sub obsesia unei clarități iraționale, deși la bază stă o experiență personală : as putea zice : o poezie ocazională” (subl noastră).

Cartea Doamnei Gerda Barbilian, *Ion Jarbu — Amintiri*, este un demers de

raportare și determinare a omului Ion Barbu, *din interior*. Cheia „cămărilor” psihologice ale poetului are în persoana Gerdei Barbilian un interpret nu numai verificat de destin, ci și de o mare finețe și modestie. Autoarea a știut să se estompeze inteligent și să lase umbrei genului spațialitatea necesară ca să se re-desfășoare.

Tehnica, singura care putea să convină atât subiectului cît și naturii materialului, era *montajul* și, din instinct, sau poate deliberat, Gerda Barbilian pe aceasta a ales-o. Astfel cartea s-a constituit ca un corp sau ansamblu în care intervenția exterior subiectivă a alcătuitoarei a rămas, în însuși interesul lucrării, minimă ; în schimb, a presupus un hotărît și determinat travaliu de „asamblare” obiectivă a datelor, scrisorilor, amintirilor, documentelor, mărturiilor și elementelor de „atmosferă”. Dacă equăm datul de viață brut cu o secvență filmică și *opera*, *cuvintele*, arta Poetului (așa cum apare ea din producția poetică, articole și scrisori), cu *ansamblul de sunete*, replici, muzică, efecte de sunet, care însoțesc imaginile unui film, realizăm mai exact natura efortului depus de autoare : Ide selectare a secvențelor, de determinare a ordinii și lungimii lor definitive, a raportului lor cu *coloana sonoră*. Cele două procese, pe rînd, paralele, decurgînd unul din celălalt, sau, dimpotrivă, independente : *biografia* și *opera* sînt întuite ca decurgînd uneori cu frecvențe vecine sau chiar „în fază”. E o întreprindere ce s-ar dovedi riscantă dacă doamna Barbilian ar fi accentuat sau încercat să impună unele „corespondențe”, dar ea n-a făcut-o și astfel, cititorilor înșiși și, mai apoi exeget lor latitudinea de interpretare le rămîne intactă. Ei înșiși, de pildă, vor medita (autoarea nu face, parcă, nicăieri o atare apropiere) dacă formula El-Gahel (din finalul maiestuoasei poeme *Înceiere*) cuprinde un înțeles simbolic secular sau este, pur și simplu, anagrama unui nume feminin (a cărui amintire l-a obsadat pe poet), „neclătinatul idol”, petrecut în „țara lui

norvegă" de „lamele limpezi" ale unei sacre geometrii interioare. Felul obiectiv în care Gerda Barbilian ne comunică episodul Helga nu deschide o ipoteză, dar posibilitatea unei atari conexiuni se poate naște. În urma unor clarificări de ordinul biografiei, se poate, credem, întui mai exact nu valoarea intrinsecă (aceasta este, hotărît, deasupra oricărei raportări biografice), cît „background"-ul unor poeme. Stâlpenii, figura unchiului Sache Șoiculescu, de pildă, devin imagini complementare pentru a întui resorturile gingașe care au putut naște un poem ca *După melci*, iar *In Memoriam* (nu înțelegeau oare vrăjitorii și poeții antici și limba necuvîntătoarelor?) se raportează și ea la un eveniment precis din viața poetului.

Personal, n-am știut pînă azi de perioada aceluia „descensus ad inferos" din anul 1924, pe care, mai târziu, poetul îl numește în termeni nervalieni vremea „cînd «pour une fois, vainquer» străbătusem Acheronul", dar dacă nu mă înșel, perioada ermetică se înscrie după această dată, și „boala" din 1924 e poate un moment crucial de criză adînea în conștiința poetului. Mărturia Gerdei Barbilian e, în acest sens, intrucîtva posterioară evenimentului: sosirea ei în țară se petrece la cîteva luni după „criză" (în plus, nimic nu e mai intranslatabil în cuvinte decît infernul unor asemenea stări discordante); totuși rămîne cea mai precisă și exactă mărturie despre un eveniment interior, poate, deosebit de important.

Cartea Gerdei Barbilian face ca poezia lui Ion Barbu să ne apară aidoma unei case somptuoase la care am sosi de fiecare dată pe drumul principal, nu însă și pe cărarea dinspre pădure. Castelul ne rămîne cu atît mai misterios cu cît îi întrezărim și ungherele de taină. „Pece-tea" acestor taine nu se desface prin această schimbare de perspectivă ci, dimpotrivă, capătă valențe noi.

CEZAR BALTAG

• ION BARBU PENTRU ȘCOLARI ! ->
Poetul și criticul Marin Mincu a publicat de curînd în colecția *Lyceum* o antologie din poezia lui Ion Barbu, însoțită de un tabel cronologic, prefață și comentarii. Într-o notă explicativă finală autorul încearcă să prevină eventuale obiecții, atrăgînd atenția asupra caracterului special al colecției: „Această «descriere» este prima cuprîndere (ceva mai explicită din necesități didactice, de aceea

mai puțin apropiată de axul interior al poeticei barbiene)...". Și, puțin mai departe: „Dacă prin comentariul nostru am trădat uneori lirismul lui Ion Barbu, considerăm că acesta era drumul de urmat spre supunerea hermetismului său de fond" (pag. 145—146).

Cît de explicită este „descrierea" sa pentru a fi accesibilă categoriei de cititori căreia se adresează și deci pentru ca dezideratul colecției să fie realizat, rămîne de văzut. E îndoielnic, totuși, că lucrurile stau așa sub acest aspect.

Aflat în situația de a împăca cerințele didactice ale colecției cu exigențele unei interpretări în spiritul „hermetismului de fond" al creației lui Ion Barbu, autorul a trădat de fapt, fără să vrea, și nu de puține ori, și unele și altele. Așa se „explică" poate faptul că adesea comentariul său este un amestec de truisme și observații de amănunt foarte interesante, de biografie și psihologie a poetului cu sensurile presupuse ale poeziei, de comode interpretări ad litteram (ca în notele la *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Riga Crypto și Iapona Enigel* etc.) și efortul de a înțelege și sugera semnificațiile simbolice sau abstracte. Hermetismul, teoretic recunoscut ca atare, este în realitate simplificat și redus la un fel de dificultate formală, iar spiritualitatea creației înlocuită de multe ori, tot din motive așa zicînd didactice, cu un substitut „inutil". „Increatul" de ex., care l-a preocupat și pe Tudor Vianu în studiul său despre poet, însă într-un sens mai înalt și mai abstract, este identificat pedagogic cu interregnurile, cu germenii, adică de fapt cu „creatul". Ion Barbu devine astfel (și nu doar la modul figurat), cel puțin prin o parte a operei lui, un poet al existențelor embrionare, pregerminative, cantonat într-o poezie „de cunoaștere", „afirmînd în permanență umanitatea plenară și terestră", ca treaptă supremă a lirismului său, și așa mai departe.

Antologia însăși pare curioasă și neferică, nu atît prin faptul că din prima perioadă reține patru poezii, în timp ce din ciclul „Joc secund" doar două, ci prin ordinea cu totul arbitrară în care sînt distribuite în sumar, adică prin interpolarea celor patru bucăți între celelalte, ceea ce nu corespunde nici, cronologic, elaborării lor, nici organizării pe cicluri dată de poet.

Prin selecția ca și prin distribuția în sumarul antologiei a poeziilor, se pare că autorul a urmărit să demonstreze o presupusă opțiune a poetului pentru unirea intelectului cu afectul. În comenta-

rdile la poezia *Isarlik* Marin Mincu spune între altele : „Acest Isarlik («lumea lui Anton Pann») înseamnă un ultim Eldorado liric ! De la dionysiacul degradant al primei faze lirice, trecînd prin abstracțiile etapei hermetice, nesatisfăcătoare ca experiență lirică, biografia interioară a poetului traversează o ipostază -estetică de contopire solară a simțurilor cu intelectul, într-un echilibru vital perfect, nealterat de nici o teamă metafizică" (pag. 106).

Admițînd formal că sensul ciclului „balcanic" este cel dorit de exeget, trebuie precizat că biografia interioară a poetului a traversat *mai întîi* ipostaza din *Isarlik* și *apoi* pe aceea, „nesatisfăcătoare" a „etapei hermetice". Răsturnarea acestei situații elementare pune din capul locului demonstrația sub semnul unor premise artificiale.

Unul din argumentele, de asemenea exterioare, ale demonstrației lui Marin Mincu (dar și a altor comentatori) este faptul că în economia volumului său Ion Barbu ar fi plasat ciclul *Isarlik-u\ui* la sfîrșit, ca ultimă opțiune lirică a sa. Dar și aici se omite un lucru elementar, anume că toate cele trei cicluri sînt așezate sub principiul dominant și unificator al „jocului secund", deci al ciclului „hermetic", indicat atît în titlu cît și în bucată „programatică" a volumului.

Prin această demonstrație (mai puțin prin comentariile de amănunt, unde, cum am spus, autorul face adesea observații foarte interesante, cum sînt acelea la poeziile *Uvedenrode* sau *Cînd va veni declinul*, unde el pleacă de la indicațiile lui Tudor Vianu), Marin Mincu a făcut concesiile nu numai unei anumite mentalități provinciale cu care a fost întîmpinată, de către unii comentatori, poezia lui Ion Barbu, dar și unor prejudecăți mai vechi și mai noi derivînd din statutul de matematician al poetului. Prin ideea contopirii intelectului cu afectul el perpetuează de fapt o „teză" școlărească dintr-o lucrare apărută în 1968 care se voia „scientistă". Autorul acelei lucrări vorbea și el de „realizarea misticei «nunți» a intelectului și _sensibilității" în poezia lui Ion Barbu și încerca să construiască în acest sens o demonstrație schematică, mai mult sau mai puțin logică.

Marin Mincu surprinde de multe ori prin enormitatea unor afirmații, ca atunci cînd vorbește de „temperamentul asiatic al poetului Ion Barbu", care „programatic se va îndrepta spre mirifica lume orientală" și mai ales cînd susține „negarea fundamentală a Occidentului" de către poet (pag. 14 și 85). încă nu s-a înțeles faptul, de asemenea elementar, că

poezia lui Ion Barbu nu poate fi judecată cu atari coordonate și repere geografice, după cum nu poate fi judecată în termeni de psihologie sau de biografie.

Mai profitabil ar fi fost, pentru realizarea dezideratului didactic pe care și-l propune colecția, dacă autorul antologiei s-ar fi mulțumit cu comentariile explicative, ca primă inițiere în poezia lui Ion Barbu, decît să ambiționeze o interpretare care, pornind pedagogic de la premise mai mult exterioare și artificiale, ajunge să „trădeze" lirismul poetului, cum concede autocritic Marin Mincu însuși. Așa, cu observații de cele mai multe ori convingătoare și interesante, el creează poetului o imagine forțată, de laborator.

M. NIȚESCU

• DE LA REPORTAJ LA FICȚIUNE. — „Cartea se dedică celor care au sfidat moartea, murind sau trăind, pînă au ajuns pe nisipul alb al victoriei" — avertizează simplu și frumos autorul într-un preambul, reluat, de altfel, și pe pagina a IV-a a volumului. Și într-adevăr, *Marșul alb* (roman, Albatros, 1975) este un reportaj al luptelor duse pe frontul antihitlerist de către un grup de tineri voluntari din zona Brașovului, un jurnal de front deci, împletit cu un alt reportaj al unei călătorii făcute ulterior, după aproape 30 de ani, de la Brașov în munții Cehoslovaciei, pentru revederea unor locuri încărcate de memorie. Faptele în sine emoționează prin simplitatea și firescul lor : la chemarea partidului și a U.T.C.-ului, numeroși tineri din regiunea Brașovului se înrolează voluntari pentru a lupta — în virtutea imperativului „Totul pentru front, totul pentru victorie" — pînă la înfrîngerea definitivă a fascismului ; unii sînt respinși de comisia medicală, dar se urcă totuși în tren împreună cu ceilalți și, acceptați, pînă la urmă, săvîrșesc minuni de vitejie. Entuziasmul, perseverența și spiritul lor de sacrificiu, stoicismul cu care îndură oboseala aceluia dur „marș alb" amintesc ceva din tenacitatea Ecaterinei Teodorescu. Dar scriitorul nu reliefează, nu statuează într-o efigie de granit (și avea posibilitatea s-o facă) acest puternic sentiment, cu ample rezonanțe în istorie, al sacrificiului suprem pentru un nobil ideal național, Pop Simion. Vrea să dea complexitate psihico-filosofică volumului său, vrea adică „să dea glas" „nu atît faptelor-amintiri, nu atît istoriei propriuzise, cît sentimentelor, energiei secrete

care a alimentat marșul nostru alb, flăcării pure care a ars nestinsă de-a lungul celor o sută de zile", și, în acest sens, el relativizează, amestecă și estompează, literaturizează, obnubilind adesea perspectivele pînă la abstruzitate. Personajele sale, de pildă, nu poartă nume obișnuite, ci nume-simbol, pe cît de căutate, pe atît de puțin sugestive : Studentul, Țară, Alcupita, Băiatul-cu-porumbel, Hallo-Hallo, Crocodilul, Hedy-Grasa etc. Capitolele cărții au cîteodată titluri de un senzațional prea ieftin : „Pusta, ca o bivoliță”, „Bou-vagonul”, „Hai la București ca să trăiești”, „Faust-patroanele”, „Șapca de boss”. Scriitorul vrea să facă literatură — își și subintitulează cartea „roman” — dar fraza și cuvîntul său nu se lasă prea ușor strunite și, în superbul lor galop, îi joacă multe feste : într-o singură pagină (59) se întîlnesc aceste patru cuvinte de o aglutinare cam grațuită : „alunecos-artificială”, „dulce-amărui”, „greu-greuț”, „bascul-plăcintă”. De altfel, pe parcursul întregului volum apar unele construcții cam siluite, unele cacofonii („convocă careul”, p. 215), unele neologisme sau expresii „intelectuale”, cam abuziv sau impropriu folosite („bruscamente”, „atît de abominabil”, „greață acută”, „practici hipocratice” — la bietul veterinar Țară etc), unele sintagme sînt sudate destui de aproximativ : „bănuia-ghicea-simțea”, „alergat-gonit”, „risul-plînsul”, „trudit-muncit”, „oglindă-scroafă”, „roșu-verde-negru” ș.a. Limbajul bolovănosului, teluricului Țară este evocat prin apeluri la neologisme plasate adesea lingă cea mai neaoșă expresie : „ce afirmă pățitul”, „o falie de stincă”, „amănunte pe care Țară le fixase în memorie le evoca cu patimă și lux de amănunte”; Lena, o fată de la munte, era „vrăjită” de „trăsăturile aspre, virile ale lui Țară, iar el bănuia-ghicea-simțea” că ea „îl oblojește cu frenezie” : același Țară vorbește „înțeleplește”, „ca din amidon”, are o „dalbă cogitare” ; „bățos, același Țară cîntă un cîntec oopular cu o „voce înaltă, bariională”. Iată, apoi, și o senzație receptată de Alcupita : „In calea lui Alcupita apăru un peisaj dezolant, vast teritoriu, unde geometria lemnelor era inexistentă, totul era un haos și o răvășeală înspăimîntătoare”. Cele două imagini infernale, de toropeală și buimăceală bahică, de beție adică și orbecăire hidoasă în fața oglinzilor, imagini cercetate și analizate îndelung la microscop, cu care se deschide și se sfîrșește acest „roman” al unei memorii monstruoase, terifiante, nu-i aduc profunzimea psihologică, arta polifonică

scontată, ci o mare doză de prolixitate și modernism obscur, de suprafață.

Refuzînd simplitatea emoționantă a reportajului, notația de jurnal, Pop Simion se aruncă voluptuos în viitoarea ficțiunii, însă întreg eroismul simplu al combatanților se pulverizează în futele „analize”. Mai interesant artisticeste rămîne Țară prin noaptea de orgie (amintind de Che Andrei al lui Fănuș Neagu) petrecută în castelul Puchlovice, sau în paginile redînd foamea și setea îndurate de erou în zilele de captivitate (în podul unui grajd,) sau, în sfîrșit, visul de a se vedea primar în satul lui.

FANUȘ BĂILEȘTEANU

• AMINTIRILE LUI ONISIFOR Ghibu. — Remarcabila carte postumă — prima dintre postume — a lui Onisifor Ghibu *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* (Dacia, 1974), este un veritabil act de cultură ; prin conținutul ideatic și valoric, prin diversitatea implicațiilor în toate domeniile de manifestare ale spiritului românesc în momente decisive ale devenirii sale istorice, prin orizonturile pe care le deschide cetitorului de azi, prin stilul de luptă și gîndire al autorului ei.

Cartea cucerește prin franchețea și sinceritatea părerilor oamenilor care se întîlnesc, prin vivacitatea dialogului ; convinge și creează tensiunea dialectică a unei competiții intelectuale de cel mai înalt nivel. Faptul nu este de mirare, pentru că evocările, amintirile, mărturisirile, întretăierile de temperamente și mentalități, interferențele de puncte de vedere și atitudini, analogiile și ciocnirile de idei au loc între personalități de întîia mînă. George Coșbuc, Octavian Goga, Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu, Vasile Pârvan și Lucian Blaga, personajele cărții, sînt — fiecare în parte și toți laolaltă — splendide ipostaze creatoare ale spiritualității românești, urmărite de cel de-al șaptelea personaj, Onisifor Ghibu, în marea epopee a luptei pentru unitatea națională a românilor, ceea ce dă densitate de gîndire, relief existențial și veridicitate deplină cărții.

Dincolo de datele și experiențele subiective, veridicitatea celor susținute în *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* este dictată de profunda seriozitate — de totala răspundere istorică — a luptei în care au fost angajați eroii cărții. Prin asemenea momente decisive a trecut poporul român între anii 1914—

1919, interval în care se petrec cele mai importante evenimente la care participă protagoniștii cărții lui Ghibu. Străduințele, frământările, luptele, aspirațiile, idealul lor de viață, idealul de viață al unei generații, conștientă de rosturile și chemarea ei, au fost încununuate de succes prin crearea statului național al Românilor.

Privind lucrurile din această perspectivă, *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut*, ne apare ca o carte a ctitoriei întregite. Cărturarii de înaltă ținută civică — a căror activitate constituie cuprinsul cărții — sînt ctitori de țară, după ce fiecare, în sfera lui de creativitate, a fost ctitor de grai și poezie românească, mari savanți în domeniul istoriei, limbii și al filosofiei. Accentele de veridicitate ale amintirilor lui Onisifor Ghibu le-am putut verifica personal prin faptul că eu însumi am avut norocul să cunosc pe patru din protagoniști: Octavian Goga, Nicolae Iorga, Sextil Pușcariu și Lucian Blaga. Cît privește pe Onisifor Ghibu, l-am avut profesor și mai apoi prieten în momente dramatice, în zilele cutremurătoarelor manifestații de protest împotriva odiosului arbitraj de la Viena, în Clujul sfîrșitului de august și începutului de septembrie 1940.

O altă temă centrală a cărții lui Onisifor Ghibu este întemeierea Universității din Cluj-Napoca, la realizarea căreia fostul nostru profesor de pedagogie a avut un rol de primă importanță. Onisifor Ghibu și-a dat cu acest prilej întreaga măsură a talentului său organizatoric, întreaga sa capacitate de muncă, și-au spus cuvîntul în această împrejurare experiența sa de om de școală, concepția de intelectual cu orizonturi europene, patriotismul său înflăcărat. În împrejurările istorice date, Onisifor Ghibu a trebuit să învingă timiditățile, lașitățile, scepticismele și complexe altele, dintre care unii cu funcții de răspundere mai mari decît ale sale. În această luptă organizatorul și înainte-văzătorul a fost ajutat de cercetătorul harnic cu o întinsă cunoaștere a istoriei, cunoștințele lui temeinice despre trecutul și virtuțile de afirmare ale românilor din vatra Transilvaniei i-au susținut eforturile și i-au luminat încrederea în viitor.

Fără îndoială, cartea *Amintiri despre oameni pe care i-am cunoscut* poate stîrni și nedumeriri, uneori îndoieli și semne de întrebare. Nu e mai puțin adevărat însă că ea este o prețioasă contribuție la cunoașterea unui moment esențial din istoria poporului nostru.

GRIGORE POPA

• DAN DEȘLIU. — Despre Dan Deșliu au scris mulți; unii, foarte rău, și mă întreb: pe bună dreptate?; alții, adueîndu-i cununi de laude, și mă întreb: erau sinceri? — iar astăzi, iată, mă simt îndemnat să chem și eu amăgirea.

L-am întîlnit pe Deșliu după ce-l citisem. Și l-am iubit, fiindcă el era atunci: „Lîngă hotarele de iască/ în teritoriul interzis/ pe care-n febre mari de vis/ se-ntîmplă să-l întrezărească/ cei ce-au iubit ori au ucis/ pîndește/ știu/ pe-ocură mască/ privirea ta neomenească/ de mărăgună și lapis...”

Dar, brutal ca toți adolescenții, i-am spus, după ce mă pusesem la adăpost (îi spuneam dumneavoastră): nu trebuia să scrieți multe din versurile pe care le-ați scris. Și pe la 30 de ani (Cocteau pe care nu-l admir nici măcar ca desenator zicea că „am 30 de ani, stau călare pe creasta vîrstei mele”), cînd mi-a cîntat un cocoș nespălat cu boabe de rouă și o bufniță botezată pe mormîntul altuia, i-am zis iar: „Dane, cred numai în poeziile tale de dragoste”. L-a durut, mi-a purtat dușmănie, iar eu am vrut să-mi rup buzele, pentru că gura care știe să se întîlnească fericit cu vinul, trebuie să fie cuviincioasă. Mai ales că-l văzusem mergînd în genunchi pentru o fată pe o distanță ce-ar trebui declarată probă olimpică. Ne facem prea pușini prieteni în tinerețe ca să ne permitem să pierdem fie chiar și un dușman atunci cînd ne colindă cu bocanci carzoni singurătatea: „Minuni, minuni, minuni, minuni.../ O, ce minuni trăiesc de la un timp! / E cineva care poate prefăce/ în fiere — fiecă gură de aer./ Paharul colcăie de limbi de șarpe./ Subșiri, șuierătoare limbi de șarpe.../ în orice strop — doi iriși inocenți,/ doi ochi de fiară, tristă, două stele/ ce-au explodat în altă galaxie,/ mortale, pe pămînt, doar pentru mine./Minuni, minuni...”

Azi, împreună cu mulți colegi de generație, zic: e bine, e foarte bine că Dan Deșliu și nu altul a scris poemele *Lazăr de la Rusca* sau *Minerii din Maramureș*. Alții, pot să jur, le-ar fi dărimat definitiv. Și pe urmă, foarte pușini sau poate nici unul dintre ei (pentru această barbarie pot fi oricînd pedepsit) n-ar mai fi izbutit să păstreze credința în cărările muntelui pierdut.

Eu cu Deșliu ne-am certat pe viață de vreo douăzeci de ori. Dar, punînd mîna de la mîna, am luat sifoane, zăpadă, vin și multă tristețe și ne-am împăcat. Cîtînd din Gorki ca doi vagabonzi neîmplîniți — Celcaș, de bună seamă — am

plîns și ne-am spart toarcă (și vîsla era pulpă de muiere!) sub vapoarele scufundate în butoaie cu rom. „Undeva către nord/ într-o zonă incertă,/ e insula Dikson,/ pe un meridian paralel cu uitarea,/ sub steaua polară./ Rocă neagră/ Sub neaua de-o paloare mortală/ scinteind melancolic,/ ochi de sloiuri albastre/ în care-a-mpietrit/ marea de miază-noapte...”

Odată am mîncat, noaptea, o piine cu un milițian. Ce pramatie de om și sergentu-ăla! Avea în buzunar o ceapă și niște sare și, la despărțire, ne-a zis: „măi tovarăși, mergeți și vă culcați, pe cuvînt de onoare că sînteți în stare de ebrietate”. Cîte pogoane de coajă de piine am înghițit noi doi fără să știm că la mijloc stă ascuns adevărul griului! Sînge de voinici, ne-am plesnit și-n fața lumii. Cu gura, se-nțelege, dar era mai bine s-o fi făcut cu pumnii, fiindcă amîndoi am călcat pe cite-un șarpe — eu, în drumul ce duce la Brăila, el, în cetatea de pe aer legată cu patru șiruri de covrigi de schelele Galaților — și amîndoi ne-am vindecat otrăvind șerpui în jurături.

Intre mine și Deșliu se va afla mereu un măgar bun de biciuit, iar în pielea măgarului...

Ei, de cîte ori nu ne-am culcat noi cu capul pe un pepene și ne-am trezit cu picioarele îngropate într-un pui de pupăză! Dar nu face nimic, pentru că noi știm că: „...Beteală ca părul porumbului/ pomul purta și mijea/ steaua păstorilor prin pletele sale/ și pasărea-liră duios delira/ printre pașnice păsări-podoabă/ de zahăr de nea/ pitulate-n frunzare/ și-o doină de ducă zicea/ pomul/ de aur dînd să zboare/ cu ceața/ cu tihna/ cu tristia mea.”

FANUȘ NEAGU

• CRITICUL ÎN FAȚA CRITICII. — După o pauză editorială de cinci r. ni (volumul de debut, *Generație și creație*, a apărut în 1969), Mircea Martin revine cu o „primă parte — ilustrativă” a unei „încercări mai ample asupra criticii europene moderne”. În felul acesta autorul s-a „reprofilat”, trecînd de la activitatea de cronicar la cea de exeget al ideilor despre critică, într-o perspectivă istorică. Lucrarea e însă mai puțin sistematică decît ar putea fi (o simplă privire asupra cuprinsului ne arată că „schema unei istorii a criticii franceze de la Sainte-Beuve pînă în zilele noastre”, amintită în „Argumentul” inițial, e plină de go-

luri). Plin de scepticism în ceea ce privește abordarea scientizantă a domeniului său, acea „inteligentă rece, aproape tehnică, jubilin'd cu naivă siguranță în scheme și cifre”, Mircea Martin se străduiește a formula temeiurile criticii ca o simplă experiență de lectură, dintr-un unghi evident simpatetic. Fapt pe care-l mărturisește fără ocol: „Unitatea cărții nu trebuie căutată în egalitatea tratării și, cu atît mai puțin, în nivelul organizatoric al pretextelor ei, ci, eventual, în ceea ce dialogul angajat cu fiecare personalitate în parte scoate ca numitor comun pentru însăși definiția actului critic. Volumul capătă astfel mai puțin sensul unei expresii sistematic-obiective, cît al unui jurnal, explorare, deci, a unor zone intime, într-o ordonare „capricioasă” în pofida aparatului istoric, într-o larghețe melancolică a consemnării diversității derutante a faptelor pe care obligația „pozitivă” n-o poate consola. Mircea Martin se urmărește în pagina critică străină ca într-o oglindă. Nu neapărat cu satisfacție, ci cu ochiul extatic-febril al cunoașterii. Narcisismul e transfigurat prin tensiunea introspecției. Persoana criticului, constituind „miza” principală, aspiră cu toate acestea la indiferență de sine, la simpla transparență prin care flo-tează principiile. Nu altceva e sensibilitatea sa de „receptor” al operelor critice decît un mediti în care se poate perpetua existența unor forme de viață rare, amenințate de dispariție. Departe de a fi un exultant al propriilor virtuți literare (asupra cărora e, de altfel, pe deplin conștient), criticul aplică un „sistem de protecție” unor formule organice. Luîndu-și pulsul, n-o face din ipohondrie, ci pentru a studia generalitatea condiției fiziologice. Din considerațiile sale asupra unor personalități ale criticii, putem așa-dar extrage notele unui autoportret care e totodată planșă de antropologie, fixînd profilul „rasei” critice, în pericol de a-și pierde specificul. Iată modestia orgolioasă a lui Sainte-Beuve, atît de orgolioasă încît ideea exprimării directe e paralizantă: „El seamănă cu acei pictori de altădată al căror chip” îl regăsim mai expresiv în planul secund al cîte unui tablou închinat altora decît în autoportretul anume izolat și idealizat.” Starea criticii nu e atît identificarea (implicînd o stagnare), ci cursivitatea, itinerariul de „rîu unduitor”: „Nu întîmplător, Sainte-Beuve adoptă în legătură cu critica sa un termen de organicitate dinamică — metamorfoză: «Critica este pentru mine o metamorfoză: încerc să dispar în personajul pe care-l reproduc. Mă deprind

cu el chiar prin stil, îi împrumut și îi îmbrac vorbirea...»" Mecanismul „metamorfozării” sainte-beuviene constituie o disponibilitate intelectuală ingenuu-perversă: „Se poate spune despre Sainte-Beuve că a devenit romantic prin curiozitate.” Intre „transparența” și „opacitatea” criticului stă inevitabilul filtru al personalității (în absența căruia însuși conceptul de critică devine un nonsens): (Confruntarea cu o literatură curentă nu e niciodată scutită de riscuri pentru un critic, iar a-i cere, de pildă, lui Sairate-Beuve să-l fi înțeles ou adevărat pe Baudelaire (pe care totuși nu l-a respins), înseamnă a-i cere să se despartă de sine, cu toate că — sau tocmai pentru că — prin mai mult de un aspect — propria-i poezie o anticipează pe cea baudelaireană.” Animată fiind de gustul „infinutului intelectual”, „metamorfoza” criticii e o confruntare dramatică cu iluzia: „Criticul știe că poate trăi în iluzie și această recunoaștere e demnită sa”. „...Așadar, metamorfoza e infinită pentru că iluzia e infinită.” Critica reprezintă o fluctuație anxioasă, o permanentă mișcare spre autodepășire în speranța obșcură dar tenace a unui liman expiator (și în admirabila caracterizare finală pe care i-o acordă autorului „Port-Royal”-ului. Mircea Martin își copiază propria sa reverie): „Mai mult psiholog decât «fiziolog», mai mult istoric decât filozof, mai mult moralist decât estetician, mai mult om de gust decât doctrinar, Sainte-Beuve e un critic ce vrea să facă întotdeauna mai mult decât critică, să ajungă prin critică la altceva, să devină altcineva. Să fie și aceasta încă o trăsătură — și ultima — a geniului critic, resemnarea ori promisiunea lui?” Glosînd asupra volumului lui Brunetiere, *L'evolution des genres dans l'histoire de la litterature*, criticul îi aduce, din punctul de vedere al dezvoltării disciplinei, o sumă de reproșuri întemeiate, fără a-i diminua însă însemnătatea istorică și mai ales fără a scăpa prilejul indicării unei pertinente exemplarități inverse: „Dar cei ce-l desconsideră astăzi pe Brunetiere fac aceeași greșeală ca și el și, corectîndu-l, vor fi la rîndul lor corecți, căci «metodele» trec iar «arta» critică rămîne.” Din „eșecurile” și „reușitele” lui Brunetiere („dramă veche și dramă modernă”) sînt scoase cîteva precizări asupra raportului dintre critică și știință: „Adevărații critici au știut întotdeauna să profite fără a confunda domeniile și, mai ales, fără a-și pierde identitatea.” Poetica lui Valery e circumscrisă intelectului, chiar în momentul cînd se prescrie epu-

rarea „ideii” discursive (și e de văzut aci o normă pentru orice elaborare literară, inclusiv cea critică): „Scopul poeziei este altul decît de a expune ideii, ele trebuie la nevoie modificate, sacrificate, iar Marele poet al acestui sacrificiu — dacă ne este îngăduită o comparație prea solemnă — pe altarul formei, este intelectul însuși. Pornind de la remarcă potrivit căreia autorul *Cimitirului marin* „nu evită o metafizică a formei” (care suplinește oarecum metafizica „fondului”), a cărei „imanență rîvnită e pierdută prin generalitate, idealitate, virtualitate”, Mircea Martin atinge o formulă personală de acuitate: „Dacă acceptăm că în spațiul artistic virtualitatea reprezintă tot un fel de «transcendență», atunci formula care i-ar aproxima proiectul ar putea fi aceea de «transcendență... tehnică».” Marcel Raymond e prețuit, între altele, pentru capacitatea de a se fi apropiat de poezia secolului cu un instrumentariu adecvat, fără a da înapoi în fața iraționalului pe care încearcă a-l încercui cît mai strict (luîndu-l însă ca atare): „Orice exegeză critică spuneam că sfîrșește prin a fi raționalizare, exegeza modernă e uneori nevoită să «ia o baie de irațional». Ceea ce nu înseamnă că cedează ci, dimpotrivă, că vrea să ia în posesie, «să reducă» acest irațional atît cît se poate.” Antiestetismul lui Raymond (în numele unui demers antropologic al totalității umane, de sorginte romantică) e consemnat cu entuziasm (scrisul lui Mircea Martin nu ezită și în alte rînduri a serba propozițiile ce i se par esențiale în eclatanta lor lirică): „Așa cum poetul, resimțînd universal ca interior, găsește cuvintele care fac lucrurile să cînte, tot așa criticul, aplecat asupra formelor artei — «voci ale tăcerii» — găsește formula care le face să vorbească.” Jean-Pierre Richard îl încîntă pentru încercarea de a-și scrie întreg textul cu „cerneala scriitorului”, de a împinge „complicitatea ideologică” cu scriitorul la o fără precedent „complicitate stilistică”. Rezultatul este o „desăvîrșire” a operei pe plan critic, al unei ipoteze de coerență organică ce devansează chiar posibilitățile scriitorului: „Meritul acestei critici pe care am numi-o critică «de jos», este acela de a descoperi coerența operei în planul prospețimii ei concrete, al bogăției ei «carnale», și nu în acela, exterior și general, al *ideilor despre*, al declarațiilor și al intențiilor.”

Dialectica lui Jean-Pierre Richard între cunoaștere și senzație („cunoaștere” și „tandrețe”) nu duce la o desconsiderare a intelectului, ci, dimpotrivă, la consolidarea acestuia prin cercetarea urme-

lor sale, la nivel senzorial, în beneficiul unei conștiințe globale împospătate: „El opune senzația intelectului, dar le acordă șansa unei întâlniri în profunzime, în profunzimea unei conștiințe ce se vrea re-legată de lucruri. Unitatea vertical descoperită a personalității face posibilă stabilirea de convergențe și analogii de care exegeza se grăbește să profite: «contactul cel mai tactil» îl duce pe critic la «adeziune internă», obiectele și peisajele contemplate în cărți luminează pentru el o opțiune morală, încercarea lui e de a pătrunde cât mai exact acea mișcare prin care «carnea, sîngele, reveria, ajung la creații de inteligență»." E citată o opinie a criticului referitoare la Sainte-Beuve ca ilustrare a efectelor unui punct de plecare voluntar insignifiant, minor (de fapt primordial, capabil a ilumina orizonturi vaste, autoconcluzie „metodologică” a însăși exegezei richardiene): „Vorbind despre Sainte-Beuve, Jean-Pierre Richard vorbește însă — cel puțin intermitent — despre sine. Cîteva propoziții sună aproape ca niște confesiuni involuntare: «Acesta e pariul său — cel puțin intermitent — despre secretul lucrurilor plecînd de la o descoperire intenționat limitată, superficială»." Concluzia lui Mircea Martin pune accentul pe problema identificării limitelor acestei critici „senzoriale” cu cele ale literaturii, problemă cu rezonanțe muzical-dureroase în întregul corp critic: „Prin voința de captare și cuprindere, o asemenea critică atinge nu numai limitele propriului demers, dar și limitele literaturii înseși." Obsedat la rîndul său de „expresia atrăgătoare”, Mircea Marin reține cu savoare „definițiile în trecere” ale lui Gaetan Picon, „lapidare și memorabile, adevărate poeme într-un vers”, pentru a-i imputa cu cochetărie „trădărea” unui teritoriu auster: „Hotărît, Gaetan Picon scrie prea frumos pentru un estetician.” Tema adîncă pe care o atinge tot timpul volumul aci prezentat este raportul dintre critică și literatură, asumat nu numai la nivelul unor implicații ocazionale, ale unor calm trasate „acolade istorice”, ci și în viziunea absolută a viitorului umanității, tulburătoare ca un mit: „în galaxia pe care am moștenit-o, critica și literatura sunt reducibile la scriitură. Iar dacă, într-un alt ciclu de cultură, scrisul însuși va dispărea, urmele lor pereche vor fi găsite în eterul — din care au purces — al Cuvîntului.” Mircea Martin se dovedește a fi azi, la noi, posesorul uneia dintre cele mai vii responsabilități critice teoretizate.

• „COMPLEXUL FILIP” 'SAU CĂUTAREA PURITĂȚII. — Cine urmărește atent evoluția cinematografului românesc nu poate să nu observe, în recolta recentă de filme, semnele unei anumite tendințe, pe care am defini-o generic „în căutarea purității”. Este o tendință care coincide cu pătrunderea în dezbateră civică inițiată de cinematograful nostru socialist, a generației tinere de cinești sau, dincolo de vîrsta biologică, a opticii acestei generații. Așa cum în mod firesc s-a întîmplat și se întîmplă mereu, pretutindeni, tinerii nu sunt pe deplin mulțumiți de contribuția părinților lor la mersul înainte al vieții, al societății, și își arată intenția de a corecta eventuale pierderi de direcție sau stagnări prin inițiative proprii. Deocamdată, o asemenea „critică a trecutului” se concretizează mai mult în sublinierea unei superiorități morale — respingere a compromisurilor, asumare a răspunderilor, dorință de clarificare —, și mai puțin în specificarea unui aport concret pe măsura proaspetei încărcături de vitalitate a leaturilor celor noi. E adevărat că în *Zidul* lui Constantin Vaeni — evocare a unui episod al rezistenței antifasciste în ajunul eliberării — e prezentă această exigență a perfecte unități între ideal și aplicarea lui practică, dar tînărul luptător care-și asumă pînă la sacrificiul de sine o nobilă misiune este tocmai părintele tînărului de azi (în plan metaforic), al tînărului care nu a cunoscut violența fascismului și ororile războiului. Tatăl din *Filip cel bun* este colegul de generație al utecistului din *Zidul*, dar un coleg mai puțin tenace și intransigent, cu un caracter mai slab, care poate să aducă și chiar aduce prejudicii propriului nucleu familial, colectivului de muncă, grupului social din care face parte și implicit societății în sens larg. Faptul nu numai că nu-i scapă lui Filip, dar devine chiar motivul unui „complex”, al unei serii aproape obsesive de întrebiri, culminînd cu cea centrală: de ce nu e limpede existența oamenilor, de ce există și zone de umbră, de neliniște, de impuritate? Evident, depășirea dialectică a unui asemenea prag, cu precădere moral, va înlesni găsirea unui loc adecvat în societate, în armonie cu societatea. Dan Pița, regizorul, și Constantin Stoiciu, scenaristul, și-au definit programatic eroul: „cel bun”, adică o persoană inocentă, cinstită, generoasă, cu sufletul curat, deseori fără spor, dacă nu „păguboasă”, pură, incapabilă de a face rău sau de a accepta compromisul etc. — și opun un astfel de arhetip — pînă la

urmă ușor abstract și livresc, așa cum era și perechea sa italienească, „Toto cel bun” din *Miracol la Milano* — părții neviabile, nesănătoase a organismului social. Mai mult chiar, recenta producție de filme manifestă tendința de a transforma „complexul Filip” într-un fel de „mit pozitiv” al unui ipotetic tineret fără greș și fără prihană : soră bună cu Filip, Iriria din *Ilustrate cu flori de cîmp*, filmul „de autor” al lui Andrei Blaier — păcătuind și ea în parte, ca personaj, printr-o anume abstracțiune livrească — întâmpină fața nevăzută, ascunsă, a existenței mamei sale cu o fire, cu o conștiință și mai dezarmată, needucată, nepregătită să înfrunte proeminențele colțuroase, aspre, ale vieții. În *Muntele ascuns* al lui Andrei Cătălin Băleanu, tînărul Petru, văr dulce cu Filip, demonstrează ce-i drept, un plus de energie și de voință, dar autorul nu uită să-i scoată în relief tocmai trăsăturile naive, pure, inocente etc. în raport cu vinile părinților, ajungîndu-se pînă la fotograme miiros-alegorice cu porumbei nevinovați.

Se știe că această tipologie nu e nouă în cultura și nici în cinematograful nostru, figura „candidului”, a „inocentului” fiind bogat reprezentată mai ales în proza narativă. Ceea ce ne interesează, însă, în curenta producție cinematografică, e că această figură tinde să devină exponențială pentru o întreagă generație, purtătoare de cuvînt a unor nevoi de limpezire și fortificare etică, de purificare a moravurilor.

Pe de altă parte, e necesar să remarcăm factura relativ periferică a tipologiei ilustrate : ea este fără doar și poate reală, dar, pentru a obține o sinteză autentică a problematicii puse în discuție, cinematograful nostru are datoria să înterogheze și partea „cealaltă”, adică straturile mai politizate și „conștientizate” ale tineretului, acelea care atacă mai bărbatește, mai frontal, diversele aspecte ale vieții, fiind superior înarmate teoretic și practic. Adică, pentru a deveni cu adevărat complex și nuanțat, cinematograful de la noi nu trebuie să se limiteze la căutarea purității celor care se adaptează cu oarecare dificultate existenței cotidiene, ci se cuvine să-și lărgească aria de investigație în sensul profilării aceluși tip uman și social care izbuteste să realizeze tocmai ceea ce este mai greu și mai cutezător : să îmbine sinceritatea, originalitatea, personalitatea cu disciplina, cu raționalitatea, cu „socialitatea”.

Fiindcă e limpede că veritabila componentă dialectică a figurii lui Filip,

„contrafigura” sa emoțională și morală, nu este Atanasiu, „ștabul” corupt și parvenit, iar aceea a Irinei nu este moașa clandestină, după cum aceea a lui Petru din *Muntele ascuns* nu se personifică în propriul său tată, inginerul Cernăianu. În realitate, înseși aceste siluete de povestire filmică — Filip, Irina, Petru — sunt complementare unor eroi tot atît de „problematici”, dar eliberați de „complexul Filip”, și care așteaptă să-și facă apariția, artistic transfigurată, pe ecranul românesc.

FLORIAN POTRA

• ION PACEA LA DALLES. — Expoziția lui Ion Pacea de la Dalles ne aduce aminte că mai există în regatul imaginii artiști care nu suferă întrutotul de păcatul inconsecvenței, că timpul creației n-a produs în scurgerea lui schimbări atît de radicale și definitive încît să nu-l recunoaștem pe pictorul mai tînăr de ieri în opera lui de azi. Și dacă Pacea a substituit descrierea naturii cu reflexia asupra ei, în demersul său pictural vom descoperi mereu cîteva componente ale creației care s-au conservat, cele din domeniul expresiei : preferința pentru anumite game tonale, asociații ori armonii sau un anumit mod de a construi formele prin compuneri cromatice compozite. Privită din acest punct de vedere, pictura lui Pacea nu este o aventură în căutarea altor valori care să fi avut loc în zona semnificațiilor, ci o evoluție lucidă și poate controlată, care a impus o anumită stabilitate semnelor și formelor picturale unei opere care se întinde pe aproape trei decenii. între „Cana cu floare” din 1964 sau „Masa roșie” din același an, și „Carafa verde” sau „Interior cu masă oranj”, ultimele din actuala expoziție, nu există diferențe structurale ireconciliabile, poate doar o subtilă, dar perceptibilă dispoziție spre rațional, în sensul abstractizării formelor. Conceptualizarea imaginii determină pictorul să rețină acum din repertoriul de imagini doar pe acelea care îl ajută la exprimarea unui demers pictural mai reflexiv, în care culoarea devine „personajul principal”.

Pictorul își exprimă opțiunea pentru stările de intimitate ale lucrurilor dînd frîu liber acelor dispoziții picturale care cultivă în primul rînd evnimentele de ordin cromatic. Pentru că el nu caută asemănarea obiectelor, ci fascinația pe care o poate degaja o gamă tonală sau o asociație de culori. Altfel spus : el nu

transpune obiectul din realitate pe pînză, ci acesta primește o realitate a sa prin pictură. Nici o culoare nu se bucură însă decît rareori de acel primat care i-ar putea acorda o calitate prioritara în jurul căreia să se organizeze imaginea, ci fiecare își rostește recitativul participînd cu valorile sale la magica naștere a formelor. E o naștere plină de liniști, fără „game tragice”, pentru că succesiunile tonale nu sînt ordonate să se confrunte, ci mai degrabă să se armonizeze după legile intime pe care *le-B* decretat pictorul. Metoda trădează un spirit rațional, care nu se supune seducției gestuale sau acelor impulsuri care vin din îndepărtările subconștientului ori apar ca niște mesaje necontrolate ale afectelor, anamorfoze ale emoțiilor momentane. De aici acel echilibru mereu prezent în pictura lui Pacea, acea dorință de ordine și măsură care transpar în aceste arhitecturi ale regnurilor și obiectelor. De aici și unda de solemnitate a impulsurilor care cheamă privirea la contemplare și o invită să se cufunde în această lume unde măsura lucrurilor e odihnitoare.

CORNEL BOZBICI

• POEZIA EGIPTULUI FARAONIC. — Editura Univers în care a apărut de curînd *Poezia Egiptului faraonic* își merită numele: prin intermediul tălmăcirilor de poezie, ea apropie punctele cardinale și erele, și face să iradieze, în univers, pulberea poeziei care însoțește toate eforturile de durată ale omenirii. Într-adevăr, de cînd au apărut cîntecele și imnurile, poeziile de dragoste, versurile magice, Cartea morților în leagănul uneia din primele civilizații ale lumii, au trecut milenii. Și iată că, după atîta vreme, aidoma semințelor de grîu descoperite în Piramide, care dau azi colț, răsar poeziile Egiptului în românește: un avatar intermediat — firește — de cîteva interpretări europene. Această traducere în românește o datorăm unor împătimiți întru poezie, antică în special: Ion Acsan și Ion Larian-Postolache. Nu știe nimeni, desigur, cum vor fi sunat versurile în original, întrucît grafia vechiului Egipt e consonantică, lipsită deci de acele semne vocalice care poartă riul sonor al oricărui vers. Dar forța intrinsecă a poeziei, scheletul ei fosforescent este impresionant în versiunea de față. Impresionant pentru reconstituirea unui ev, dar mai ales pentru universalitatea, pentru structura unitară a afectelor omenești. Cît de înrudit

apar astfel poemele de dragoste („Inceputul cîntecelor de mare desfătare a inimii”, „Trei dorințe”, „Puterea iubirii”) cu viitoarea, de peste un mileniu, *Cîntare a cîntărilor*: „Ah, de-ai sosi în pripă la „surioara” dragă/ Asemenea gazelei fugărite/ Ce-aleargă prin pustiu din răspuneri,/ Cu-nvinețite glezne...” Cît de proaspăt, și în această versiune, imnul soarelui, înălțat de Akhenaton (cunoscut mai întîi din interpretarea lui Blaga), și cît de incisive, de protestare, cîntecele de muncă pe care le-ar fi putut semna răzvrătiții din ultimele veacuri: „Treierași așadar, pentru voi treierași/ Drept hrană — paie căpătați/ Doar al stăpînilor e orzul...” Iar dacă citim poezia adresată unei păsărele: „Nu țî-e cald în cuibul tău? Nu te încurci prin mărăciniș/ Cînd maică-ta nu e alături de tine?/ Cînd sora ta nu-i aici/ Să te răcorească/ Și nici doica ta/ Să te apere?”, fără voie gîndul ni se îndreaptă spre convorbirea franciscană dintre om și zburătoare. Fiindcă peste timp, peste spații, ceea ce leagă oamenii e poezia, ceea ce înalță omul peste condiția sa pieritoare este arta. Prin acest sens, mai adînc, prin calitatea tălmăcirilor (din care firescul limbajului apropie cel mai mult textele milenare de noi), precum și prin aparatul științific, oferit cu modestie, volumul de față e un act cultural.

VERONICA PORUMBACU

• REABILITAREA ESEULUI. — Are nevoie eseu să fie reabilitat? se vor întreba cu nedumerire unii dintre cititorii titlului de față. Elogiat de mulți fără rezervă, eseu ni se pare totuși compromis adesea prin spirit diletant și ieftină improvizatie. Vinovații bineînțeles nu sînt decît cei oare îl interpretează ca pe un sinonim al propriei comodități. Dar ca și versul „liber” față de cel „clasic”, eseu presupune o rigoare mai adîncă născută exclusiv dintr-un proces de saturație și de rafinament atît al îndelungilor și repetatelor lecturi, cît și al răbdătoarei meditații solitare. Deși nu se poate dispensa de vocație, eseistul nu se naște propriu-zis precum artistul, ci devine, căci dacă celui din urmă, nu-i lipsește nici un moment materia experienței, măcar interioare, celălalt nu poate dispune din primul moment de materia ce-i este proprie, asimilarea culturii necesitînd un timp pe care tinerii adeseori nu-l au. Iată de ce a aspira către eseu implică o răbdare de benedictin, iar dacă

ne gândim la etimologia lui, chiar o anume modestie înțeleaptă pe care, iarăși, tinerii adesea nu o au. Se înțelege astfel cum, în loc de a constitui expresia unei reale și intense macerații a unui spirit cultivat și liber tocmai prin conștiința propriei culturi, condiția eseului s-a metamorfozat în chip nefericit într-o dispensă de lectură și rigoare. De ce să debutăm cu studii, când grațiile eseisticii sînt mai la îndemînă? — și-au zis în sinea lor atîția. Acesta e motivul pentru care nobilul gen cunoaște astăzi, după noi, nevoia reconsiderării și implicit a reabilitării sale.

Mijlocul ideal este ca totdeauna un bun și semnificativ exemplu, și nu știm dacă ni-l oferă cineva mai limpede decît un autor ca Al. Paleologu, atît în *Bunul simț ca paradox* (1972), cît și în noua lui carte *Simțul practic*. Că el nu practică nicidecum cutare eseistică la modă, ci stilul genuin și ca atare necontrafăcut al marilor înaintași, o dovedește printre altele precisa coerență a ideilor ce trec dintr-un volum într-altul. „Eseistul” de ocazie tocmai de inconstanță suferă, în vreme ce Montaigne, Alain sau Emerson, pentru a nu mai pomeni un clasic precum Bacon, au un sistem interior, chiar dacă nu neapărat dogmatic.

Ambiția și pasiunea lui Al. Paleologu tind îndeobște către reabilitarea unor noțiuni și mai ales a celor „compromise” în ochii snobilor și ai pretențioșilor fără acoperire. Laitmotivul paginilor noului volum ni se pare a fi tocmai „deschiderea către experiență”, în spiritul unui pozitivism legitim pe care „simțul practic” prea adeseori disprețuit, îl ilustrează în concepția lui Al. Paleologu ca ipostază a celui alt simț, restabilit în drepturi mai demult, anume bunul-simț: „Bunul-simț nu e numai funciarmente altceva decît simțul comun, dar îi e, în definitiv, chiar contrariul. El e, în orice caz, contrariul prostiei și implică întotdeauna marea inteligență și marile sentimente, iar simțul practic nu e altceva, în adevăr, decît expresia aplicată a bunului-simț. Nu există om superior lipsit de simț practic” (p. 67).

În același mod sînt reanalizate și reinterpretate într-o lumină net avanta-joasă și alte noțiuni consacrate: naturalismul (p. 33), ruralismul *Moromeților* (pp. 19, 23—26), pamfletul (D. 59[^] sofistice (pp. 89—92), ba chiar și „întunecatul” Ev mediu (pp. 128—129). Spiritul paradoxal pe care îl degajă considerațiile implicate în astfel de „processe” intelectuale rămîne însă, ca și în volumul precedent, de o incongruență numai apa-

rentă, căci argumentele, deși adesea discutabile, la rîndul lor interpretabile, nu se resimt de aerul facilelor improvizații ale altor „eseiști”. Ele sînt dimpotrivă rezultatul unei stăruitoare și adînci gestații, chiar dacă la origine se află totuși scînteia limpede și luminoasă a intuiției rapide și directe. Să ne reamintim însă banalul adevăr că intuiția într-adevăr întemeiată e numai rodul căutărilor îndelungate și al nenumăratelor lecturi. Vom recunoaște astfel că asocierea dintre provocatorul paradox și caracterul de soliditate al argumentației nu e de loc... un paradox.

Nu vrem să reproducem analiticideile lui Al. Paleologu, căci ele trebuie în primul rînd citite și gustate. Dar spiritul ce le însușește merită să fie nu doar semnalat, ci și interpretat. „Deschiderea către experiență”, simțul practic acuză un anume patos al realității, demn de subliniat și remarcabil cu atît mai mult cu cît el vine, cel puțin în aparență, exclusiv de la un intelectual de bibliotecă. Din prafii învechit al cărților, Paleologu regăsește drumul către viață, în timp ce alții îi opun, sub semnul dreptului la „libertate”, supremația fanteziei. Dar, zice admirabil eseistul nostru, „realitatea e «plată» și «vulgară» numai pentru cine nu știe să privească (nu vreau să spun mai mult), iar «evadarea» din ea și plutirea pe «aripile» fanteziei nu duce altundeva decît la foarte insipide utopii” (p. 83); și mai departe: „Visătoria extatică propusă ca antidot al realității nu e altceva, să am iertare, decît o stupidă impostură” (p. 84).

De aici pînă la elogiul civilizației și implicit la reabilitarea ei nu rămîne prea mult drum de parcurs. Împotriva teoriilor superiorității *culturii* asupra *civilizației* moderne, autorul *Simțului practic* aduce argumentul implicației lor reciproce, distingînd în schimb între tehnolatrie și, pe de altă parte, umanism. Este aici caracteristica aversiune contra poncifelor de orice fel și, prin contrast, o prețuire nobilă a naturalului și a normalității omenești. Civilizația, spune Paleologu undeva, nu contrazice natura, ci o prelungește.

I-am putea imputa uneori autorului o anume exaltare a spiritului în dauna unei lucidități mai temperate, dar cînd avem prilejul să constatăm adesea indiferența și insensibilitatea față de valorile culturii, sîntem aduși să recunoaștem că admirația totală și entuziasmul ei constituie citeodată replici necesare. Reabilitînd eseul, tocmai prin excelența cu care îl reprezintă, cartea lui Al. Paleologu

este și ea o astfel de replică binevenită și utilă la adresa tuturor întrupărilor de eseism pretențios, dar, vai! și superficial, și găunos.

FLORIN MIHĂILESCU

• PUNTEA SPRE LUME. — „Am putut trăi și totuși n-am trăit”, această exclamație târzie a lui Kafka într-o scrisoare către sora lui cea mai mică, Ottla, oferă unui critic, Marcel Reich-Ranicki, în suplimentul literar al lui „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, prilejul unei lungi și pătrunzătoare analize asupra vocației tragice la autorul *Castelului*. De curînd, au fost publicate în Editura S. Fischer, sub îngrijirea lui Hartmut Binder și Klaus Kagenbach (renumit biograf și exeget al lui Kafka), scrisorile adresate Ottlei și familiei ei. Fără îndoială publicarea acestei corespondențe capătă dimensiunile unui eveniment editorial, cu însemnate urmări. Volumul cuprinde multe epistole inedite, documente extrem de prețioase care permit noi investigații în universul intim al marelui și nefericitului prozator.

Pe sora lui mai tinărară cu nouă ani o prefera dintre toate rudele sale, pe ea o căuta pentru a-i destăinui dilemele și aspirațiile tainice, în vecinătatea Ottlei se putea simți într-o relativă siguranță, ocrotit de firea ei calmă, hotărîtă, tenace. Scrisorile prezintă un deosebit interes pentru interpretarea operei fiindcă în ele Kafka explică încă odată, mai limpede și mai stăruitor, unele din temele sale obsesive narative. Despre „inamicul din capul său” îi vorbește el Ottlei, cu obișnuita lui feroare într-o carte poștală scrisă în 1920. Acolo, în mintea lui, se deschidea o arenă, în care lupta era acerbă și el rămînea spectator cutremurat, avid totuși să nu piardă nimic din peripețiile dureroase ale confruntării. De aici necontenita spaimă („De n-ar fi spaima, aș fi aproape total sănătos”) care îi tortura existența și îi dădea totuși, paradoxal, impulsul de a scrie. Literatura era singurul reazim care îl putea face fericit, dar nașterea ei însemna un permanent chin, o sforțare care îl devora și îi reamintea că nu poate scăpa de umbra neliniștitoare. Teama era ecolul unei „lumi monstruoase” pe care abia generațiile viitoare o vor recunoaște în romanele lui drept anticiparea unui destin al veacului, spaima de lașitate și de neputință, schingiuire și oroare, de prigoană și umilire, de înstrăinare și dezrădăcinare. Am adăuga noi că intuiția lui Kafka era și o anticipare a universului

închis, de tip concentraționar fascist (previziunile pe un anume plan din *Procesul și Castelul*), capcană feroce a insului solitar, rătăcit, supus unei oprîmări barbare și dornic să-și păstreze identitatea și demnitatea.

Cu ce se deosebesc, se întrebă comentatorul din „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, aceste scrisori către Ottla de celelalte, adresate unor femei pe care le-a iubit, în special faimoasa corespondență cu Felice Bauer sau cu Milena? Mărturisirile lui amoroase, remarcă Marcel Reich-Ranicki, constituie unele dintre cele mai tulburătoare și fascinante pe care le cunoaște limba germană. Dar ele nu dovedesc totuși, cu deplină siguranță, că autorul lor a iubit cu adevărat, că s-a lăsat pradă sentimentului, că l-a trăit pînă la sacrificiul de sine. Ele aduc mai degrabă proba unui refuz, travestit în zeci de forme, tergiversat, trecut prin labirintul argumentelor și justificărilor, oferit cu o strategie a etapelor, ca o minuțioasă acțiune diplomatică, devenită și ea azi literatură în sine. Fiindcă femeile pe care le-a prețuit sincer, deși le-a înconjurat cu o afecțiune profundă, trebuiau să rămînă la distanță, confidente din depărtare și nu însoțitoare apropiate ale destinului său. Era și o frică de angajare, de răspundere, de surprizele pe care i le-ar putea rezerva boala (și de aci scrupulele invocate), dar era mai ales precauția supremă de a apăra ceea ce avea mai de preț: puțința de a scrie. În *Jurnal* există această destăinuire: „Tot ce nu este literatură, mă plictisește și mă îndeamnă la ură, fiindcă mă susține și mă reține în loc”.

Inevitabil, suferința renunțurilor îi dădea senzația că nu e apt pentru viața normală. Probabil că în existența lui Kafka, deduce comentatorul, a fost numai o singură femeie, pe care a putut-o iubi fără să se teamă de ea: Ottla. Scrisorile către sora sa au un ton mai distins, lipsește constrîngerea și nevoia de complicate învăluri căci pe acest plan nimic nu poate transforma legătura sufletească într-un lanț al convențiilor și al implicării definitive. În conflictul lui cu lumea și chiar cu femeile iubite, care îi cereau, în fond, să iasă din singurătate, deci din adăpostul care era unicul paravan în spatele acestuia, cu pudoarea lui specifică, putea scrie — Ottla a fost un aliat sigur („Căci ea este întotdeauna de partea mea” o asigură el pe Felice).

Sora lui era omul de încredere, cea mai bună prietenă, complicea în conflictele cu restul familiei și, cu angrenajul funcționăresc în care se simțea strivit.

duhovnicul care putea alina rănile provocate de ciocnirile cu ceilalți, în care el se comporta ca un copil neajutorat. În 1917, la Ziirau, un sat în nord-vestul Boemiei unde Ottla lucra, Kafka a găsit puțin înaintea declanșării bolii care îl va duce spre moarte, momente de liniște și fericire (noțiuni bineînțelese, relative în cazul lui). Prietenului său credincios Max Brod i se destăinuia: „Ottla mă poartă pur și simplu pe aripile ei prin dificila lume”. Ea, cea mai tânără, îl proteja matern, îl admira, îi urmărirea poate fără să înțeleagă toate adâncimile, prelegerile, nu cerea și nu aștepta nimic de la el. De aceea scrisorile către Ottla poartă acest însemn al liniștei, oaza de pace și mîntuire posibilă într-o viață de melancolie și disperări.

Mai era un motiv care îl îndemna pe Kafka să caute sprijinul Ottelei. În dilema tragică, aplicabilă lui, „literatură sau viață”, el a optat pentru ascetismul artei. Astfel a ajuns la suferința unei vieți în fond netrăite. Foarte tîrziu, cu doi ani înainte de moarte, în 1922, îi mărturisea Ottelei că, pentru a trăi, este nevoie să depășești inerția autocontemplării, „să intri în casă în loc s-o admiri și s-o ocolești cu privirea din afară”. Și aici apare izbitoarea diferență. În limbajul metaforei amintite, Ottla „intrase în casă”, trecuse peste orice șovăială. Ea, atît de tânără, mai puțin instruită, își găsisse singură drumul, nu se lăsase influențată de familie, rupsesse punțile, era independentă, își alesese bărbatul, viețuiau simplu și firesc, lucrînd fără prejudecăți.

El, cel slab, cel bolnav, cel hărțuit, recunoștea în ea tăria, sănătatea, vocația fericirii. Fericire? Recenzentul din „Frankfurter Allgemeine Zeitung” menționează că Ottla va trebui, o dată cu intrarea naziștilor în Cehoslovacia, să se despartă de soțul ei. S-a prezentat apoi voluntară ca să însoțească într-un vagon un transport de copii. Știa unde era trimis acest vagon. La Auschwitz.

Cum a izbutit acel firav martor, care chema mereu în ajutor pe prietenii apropiați, neîncrezător în puterile și aptitudinile sale, copleșit de dileme — să transmită, peste timp, poate cea mai lucidă, cea mai neiertătoare și cea mai fascinantă anticipare a unei barbarii a secolului? Arta, pentru care a sacrificat fericirea, i-a oferit lui șansa adevărului, a intransigenței și a demnității. Căci, spre deosebire de eroul din Procesul, (cartea care se încheie asfel: — „Ca un câine! spune el. și era ca și cum rușinea ar fi trebuit să-i supraviețuiască”) — Kafka

va privi deschis în ochii oamenilor, devenit, ca un paradox al destinului, scut, ca și Ottla, al sufletelor delicate și fragile.

S. DAMIAN

• UNIVERSUL WESTERNULUI. — *Rio Bravo, Atacul diligentei, Convoiul femeilor, Ultimul tren din Gun-Hill, Fort Apache, Cei șapte magnifici, Micul om mare...* Ce importanță are faptul dacă acestea sînt sau nu titlurile originale? Ele cuprind întreaga poezie a „vestului sălbatic” și implică — pentru amatorii de western, care sînt nenumărați în întreaga lume — punerea în operă a unei uimitoare mitologii, săvîrșirea (mai mult sau mai puțin somptuoasă mai mult sau mai puțin esoterică) a unui anume ceremonial, celebrarea unei sărbători rituale, unde se consumă, în libertatea regăsită a marilor spații, un dublu adevăr, istoric și mitic, factual și fabulos.

Faptul este acesta: de mai bine de 60 de ani, americanii din Statele Unite și, o dată cu ei, cea mai mare parte a popoarelor lumii consumă zilnic o cantitate prodigioasă de western-uri. Acest fenomen ar justifica prin el însuși abundența lucrărilor foarte serioase pe care le-a suscitat western-ul: G.N. Fenin și W.K. Everson în Statele Unite, Jim Kitses și Allen Eyles în Anglia, Chiatonne în Italia, Bernard Dort, J.L. Rieueproust și R. Bellour în Franța i-au consacrat lucrări de mare importanță. La această listă se adaugă acum masiva lucrare, de 422 pagini, *Univers du Western*, apărută recent la Seghers în colecția „Cinema-Club” și semnată de doi universitari francezi George-Albert Astre și Albert-Patrick Hoarau. Primul, conferențiar la universitatea Paris X-Nanterre, specialist în civilizația nord-americană, a publicat cîteva lucrări de mare autoritate asupra lui Hemingway, Dos Passos și Steinbeck, ca și diverse studii privind rolul imaginii cinematografice. A.P. Hoarau este un tînr cercetător care a ținut la aceeași universitate un curs consacrat „desubstanțializării eroului westernian”. Din asocierea acestor două anchete asupra western-ului a ieșit lucrarea la care ne referim, vastă sinteză a unui fenomen socio-cultural, căruia este necesar să-i cunoaștem semnificația dacă vrem să înțelegem profund demersurile conștiinței colective americane.

Lucrarea se situează în această perspectivă și acordă, desigur, un mare loc istoriei western-ului și marilor sale rea-

Uzări, dar se preocupă mai ales să identifice sursele, structurile și funcțiunile genului. Autorii ne propun, în același timp, un pasionant itinerar de-a lungul „Wild-West”-ului, cu miturile, legendele și eroii săi.

La început structura narativă sumară, western-ul îndeplinește o funcție moralizatoare elementară, răspinzând o vedere optimizantă asupra raporturilor umane. În măsura în care unifică experiența unui grup uman și e legat de anumite orientări ideologice și mitice, el se afirmă ca un gen esențial, avînd structuri proprii, tipuri, definiții și un sistem de valori. Apoi, pe măsură ce evoluează, devine impur, ambiguu, „scrișnitor”, îndoindu-se în cele din urmă de sine însuși, ca în cazul celor western-uri numite „crepusculare”. Pentru autori, această evoluție a genului este consubstanțială cu evoluția americanilor înșiși, aflați în căutarea propriei lor identități și realități.

Dar dincolo de categoriile esențiale ale eticului și esteticului, poate că lumea western-ului nu este decît cea a unui poem: un imens poem, în care se cîntă asprimile sălbatică ale Arizonei, violența și moartea pionierilor Far-West-ului, confruntarea raselor, melancolia pasionantă a spațiilor vaste...

PETRE PINTILIE

• MEDEEA. — Cu patruzeci de ani în urmă, mult discutatul reformator al teatrului Antonin Artaud preconiza o regenerare — atît de radicală încît echivala cu o reinventare — a artei spectacolului dramatic printr-un fel de misterioasă alchimie menită să releve și să sensibilizeze „realitatea lui virtuală” prin refuzul categoric al oricărei servituti față de suportul său literar. „A face să domine pe scenă — spunea el — limbajul articulat sau exprimarea prin cuvinte asupra exprimării obiective prin gesturi și asupra a tot ce impresionează spiritul, prin intermediul simțurilor, în spațiu, înseamnă a întoarce spatele necesităților fizice ale scenei și a te împotrivi posibilităților ei. Domeniul teatrului nu este psihologic, ci plastic și fizic”. Formulă litigioasă datorită exclusivismului ei și care, de patru decenii, este și promite a fi în continuare obiectul unor înfocate controverse.

Pornindu-se de la principiile estetico-metafizice ale lui Artaud care, asemenea unei bombe cu efect întîrziat, abia

acum frămîntă mai cu ardoare lumea teatrului occidental, s-au făcut și se fac mereu experiențe — unele mai mult, altele mai puțin izbutite — în care preceptele vehementului pionier sînt puse în practică într-un dozaj variat și în proporții cerute de alchimia personală a cutărui ori cutărui regizor. Se nesocotește totuși un lucru și anume că simbolistica prea alambicată, prea studiată a gestului și o excesivă metaforizare plastică duc la spectacole aproape ezoterice, rezervate unui public de inițiați sau de snobi ori unor săli goale. Receptate totuși cu un echitabil discernămint și traduse în fapt cu luciditate, ideile acestui mandarin miraculos au exercitat pe de altă parte, în apreciable măsură, o influență pozitivă prin reîmprospătarea mijloacelor de expresie scenică și prin înlăturarea multor scorii depuse de rutină asupra unei arte ce, prin natura ei, se află fatalmente legată de durată și de mișcare și căreia nu-i este îngăduit să rămînă nici un pas în urma vremii sale.

Solicitat de multele tendințe ce aspiră să dea un nou impuls vieții teatrale de pe glob, Laurențiu Azimioară, tînărul regizor al tragediei *Medeea* de Seneca, reprezentată pe scena Teatrului Național (în armonioasa traducere a lui Ion Acsan), a încercat să obțină o sinteză de stiluri și modalități diferite și să realizeze experimental un echilibru între forțe divergente și aparent refractare unei concilierii. Rezultatul este cel pe care-l putem vedea, adică un produs de laborator, interesant și meritoriu fără îndoială, dar eterogen și compartimentat. Lucrat în trei registre între care există o derutantă soluție de continuitate, spectacolul își dă la iveală osatura sistematic articulată, fără a ne lăsa totuși să deslușim ideea lui directoare. Sedus de frumusețile literare și de intuițiile sugestive ale textului încărcat de tumultul unor patimi vijelioase, elementare, ce își caută odihna și împăcarea la limanul pururi inaccesibil al înțelegerii și compasiunii omenesti, Laurențiu Azimioară a descoperit în argumentația gravă și în tonul scăzut, intim, confesiv, al dramei psihologice moderne mijlocul cel mai adecvat pentru a pune în valoare semnificațiile anumitor scene în care, într-un răstimp de acalmie, dorințele frustrate și sălbătice suportă cu o stoică docilitate investigațiile analitice ale rațiunii.

În momentele imediat următoare însă, printr-o tranziție abruptă, expresia scenică ia aspect de ritual, iar fraza scandată cu aplicație își pierde vibrația înteroară pentru a îmbrăca ținuta tragică

de gală, încorsetată în rigorile formalismului sonor.

Partea originală și de efect a spectacolului a constituit-o comentariul plastic realizat cu prețioasa colaborare a coregrafei Adina Cezar, a compozitoarei Cornelia Tăutu, precum și a unui grup de studenți de la I.A.T.C. (treisprezece, număr fatidic, n-am putea spune chiar „aleși pe sprinceană” din pricina decalajului fizic dintre ei, de aceea, în locul costumului sumar pe care l-au purtat, ar fi fost mai convenabil, credem, maioul negru făcut să atenueze imperfecțiunile corporale; asta ar fi însemnat însă o completă modificare a scenografiei), care au executat cu tragere de inimă, convingere și disciplină evoluțiile de ansamblu dictate de fantezia regizorului.

În privința interpretării, am avut ocazia de a verifica temeinicia vechii distincții dintre tragezieni și comedienii: este o chestiune de temperament și de aptitudini, nicidecum de talent ori de formație actoricească. Ceea ce vrea să spună că distribuția n-a fost chiar ideală.

Admirabilă interpretă a teatrului de cameră și inegalabilă recitatoare, Irina Răchițeanu a excelat în scena blestemului și în marele duet Medeea-Iason, cheia piesei și în același timp puntea de legătură cu tipologia eternă a sentimentelor umane. În puținele replici pe care le-a avut de rostit, glasul amplu și bogat timbrat al Ilenei Stana Ionescu a reușit să ne transmită fiorul tragic. Cu discreție și simplitate, Mihai Mălaimare a pus punctul final.

Nu putem încheia fără să semnalăm faptul că pentru prima oară vastitatea și incomensurabila profunzime a scenei Naționalului, cu numeroasele ei dispozitive, au fost ingenios și integral speculate. Sosirea năierilor, cu care începe spectacolul, a fost ca o magică evocare, trezită din noaptea timpurilor, iar în ultima scenă, apariția Medeei, desprinzându-se cu încetul din tenebre ca un mesager al unei alte planete, era cu drept cuvânt ireală. Se cuvine deci să menționăm și aportul artistic al maestrului de lumini Victor Farmazon.

OVIDIU CONSTANTINESCU

• THOMAS MANN ȘI BUCURIILE SIMPLE. — Ca și Luther, în al cărui Wartburg — deși i-a fost stăruitor oferit drept reședință după 1945 — a refuzat să locuiască, Thomas Mann stătea cu plăcere la masă, făcea nefățarnic cinste

bucatelor și, aidoma celebrului său înaintaș, grăia cu acel prilej: mai puțin pe șleau, mai puțin crud și mai puțin torrențial. Dacă nu s-au putut culege și întocmi de pe urma lui niște *Tischreden* ca ale răzvrătitului teolog, cercetătorul poate totuși desprinde în vasta iui operă numeroase momente de euforie și apologie alimentară, foarte semnificative pentru om și pentru viziunea sa despre viață.

Trei momente esențiale de acest fel mi se par a fi:

1. Momentul *Buddenbrooks*. În monumentalul roman (în bună parte autobiografic) al unei familii hanseatice, cina ocupă un loc de frunte și deseori revine în cursul povestirii ora fermecată a meselor. Sentimentul dominant al cărții este dragostea de căminul părintesc, nostalgia vremurilor bune, dorul de copilăria străină de grijile și slujeniile vieții. Personajele tipice sunt: Christian, fratele ratat, care gustă mai presus de orice micile bucurii ale unei existențe calme, și sora sa, Tony, a cărei terfelită viață e dusă în temeiul antagonismului față de tot ce e nou, aspru și indiferent și al iubirii pentru tot ce simbolizează cuibul tihnit și aflat la adăpost de loviturile și de furtunile exteriorului.

În *Buddenbrooks* există — păstrind proporțiile și transmutând specificul local — o analogie cu *Misterul Frontenac* al lui Francois Mauriac și un puternic iz de cozonaci (acolo li se zice *Kuchen*) și de paseism familial foarte asemănător cu cel din primul volum al *Medelenilor* și din *Ulița copilăriei*.

2. Momentul *Muntele Vrăjit*. Hans Castorp și Ioachim Ziemssen, eroii tineri, simpli, neangajați și „neștiutori” ai cărții, se încadrează și ei în lauda bucuriilor elementare. Dar preferințele autorului sunt date la iveală — înlăturând orice puțință de ezitare — odată cu apariția unui nou personaj, către sfârșitul povestirii: categorica dragoste și directa simpatie a romancierului merg către Mynheer Pepperkorn, mîncăciosul, tăcutul și împăcatul olandez și către ceea ce reprezintă el: euforia existențială și fericirea nesatisfăcută, cu limitatul lor cortegiu de mulțumiri vremelnice, singurele reale, adinei și cu adevărat onorabile — singurele în care crede imperturbabilul Pepperkorn și cărora (mai mult pe muște) le aduce slavă.

Critica, în majoritatea ei, consideră pe grasul și lacomul Pepperkorn drept un portret ironic al dramaturgului Gerhart Hauptmann (mare amator și el, aidoma olandezului, de vin roșu). Se prea poate

ca pentru făurirea personajului, Thomas Mann, ca mai top scriitorii, să se fi folosit de elemente preluate de la cunoscuții săi, dar suntem absolut convingiți că Pepperkorn nu este un oarecare erou episodic și o transpunere anecdotică directă a realului, ci reprezintă una din cheile operei și e o manifestare a filosofiei autorului,

3. Momentul Goethe. În comemorarea centenarului morții lui Goethe (1932), Thomas Mann a găsit prilejul prielnic sistematizării crezului său artistic și uman și vădirii, totodată a caracterului său de figură națională. În studiile, conferințele și articolele despre Goethe el nu s-a sfiit să încerce a-și face, oarecum, autoportretul și a stărui în sensul stabilirii unei comune preferințe pentru viața echilibrată și satisfacțiile ei: a mers pînă la a cita cu multă înțelegere afectuoasă (și complice) obiceiul lui Goethe de a minca însuși cu poftă și de a privi cu bunăvoință pe cei care sorbeau zeama din platoul pe care fusese servită o friptură savuroasă.

Datorită unor astfel de amănunte, de mare semnificate, Goethe putea deveni omologarea (și ce omologare!) lui Pepperkorn și consfințirea legitimității crezului în bucuriile simple ale vieții. Se ajungea astfel la o similitudine sau în orice caz la o analogie cu cea mai incontestabilă personalitate națională. Goethe i se părea lui Thomas Mann, mai presus de toate celelalte considerați, omul care afirmase „numesc clasic ceea ce e sănătos”, care izbutise a-și aduce la desăvârșire și existența și opera (stăpînindu-se, înfrînindu-se, modelîndu-se) și aprobase hedonismul moderat, dovedind că Arta — cea mai înaltă — poate să fie altceva decît aventură și neorânduială. Goethe, așadar, a însemnat pentru Thomas Mann pilda majoră care-i putea justifica strădania de reîntrare — fără a renunța la artă (care-i și muncă, ordine și stăpînire de sine) — în simplitate și cumsecădenie.

Căci întreaga operă a „noului Goethe” nu-i altceva decît transfigurarea intensei aspirații către o îmbinare între artă și viață comună, către ieșirea din contradicția datorită căreia un Verlaine ori un Baudelaire au trăit atît de tragic și au putut fi denumiți poeți blestemați.

Ca și Andre Gide — dar într-un mod mai categoric — Thomas Mann e născut sub semnul contradicției: tatăl său a fost un patrician hanseatic iar maică-sa o sud-americană. Contradicția, în nuvela *Tonio Kroger* apare limpede: eroul e

bucuros că îl cheamă Kroger și se nează de prenumele Tonio (ales de mediteraneana sa mamă). Cum să poți trăi netulburat într-un orașel german (asemănător aceluia unde un ilustru personaj wagnerian osîndea „fumurile latine”) chemîndu-te Tonio, ca pe o piaiță, și cum ai putea să nu te îndrăgostești de ființe atît de fericite și de caime, de oarecari și de solid integrate în obște ca Hans și Ingeborg?

Nuvela *Tonio Kroger* prevestește opera de mai tîrziu și felul cum micul ei erou rezolvă contradicția tînjind către partea Kroger a ființei sale arată că autorul tinde mai ales spre o apologie a bucuriilor simple, rezumate în momentul cinei familiale, punct culminant al cumsecădeniei. Thomas Mann contrapune această seriozitate și cumsecădenie „boemei” și „boemului”, artistului desmățat și flusturatic, poetului dezaxat și desrădăcinatului, exaltînd virtuțile muncii și disciplinei. Obsesia lui e să nu care cumva să devină „artist” în înțelesul lăbărfaț, neserios, aventurist al expresiei. Pentru Flaubert și amicii lui, artistul e sincer, degajat, inteligent, slobozit de sub tipare și stereotipii. Pentru autorul *Muntelui Vrăjit* e — caracterologic vorbind — un ins lipsit de cumpănire, de simțul organizării și înțelepciune. Numai prin muncă, răbdare și seriozitate se va putea artistul reintegra în societate și va fi în măsură a depăși interdicția platoniciană. Poetul (artistul) nu este exclus din cetate: dar va trebui să fie și el cuminte, să lucreze temeinic, să renunțe la „paradisurile artificiale” spre a se împărtăși din bucuriile comune ale vieții.

Momentul cinei, la Thomas Mann, are valoarea unui simbol, iar masa e un sacrament. E vădită dorința autorului de a se integra în lumea simplității și a bunurilor pămîntești, de a scăpa de imperiul cafenelei, al lavalierelor, ciudățeniei, exceselor și „excepționalului”. Thomas Mann e un anti-Flaubert, opera lui e o reacție împotriva tuturor formelor de boemă spirituală și morală, coșmarul ei e viața lui Verlaine.

În fond Thomas Mann e artistul fără voie, care nu renunță deloc la harul scriitoricesc, dar îl armonizează cu valorile omului obișnuit. Arta e o încîntare, desigur, și o nobilă treabă: dar și o suferință, o paralogie, o cutremurătoare cunoaștere în plus.' De aici izvorăsc mari și ciudate extaze. Dar fericii, fericii cu adevărat sunt cei curați la inimă.

N. STEINHARDT